

Revista Fevereiro

POLÍTICA ● TEORIA ● CULTURA

Branco sai, preto fica

Alexandre de Oliveira Torres Carrasco

O título do novo filme de Adirley Queirós, e só ele, já valeria um ensaio, uma novela, talvez um romance. Vale um filme. Pode parecer, porém, o que não é: um achado de fraseologia ou, ainda, efeito mensurável de um sólido discurso que nos protege – e eis que teríamos um oximoro barroco reduzido plasticamente a uma alternativa justaposta, paratática. E nesse último período pretensioso e falso já faríamos a teoria de tudo e voltaríamos ao velho e bom chavão do, por exemplo, barroco brasileiro, das nossas contradições perenes, herança ibérica e que tais, e etc., etc., etc.; e, finalmente, mas não menos importante, colocaríamos o nosso peixe na banca. Pois não é outro o modo de as coisas funcionarem, como diz, em jargão, a sabedoria deste mundo. Logo, muito logo, no filme de Adirley Queirós, descobrimos que não se trata disso, nem remotamente. É muito mais que isso, muito mais do que o senso comum de nós mesmos, que desabusadamente alimentamos, e mais, muito mais, do que permitiria as divagações, já um tanto estereotipadas, em torno da “teoria crítica nacional” que nos conforma e conforta, a crítica, no radicalismo bem confortável da Oscar Freire, com pelo menos duas vagas na garagem, e, naturalmente, água encanada, esgoto e energia elétrica. O filme de Adirley passa por outros caminhos e não tenho receio de dizer: mais duros, mais verdadeiros, estranhos e melhores. É da ordem da realidade, vejam só, se me permitem o abuso. Ainda há de se contar com isso: há muita realidade por aí, a supor que você seja brasileiro, pobre, negro, indígena nem sempre alternativamente. Muito menos de realidade há naquele nosso conhecido jardim de aclimação, em que, já nos anos trinta, Lévi-Strauss fazia a taxionomia da botânica espiritual de nossa inteligência florida, porção preciosa do reino vegetal do espírito, aqui nos trópicos. Vida vegetativa, vale dizer. Tudo isso para dizer que aquela realidade, de que trata o filme, é índice suficiente do que escapa ao imaginário de nossa bem estabelecida inteligência. E por aí ela parece produzir muito mais oposições brutais do que sonharia nossa vã dialética, brincadeira de *jeu de paume* na fantasia dos paulistas bem educados. A dialética pode ser apenas uma máscara de humores, como já vaticinou um filósofo francês, de vida breve, sem ter muita clareza do alcance de sua tirada. Não corramos esse risco.

Revista Fevereiro

POLÍTICA ● TEORIA ● CULTURA

Enfim, ei-la, a realidade, mas com um adendo – e damos mais um passo: o tema e objeto do filme é de uma ordem que normalmente não se filma e de que não fala, porque não se escuta. Vejamos, afinal, de que se trata o esforço em localizar o tema e a força desse filme. Para isso, valeria perguntar: qual o material privilegiado de Adirley Queirós? A maior novidade: não sabemos como responder. Alguma coisa, porém, está evidentemente posta em *Branco sai, preto fica*. O que se sabe é que não está *aí*, no retrato usual das coisas que a indústria da imagem veicula e protege, seja como dado privilegiado, seja como segredo comercial, seja como transmissão exclusiva e *ao vivo*. Eis a novidade: quando essa “novidade” aparece aqui e ali, na franja do discurso hegemônico – na franja, já perdendo o foco, de uma imagem oficial qualquer –, ela quase causa espanto. Quando aparece de maneira articulada, pensando fora da ordem, inclusive da ordem do pensamento, ela não assusta, ela choca. A quem mesmo choca?, valeria perguntar. Passemos mais essa. A realidade que irrompe aqui no nosso paraíso tropical, cheio das gentes mais interessantes, está sempre pronta a estragar a festa.

