

Expressões decoloniais e representações musicais periféricas nos filmes *Branco Sai, Preto Fica* e *Mato Seco em Chamas*

Joezer de Souza Mendonça
Universidade Estadual do Paraná
joezer.souza@unespar.edu.br

Resumo: Este artigo apresenta uma análise de canções presentes em dois filmes dirigidos por Adirley Queirós, “Branco Sai, Preto Fica” (2014) e “Mato Seco em Chamas” (2019, codirigido por Joana Pimenta). Em relação ao primeiro filme, examinamos o grupo de canções selecionadas pelos personagens para construir uma bomba sonora que será lançada contra a cidade de Brasília. No segundo filme, observamos como os tipos de canto e canções contribuem para elucidar os pensamentos e motivações das personagens femininas. Por meio da perspectiva teórica decolonial e de conceitos sobre a motivação da presença da música no cinema, nosso objetivo é compreender os modos como a canção atua como dispositivo de mobilização da subversão política e representação da escuta das populações em situações de subalternidade social.

Palavras-chave: Cinema Decolonial, Canção Popular no Cinema, Música Periférica

Decolonial expressions and peripheral music representations in the films *White Out, Black In* and *Dry Ground Burning*

Abstract: This paper presents an analysis of the songs of two films directed by Adirley Queirós, “White Out, Black In” (2014) and “Dry Ground Burning” (2019, co-directed by Joana Pimenta). In relation to the former film, we examine the group of songs selected by the characters to build a sound bomb that will be launched against the city of Brasília. As for the latter, we observe how the types of singing and songs contribute to clarify the thoughts and actions of the female characters. Through the decolonial theoretical perspective and concepts about the motivation for the presence of music in cinema, our objective is to understand the ways a song acts as a device for setting off political subversion and representing the listening of people that live in situations of social subalternity.

Keywords: Decolonial Cinema, Popular Song on the Movies, Peripheral Music

Introdução

Este artigo investiga as canções presentes em dois filmes dirigidos pelo cineasta Adirley Queirós: *Branco Sai, Preto Fica* (2014) e *Mato Seco em Chamas* (2019, codirigido por Joana Pimenta). A seleção destes filmes se deve à presença de atitudes e escolhas musicais perpassadas pela perspectiva da decolonialidade e pela diversidade de estratégias de inserção de canções em cena. No primeiro filme, examinamos as músicas selecionadas pelos personagens para construir uma bomba sonora que será arremessada contra a cidade de Brasília. Em relação ao segundo filme, observamos como o repertório de canções se distribui em diferentes tipos de canto (como monólogo pessoal, canto coletivo e canto profissional) na representação das vivências das personagens. Ambos os filmes mesclam procedimentos do documentário, do drama social e da ficção científica para apresentar questões socioculturais vividas por personagens da comunidade da cidade de Ceilândia, no Distrito Federal.

Ao tratar do emprego de canções preexistentes no contexto pós-colonial da narrativa de dois filmes africanos, Maia e Gama (2022, p. 19) apontam a desconfiança inicial de pesquisadores em relação ao valor estético e dramático da canção popular, que ao ser identificada pelos espectadores teria o potencial de conduzi-los para fora da experiência fílmica, deixando-os entregues às suas memórias pessoais acionadas pelo reconhecimento da canção. Outro fator de desvio do foco da narrativa provocado pela canção preexistente é descrito por Emile Audissino (2017, p. 127), que aponta que a presença de canções populares, inéditas ou preexistentes, muitas vezes decorre de uma operação mercadológica que visa aferir dividendos por meio da capacidade da canção, e do artista que a interpreta, atrair o público ao cinema e levá-lo a adquirir os produtos (CDs, por exemplo) relacionados a essa música.

Maia e Gama (2022, p. 20) ressaltam que nas últimas décadas tem havido uma diferente compreensão acerca do papel da canção popular no cinema, compreensão esta que, sem subestimar a lógica econômica envolvida na inserção de canções em um filme, constata que a canção é um recurso que tonifica o potencial dramático, ainda que possa suscitar emoções pessoais que desviem a atenção do foco narrativo.

Nesta linha de entendimento, Márcia Carvalho (2015, p. 239) nos diz que a presença da canção popular no cinema brasileiro projeta a expressão de diversos tempos e lugares desde sua dupla articulação musical-verbal, Anahid Kassabian (2001, p. 3) afirma que uma canção desperta associações externas no espectador, afetando seu engajamento, e Kathryn Kalinak (2010, p. 87) avalia que a presença de uma canção cativa a atenção por meio de seu potencial de “acionar memórias, experiências e emoções” que são parte da vida dos espectadores. Esta autora acrescenta que, embora a estrutura própria de uma canção não seja flexível como uma

música incidental composta exclusivamente para um filme, as canções estabelecem sentidos de forma mais rápida e eficiente que uma trilha instrumental original, mobilizam os mesmos elementos e cumprem funções similares, como “proporcionar unidade, criar climas, realçar a atmosfera, auxiliar a caracterização, estabelecer espaço geográfico e período de tempo, e conectar emocionalmente o público a um filme” (KALINAK, 2010, p. 87).