E que não se tome o título e um chamado dessa ordem, sem mais, por estas bandas: *sai branco, preto fica*. Daí a força de antífrase que espontaneamente se arma como pressuposto do título: a verdade de *sai branco, preto fica* é o seu contrário: *sai preto, branco fica*, que dizer, a verdade da oposição é menos a alternativa brutal que ela constrói e mais a segregação explícita que lhe dá forma. Trata-se menos de um *ou* outro, muito mais de um *contra* o outro. E o filme constrói tão astutamente essa imagem contrária ao próprio enunciado que lhe dá título e abertura, que chega a chocar a força retórica de seu final. De Brasília, capital dos brasileiros – e quem são eles afinal? –, *preto sai, branco fica*. Da utopia de uma cidade de todos, delírio estetizante financiando, como sempre, com o dinheiro do outro, em que “tudo” circula por todos os lados, tudo para nós, nada para eles: *preto sai, branco fica*. Nas cidades satélites, apenas mais um infeliz exemplo entre tantos de nosso mais completo e retumbante fracasso urbano, humano e civilizatório, *branco sai, preto fica*. Mas guardemos os nosso bolsões de urbanidade, pessoas na rua, andares distraídos, conversas nos cafés e universidade pública: *preto sai, branco fica*.

Revista Fevereiro

POLÍTICA ● TEORIA ● CULTURA

Aqui não cabe mais a conhecidíssima, em prosa e verso, dialética da malandragem (nem seu duplo, a prosperar no circuito universitário mais próximo, a malandragem da dialética). Não estamos mais falando de processos de alternância reflexiva entre ordem e desordem (tal como um juízo de reflexão), entre vida errante e vida oficial, desordem e ordem a se alinharem em um nexos sintático muito particular, dialético. Estamos falando de um processo de uma violência inaudita, que se pode dizer não sintática, agramatical. Daí, quem grita mais alto, ganha, quem fala mais alto, ganha, quem bate mais forte, ganha. No Brasil, todos sabemos quem apanha e quem bate. Não cabe muita resenha a esse respeito. E não voltemos, pelo menos por hora, à nossa tão conhecida herança escravocrata. O que *Branco sai, preto fica* mostra não é um passado, que se faz presente mediado pelo tempo infinito de uma transição; antes, o que ele mostra, é um presente que não passa, imediatamente posto, o patrimônio multiplicado da acumulação primitiva de violência que nos dá identidade, malemolência e gingado, acumulada da sociedade escravocrata que fomos para a sociedade escravocrata que somos, depois do fim da escravidão. E continuaremos a ser, a soprar os bons ventos. Afinal, no Brasil, como as estantes da melhor madeira envernizada da Biblioteca Nacional de França informam, há muita lenha boa para queimar. *Branco sai, preto fica*.

Eis a questão que se depreende de não termos respostas prontas ou de efeito ao material extraordinário (aqui o adjetivo vale quanto pesa) que põe em ação o filme, senão se procurarmos as respostas nele mesmo: como organizar essas constelações de sentidos regressivos, que o filme pretende captar e organizar em uma imagem-eixo, e que dê conta da pobreza, do racismo, do urbanismo regressivo e da exclusão física, moral, afetiva, sentimental da maioria da população, que não é nem pode ser brasileira, mas veste as nossas cores e quer gritar “gol do Brasil”?

Sai branco, preto fica dá algumas pistas. Vejamos quais.

E lá está Marquim da Tropa organizando esse mundo de ponta cabeça, melhor seria dizer, o direto de nosso avesso, em posto de observação particularíssimo, em que ele, se não toca mais o baile, emite uma mensagem intermitente, estridente, de rádio pirata que faz às vezes de módulo lunar: a música não para, aqui a música não pode parar. Há esse som que orienta o filme, *black music* melancólica de quem se perdeu

Revista Fevereiro

POLÍTICA ● TEORIA ● CULTURA

nos confins do universo. Essa trilha irá se justapor ao som estridente do entorno, captado, ao longo do filme, como o material explosivo a alimentar um aparato capaz de passar todo o passado que interessa a limpo. É possível que entre essas duas faixas de frequência não caiba muito nexos, ao menos imediatamente. E todo o nexos sonoro do filme talvez esteja aí.

Será essa a personagem central no deserto do real de Ceilândia, cidade-satélite, que concretiza e sintetiza em termos urbanos toda uma política de exclusão. Bem assentada no planalto central brasileiro, paisagem dura e árida, simultaneamente familiar e próxima, o recorte de Ceilândia que o filme nos oferece remete-nos a um mundo muito distante: a nossa vizinhança. Misto de planície lunar, bunker e abrigo antiaéreo, será desse posto avançado que o DJ vai aumentar ao máximo o volume, preparando-se para bombardear impiedosamente a Brasília (como se diz em dialeto), com baixos, médios e agudos – agudos, de preferência – tal como um *Mad Max* das frequências moduladas. Esse grito, amplificado, colhe todas as vozes à margem da ordem, à margem da margem – do mercado popular ao forró do jumento –, e será esse grito, síntese impossível de tudo, e por isso mesmo imagem de síntese, que tomará forma tangível no aparato de lata, sucata e sentido que pouco a pouco vai se construindo para o desfecho do filme. Em torno desse objeto improvável – objeto material e imaterial, sucata e sentido, destino e sua refutação – encapsulado no bunker de Marquim da Tropa, que o filme toma a ficção para si. Dele virá “o” som, esse balanço sincopado, de batida forte, que irá invadir a Brasília e explodir o sentido bem estabelecido de tudo. Dos arcos do Palácio do Planalto ao Meteoro no lago do Palácio do Itamaraty, plano piloto pausado no antigüíssimo planalto brasileiro e nossa corrida para oeste, mais financiamento de casa própria, plano de saúde, carro, férias e viagens para o exterior e, mais, todas as centenas de teses e artigos sobre o triunfante modernismo brasileiro e seu alcance mundial, quiçá interplanetário: acima, o vão livre de concreto armado, a glória nacional de ampliar o horizonte do espaço construído, por baixo dele, e dos *brises* estruturais e dos jardins de Burle Max, a mais aguda escassez de espaço construído e habitável para o resto – que não costumava frequentar o chá modernista da rua Maranhão. Esse resto, acaso dos acasos, é a imensa maioria.

Revista Fevereiro

POLÍTICA ● TEORIA ● CULTURA

No rastro do plano piloto a verdade mais crua de nossa beleza construída. Pode faltar bomba, mas som não vai faltar.

O modo como Adirley mobiliza e dá potência a essa paisagem e imagem *clássicas* de nossa periferia valeria mais de uma nota: Ceilândia, Maré, Pimentas, Real Parque já são ficção científica antes de ser da ordem do realismo prosaico, e tudo não passa de uma galáxia distante, ao nosso lado, a tentar se comunicar por sinais intermitentes e longínquos, que chegam com anos-luz de atraso. A chegada de Marquim ao seu posto de escuta e de emissão de sinais, na abertura do filme, a melhor definição em termos de imagem para uma estação espacial na periferia do capitalismo, tem uma força de evocação considerável: pela deficiência – o que é ser deficiente no Brasil? O que é ser deficiente pobre no Brasil? –, pelo trabalho que sua dificuldade de mobilidade exige dele próprio, e pelo modo como o tempo dramático da tomada dá a dimensão do que é andar em um mundo em que a melhor ficção de um mundo hostil e distante já é a realidade mais óbvia.

Não sabemos ainda, exatamente, do que se trata. Mas logo saberemos. A ficção tem seu avesso de realidade, e aqui não é diferente.

Em 1986, em um baile *black* da Ceilândia, a polícia invade o baile, por motivos exclusivos à lógica policial brasileira, e faz a triagem típica de seus frequentadores (é Marquim que nos informa, no decorrer do filme): *puta pr 'um lado, viado pra outro – branco sai, preto fica*. Daí ao tumulto, um átimo. Do passado ao futuro, encontramos nossas duas personagens: Marquim da Tropa, paraplégico, Dilmar, amputado e com uma prótese. Testemunhas e vítimas da mesma história.

A partir desse fato, trágico e prosaico (daí ser ainda mais trágico), eles juntam, no registro muito particular de um filme de gênero, o passado e o futuro da Ceilândia, e por meio dessa articulação a eles é permitido lembrar, reencontrar – seja ficcionalmente, seja documentalmente – a chave da memória do que houve e que, de certo modo, cabe a eles preservar, resgatar e nela se aprisionar.

Há muita ruminação da memória ao longo do filme, mas, vale notar, essa ruminação se dá em termos cinematográficos, articulando o passado que houve com a ficção que vivem (não como ficção, naturalmente) dando a substância do tempo e do jogo narrativo do filme. O que também é paradigmático: os dois, no filme, têm o privilégio de lembrar suas histórias e a própria tragédia como quem se prepara para

Revista Fevereiro

POLÍTICA ● TEORIA ● CULTURA

um desfecho, e assim dar-lhe sentido e responder à altura. Isso também nos leva a pensar no outro elemento que constitui o filme de gênero que pretendeu fazer Adirley: cada um, à sua maneira, Marquim e Dilmar, está preso àquele enunciado fatal, *branco sai, preto fica* e só podem sair do passado pela via da ficção, o que é paradimático, não pela via da verdade possível à manhã realista. A manhã realista já é mera repetição de um passado que não cessa, não redime e não se explica. Não há outra saída do que pela ficção de si mesmo.

Assim, a tragédia pessoal de cada um – imensa, vale dizer –, é ponto de partida para uma fabulação particular que ilumina sua dimensão coletiva. A violência injustificada, em seu sentido mais lato, ao irromper em um momento especialmente constitutivo da vida de cada um, congela-os e os petrifica: no baile de fim de semana, espaço de socialização muito próprio e privilegiado – o que igualmente diz pouco, dada a dimensão do filme –, e espaço de expressão de si, com os passinhos, as paqueras e os desejos postos à mesa para aquela realização parcial e entusiasmada típica de fim de semana, lá eles ficaram, mas lá eles igualmente não podem mais existir.

Será por meio desse duplo pertencimento, também construção do filme – ao passado, fato e documento, e à fabulação de si a que esse presente árido obriga cada um –, que a ficção se articula, e expressa, em sentido próprio, o enredo do filme. É no curso da fabulação do passado que a dupla constitui seu plano de evasão: bombardear a Brasília, até que não sobre nada, e nada de nada, nada de sentido. O preço justo para o que tomaram dos dois.

Há outra personagem que ainda se juntou aos dois sobreviventes do baile de 1986: é o viajante do tempo. O viajante do tempo tem um papel *sui generis* na articulação do enredo. Ele vem do futuro com missão específica: reparar o passado. O que equivale a apagar a cicatriz do passado que persevera no tempo e alcança o futuro, não tão distante assim, sua origem, então purificado. Mas o presente é tão grande e inóspito, o futuro tão incerto – e tão presente – que ele é engolido pela voracidade da presença do tempo em que vive: não é o passado que se apaga, em operação cirúrgica comandada pelo estado, de quem ele é funcionário terceirizado. É o futuro que se esvai, mudando bruscamente de sentido e reforçando a cicatriz do passado que ele pretendia apagar. Não há remédio.

Revista Fevereiro

POLÍTICA ● TEORIA ● CULTURA

O que conta, porém, na descrição que ora fazemos dessas linhas de força da narrativa do filme, é outra coisa.

A especificidade na maneira pela qual Adirley agencia e organiza seu material não é simples de formalizar. Isso já acontecia em *A cidade é uma só?*, filme que antecede *Branco sai, preto fica*, e impressiona igualmente pela desenvoltura em tomar um material documental e escavar nele uma espécie de digressão ficcional. Não à maneira de dramatização vulgar, o que nem sempre é ruim, mas de outro modo e em outro nível de problematização (para usar uma palavra antipática): o que se pode ver – vale dizer, o que se pode filmar – a partir do que se sabe, de fato, e do que se vive, mesmo sem saber. Dessa articulação surge a ficção, que, por ser crítica, não apaga suas origens, pelo contrário, as expõem. Assim, da invenção da Ceilândia, eivada da mais típica violência brasileira (que, como se sabe, é a pior possível), chega-se ao modo de lidar com a memória da violência que se confunde com a memória de um lugar, onde, afinal, as pessoas viveram. Isso tudo às portas de uma cidade planejada, utopia brasileira, tipo exportação. No circuito de sentido e de território que Adirley percorre em *A cidade é uma só?* o que se vê é o modo como a terra é elemento-chave de exclusão e violência, em um país de, paradoxalmente, dimensões continentais.

Terra não falta, o que falta é cidade. E o que se nega, melhor e mais intensamente, é justamente a cidade e seus correlatos mais óbvios: lugar, mobilidade e reconhecimento. O que parece trivial para qualquer observador de boa fé (os melhores estudos sobre as cidades brasileira logo fazem trinta anos) não é óbvio no tratamento que lhe dá Adirley: o negócio da terra no Brasil é essencialmente o negócio de excluir e expulsar pessoas da terra. Para não perder nenhuma dimensão do processo, o filme já operava esse recorte e essa juntura muito específicos entre passado real e presente vivido, mediados pela memória.

A especificidade do tratamento que dá Adirley ao tema, ainda uma vez, só o filme responde.

Eis o que se revela disso tudo: não o que todos sabemos (ou deveríamos saber) – a formação das metrópoles do terceiro mundo na periferia do capitalismo organizada segundo um processo regressivo, predatório e obviamente violento –, mas, sim, o que pouca gente pretende dar ouvidos, mesmo *nós*: quem conta a história de quem?

Revista Fevereiro

POLÍTICA ● TEORIA ● CULTURA

Objeto não-identificado.

Que seja permitida uma digressão crítica. Para tanto, tomemos um caminho pouco óbvio. Pode parecer um tanto fora de lugar retomar um ensaio conhecido e de longa posteridade, de Roberto Schwarz, a propósito das possibilidades de investimento crítico que, segundo nos parece, *Branco sai, preto fica* tanto libera quanto interdita. Falo do conhecido “Cultura e política, 1964-1969, alguns esquemas”.¹

Ocorre que tanto o saldo crítico que o filme permite, o que apenas tangenciamos, quanto o pressuposto histórico e político, que o põe em movimento, o que indicaremos na sequência, remetem-nos ao golpe de 1964 e às várias tentativas de análise que se seguiram. Acerca disso, o ensaio de Roberto Schwarz, mesmo com as ressalvas de 1978, tem posição privilegiada, menos pela atualidade que teria mantido e muito mais pela atualidade que pretendeu ter, viva, à maneira de memória crítica de um tempo, no ensaio. Explicitamente: não significa que o investimento crítico, em operação no ensaio, permaneça incólume diante daquele presente e do futuro não previsto que lhe sucedeu. É possível tomar a atualidade do ensaio tanto naquilo que ele pretendeu pensar quanto naquilo que, ao nos pormos a pensar hoje, mostra-se o que lhe fugiu ao pensamento, o que, talvez, não mais dê conta de pensar.

Tais ressalvas servem de prolegômenos à nossa pretensão: dadas as reviravoltas de perspectivas e de tempo histórico, o que nos aparece como exigência de nossa atualidade é pensar o que certos esquemas críticos apenas conseguem pensar por repetição e deformação. O que segue é uma entre tantas tentativas de escapar da crítica da crítica da crítica.

¹ SCHWARZ, R., “Cultura e política, 1964-1969”, pp. 70-111, em *O pai de família e outros estudos*, São Paulo, Cia. das Letras, 208.

Revista Fevereiro

POLÍTICA ● TEORIA ● CULTURA

Ora, se 1964 se inscreve, ao menos na aparência, em uma espécie de lógica política particular instituída pelo golpe da República – o exército assumindo para si a competência política e “legal” de poder moderador –, uma lógica eivada de intervencionismo, messianismo, claramente autoritária e amplamente consequente com sentido material daquele primeiro golpe – restaurar, em outros termos, a ordem oligárquica –, se essa aparência reitera-se pela regularidade das intervenções militares desde o começo da república, mesmo diante do ímpeto modernizador e, em alguma medida, antioligárquico (só em alguma medida), pós-revolução de 30; há que se considerar uma diferença específica que lhe altera a natureza em relação ao antes e ao pós 1964. Soma-se a essa descrição o evidente desdobramento tenentista, também fruta da lógica política que instaura a república, radicalismo autoritário de varejo, se se pode dizer, a ser usado à esquerda e à direita. Se o golpe de 1964 pode ser entendido, em um primeiro momento, em conformidade com essa lógica descrita aqui sumariamente – com Castelo dando a entender que era mais uma entre tantas interversões *moderadoras* das forças armadas diante da incapacidade do estamento político em mediar seus próprios conflitos, portanto, mais um episódio em que as forças armadas fariam o bom uso de seu poder de veto político –, há uma descontinuidade histórica particular, que poucos se deram conta (ou quase ninguém), no calor daquela virada do bonde da história.

Sem entrar nos detalhes do que se convencionou chamar de golpe dentro do golpe, com o emparedamento de Castelo por Costa e Silva e a edição do AI-5 como sua sequência lógica, é notório que, nessa passagem, a posição *moderadora* fora abandonada em prol de uma outra lógica, na qual o processo político, quase em sua totalidade, acaba por ser sequestrado pelas forças armadas. Não serão poucas as oportunidades que Geisel dirá que, para problemas de maioria – na câmara, no senado, entre os governadores, de qualquer ordem –, haveria o antídoto do AI-5. Enquanto se tem o AI-5 se tem a maioria, em outras palavras. Que foi usado sem maiores “escrúpulos de consciência”, como é bem sabido.

Esse processo inesperado (mas nem tanto) de sequestro da ordem política, se podemos falar assim, inesperado em sua amplitude e certa radicalidade, não estranha ao tenentismo radical de um Golbery, por exemplo, que não se furtou, em um segundo ou terceiro momento, em engolir os pretensos protagonistas civis do golpe,

Revista Fevereiro

POLÍTICA ● TEORIA ● CULTURA

deslocando o sentido de “moderno” e “modernização”, consagrados desde então pela experiência democrática em vigor a partir de 1945. O moderno assumiu a forma do arcaico e do provinciano, em um tipo de operação ideológica curiosa: a modernização do país exigia como contrapartida ideológica seu provincianismo que, no melhor dos casos, vinha sempre com algum verniz de cinismo.

Ora, o que o golpe bloqueou, de maneira deliberada e estudada – basta lembrar a meticulosa “contra hegemonia”, largamente financiada, de IBADE/Ipês e que tais – foi o que RS põe, em parte, na conta das ilusões do PC, que foram muitas, aliás, mas que eram, se me é permitido, *ilusões reais*: menos uma revolução socialista ou comunista, o que estava em jogo em 1964, polarizado por um esquerda reformista, ou por um amplo consenso difuso de esquerda, ainda que *sem* discurso reformista hegemônico, enfim, o que estava em jogo era o dilema tipicamente moderno (e burguês) de “modernização com democracia”, o que implicava aceitar a mobilização e a *posição* de atores, até então subterrâneos, como sucedâneo necessário a uma modernização do país, cujo efeito econômico mais visível seria o desdobramento de um movimento social mais profundo. Todo o evangelho do desenvolvimento *versus* subdesenvolvimento passa por essa articulação: a medida da riqueza nacional não se dá pela mera expressão de seu acúmulo quantitativo, mas pelo modo como essa mesma riqueza se organiza e reorganiza a sociedade, endogenamente, com o fim de distribuir bem-estar. Essa chamada de todos ao jogo é o que deu, em boa parte, por razões locais, conteúdo social aos radicalismos de toda ordem que emergiram no início dos anos 1960 e ao sentido propriamente radical da emergência do “moderno”, tão em voga então. Do PC aos nacionalistas radicais, brizolistas em sua maioria, passando pelo radicalismo trabalhista, das comunidades de base às ligas camponesas, havia um consenso, se não democrático, pelo menos de *mobilização democrática*. Todos poderiam, em tese, sentar-se à mesa e pedir seu pedaço do bolo, e haveria de haver pedaços para todos. Na lei ou na marra. Não precisamos ir muito longe na antropologia local para entender o quanto esse estado de mobilização chocava-se com o espírito da república velha ainda presente, que o golpe daria ainda sobrevida, igualmente com as prerrogativas políticas de poder moderador que cabiam às forças armadas, com à hierarquização formal e informal da vida que nos caracteriza então, com o provincianismo ideológico que, à medida que o país avançava, ia se

Revista Fevereiro

POLÍTICA ● TEORIA ● CULTURA

“modernizando”, perdia terreno. É evidente que se some a isso outros tantos elementos, tão ou mais importantes, da guerra fria, ao terceiro-mundismo em ascensão, mais o ciclo de expansão capitalista do pós guerra. Mas o fato é que, como o próprio RS ilumina, a ditadura brasileira (por contrataste com a da Argentina, para pensar no exemplo mais à mão) foi modernizante e, por óbvio, antidemocrática, no momento em que o país daria menos o “salto modernizante” meramente econômico e sim o salto democrático político, em muitos sentidos, muito mais moderno e radical. Bloqueado o último, e o que veio depois foi a grande quermesse da desigualdade, com provincianismo revigorado e virulência típicos dos autoritarismos de cor local (sem tocar nos pontos mais óbvios e trágicos que foram as consequências do golpe, isto é, da tortura e todas as formas de violação dos direitos humanos que passaram a ser políticas corriqueiras de estado). A legitimidade relativa do processo foi mantida, o que não parece grande feito em país que não se “modernizou” democraticamente, graças à distribuição desigual de benefícios que os generais faziam segunda a sua muito própria lógica de caserna, tudo somado, obviamente, à violência mais dura e crua. O que se insinuou que seria superado, o que estava pressuposto no horizonte de nossa “modernização” (nossas *ilusões reais*) foi simplesmente negado e esse *não*, ruptura não prevista e “descolada do processo” tornou-se sua própria identidade. O Brasil seria aquele que foi sem nunca ser sido, tal qual uma viúva conhecida de folhetim televisivo. Nossa “modernização” democrática passou a ser a alegoria de sua própria impossibilidade. E, repercutindo retrospectivamente, esse tremendo passo em falso – nossas ilusões reais – passou a definir a graça e a glória desse país varonil: a desigualdade e seus correlatos políticos e econômicos legitimados pela falsa memória de fartura, bonança e ordem de um período recente de violência autorizada e incentivada.

Sem querer nem poder avançar muito, penso que seria possível depreender algum esquema crítico que melhor formalize o que dá a pensar *Branco sai, preto fica* mediante a seguinte articulação, em vigor após 1964: bloqueio democrático como elemento essencial e não acessório do golpe, e seu efeito crítico ambivalente mais notável em termos de *cultura popular/pop*, o tropicalismo. A intenção é simples: sugerir que *Branco sai, preto fica*, no que ele tem de melhor, é essencialmente *antitropicalista* e exige uma nova denteição da crítica, se quiser ainda morder o que

Revista Fevereiro

POLÍTICA ● TEORIA ● CULTURA

sobrou da festa tropicalista. Tudo colocado na conta da “força das coisas”, evidentemente.

Seus termos e seu movimento foram a matéria-prima da crítica e da apologética do período. Sumariamente, era o seguinte: o aliado principal do imperialismo, e, portanto, o inimigo principal da esquerda, seriam os aspectos *arcaicos* da sociedade brasileira, basicamente o latifúndio, contra o qual deveria erguer-se o povo, composto por todos aqueles interessados no *progresso* do país. Resultou, no plano econômico-político, uma problemática explosiva, mas burguesa, de *modernização* e *democratização*; mais precisamente, trata-se da ampliação do mercador interno através da reforma agrária, nos quadros de uma política externa independente. No plano ideológico, resultava uma noção de “povo” apologética e sentimentalizável, que abraçava indistintamente as massas trabalhadoras, o lumpenzzinato, a *intelligentsia*, os magnatas nacionais e o exército. O símbolo desta salada está nas grandes festas de então, registradas por Glauber Rocha em *Terra em transe*, onde fraternizavam as mulheres do grande capital, o samba, o grande capital ele mesmo, a diplomacia dos países socialistas, os militares progressistas, católicos e padres de esquerda, intelectuais do partido, poetas torrenciais, patriotas em geral, uns em traje de rigor, outros em *blue jeans*.²

Adiante:

Assim, a integração imperialista, que em seguida modernizou para os seus propósitos a economia do país, revive e tonifica a parte do arcaísmo ideológico e político de que necessita para a sua estabilidade. De obstáculo e resíduo, o arcaísmo passa a instrumento intencional da opressão mais moderna, como aliás a modernização, de libertadora nacional passa a forma de submissão. Nestas condições, em 1964 o pensamento caseiro alçou-se à eminência histórica. Espetáculo acabrunhador especialmente para os intelectuais, que já se tinham desacostumado. Esta experiência, com sua lógica própria, deu matéria-prima a um estilo artístico importante, o Tropicalismo, que reflete variadamente a seu respeito, explorando e demarcando uma nova situação intelectual, artística e de classe. Tento em

² Idem, *ibidem*, p. 76

Revista Fevereiro

POLÍTICA ● TEORIA ● CULTURA

seguida um esquema, sem qualquer certeza, de suas linhas principais. Arriscando um pouco, talvez se possa dizer que o efeito básico do Tropicalismo está justamente na submissão de anacronismo desse tipo, grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultramoderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil.³

Finalmente: se o tropicalismo pode ser entendido como efeito estético ambivalente mais perene do impasse modernizante local, repertoriando os materiais mais díspares e lhe dando a melhor forma de paródia ou chiste de “moderno”, no momento em que esse impasse resolve-se *manu militari*, sua ambivalência ganha um contorno crítico inesperado. Talvez incapaz de estar à altura de seu próprio chiste, oscilando entre o adesismo mais descarado e a crítica aguda, ele que se alimentava (ideologicamente) dos impasses morais da boa consciência local, viu-se como a última articulação legítima e prosaica daquela consciência. O que restou da boa consciência local ainda se alimenta desse repasto hoje escasso, vale dizer. Ocorre que a solução via golpe, a mera negação abstrata e violenta de impasse de amplas consequências, não o apagou ou implicou sua superação. De certa maneira, recalcou-o, condenando-nos ao eterno presente de sua permanente repetição. Quando certos ciclos econômicos e ideológicos esgotam-se, reencontramos o que deixamos embaixo do tapete em nosso reflexo no espelho (crítico ou não). Nesse momento, a visada tropicalista se mostra incapaz de agenciar a estranheza do material díspar que a desigualdade brutal de nosso mundo oferece, efeito do que a última ditadura nos legou de pior – um sociedade que se normaliza e se normatiza por meio da desigualdade. Para os menos esclarecidos, vale dizer: não cabe aqui nenhuma censura de ordem moral ao empreendimento tropicalista. E nem a articulação que fazemos que ora rascunhamos aqui é um tipo de juízo propriamente “artístico”. O que reitero, seguindo a pista, é que a natureza específica do bloqueio democrático que a ditadura produziu, por sobre todos os seus outros efeitos nefastos, produziu um novo contorno social, evidentemente regressivo, que escapa aos melhores esquemas críticos e de figuração.

³ Idem, *ibidem*, p. 86.

Revista Fevereiro

POLÍTICA ● TEORIA ● CULTURA

Seria como se por detrás daquele conhecido *anticomputador sentimental* (iê-iê-iê romântico) outro aparato tomasse seu lugar. Um implacável moedor de sentido e carne, que a Ceilândia, escorraçada do circuito dos superbacanas, devolvesse ao “monumento no planalto central do país”, na forma de um cortejo de barulhos e grosserias. Uma imensa reserva de sucata – radioativa, biológica, sentimental, humana –, sem forma, sem conformidade, sem língua. A máquina explode. *Branco sai, preto fica: preto sai, branco fica.*