Claudia Gorbman (1987, p. 20) reconhece que a relação entre imagem e som se torna mais complexa quando uma canção está presente na cena, mas pondera que uma canção executada na cena de um filme “requer que a narrativa ceda lugar ao espetáculo, pois parece que as letras e a ação competem por atenção”. Por outro lado, Mundy (1999, p. 18) nos diz que ação e canção não são mutuamente excludentes, considerando que, desde o advento do cinema sonoro até o uso contemporâneo de música pop nos filmes, a canção (e sua performance em cena) tem sido um “recurso central nas estratégias de representação”.

Em relação às táticas de inserção de música no cinema, Audissino (2017, p. 125-127) relaciona quatro motivações que justificam sua presença no plano diegético ou não diegético: a motivação realista, em que a canção presente no filme ocorre de acordo com nosso conhecimento da realidade (espera-se ouvir certos estilos de música de acordo com determinados locais visualizados em uma cena); a motivação composicional, em que a música é uma ferramenta auxiliar no desenrolar da ação; a motivação transtextual, em que certas músicas derivadas de outros filmes ou associadas a certos gêneros de filme são inseridas como recurso de referência ou paródia; e a motivação artística, em que a música comparece em cena por uma razão de marca autoral ou proposta estética. A partir da compreensão atual sobre o papel da canção no cinema, nosso objetivo é compreender os modos como a música atua como dispositivo de mobilização da subversão política e representação da escuta das populações em condições de subalternidade.

A relação entre música e a visão decolonial

Branco Sai, Preto Fica e Mato Seco em Chamas são filmes cujo forte acento político concebido na oposição Ceilândia-Brasília se relaciona ao que dizem Salles, Cunha e Leroux (2019, p. 18-19) sobre o contexto do audiovisual pós-colonial e periférico que “se refere não apenas à criação de imagens que nunca estiveram presentes, que esses grupos nunca possuíram, mas também à tarefa de contestar e destruir as imagens anteriores de si produzidas ao longo de mais de cem anos de cinema”.

A acessibilidade a equipamentos e programas virtuais de criação e produção musicais tem levado ao surgimento de estúdios caseiros (*home studios*) capazes de viabilizar uma extensão

do alcance das produções musicais periféricas. A aquisição dos meios de produção não implicou, porém, em controle e dominação das mídias dominantes de circulação e divulgação da música. As expressões musicais subalternizadas, cujas danças e músicas têm sido historicamente submetidas a um longo processo de relações discriminatórias e colonialistas (CARVALHO, SIQUEIRA, SCHIAVONI, 2019; MALDONADO-TORRES, 2007), encontraram na tecnologia digital e eletrônica um meio de ação contra-hegemônica.

A música digital periférica, em concordância com a noção utilizada por Marcon, Sedano e Raposo (2018, p. 7), consiste em “ritmos produzidos em formato digital por fora das estruturas do poder econômico, em que prevalecem as condições de vida precárias de seus agentes”. Estes autores acrescentam que a expansão e popularidade dessa modalidade de operacionalização musical “têm relação com as peculiaridades que permitem maior mobilidade e alcance, a menor custo”, facilitando a criação e a produção musicais “a partir de computadores pessoais e *samplers*, passíveis de transformar pequenas divisões domésticas em estúdios caseiros” (MARCON, SEDANO, RAPOSO, 2018, p. 7).

Nesse sentido, os fatores de represamento das vozes periféricas têm sido desconstruídos nas últimas duas décadas a partir do acesso das populações economicamente empobrecidas às novas tecnologias e redes digitais capazes de “propiciar que artistas vinculados às áreas marginalizadas dos centros urbanos possam romper com o bloqueio da indústria cultural hegemônica e dos modos de legitimação do consumo e do gosto estético” (MARCON, SEDANO, RAPOSO, 2018, p. 6).

As trilhas musicais de *Branco Sai*, *Preto Fica* e *Mato Seco em Chamas* são compostas de músicas preexistentes relacionadas a diversos gêneros musicais populares, em geral, condicionados a escutas nas regiões periféricas das metrópoles (como o forró eletrônico e o rap). Boa parte das canções ocorre no plano diegético, algumas delas sendo entoadas ou executadas pelos próprios protagonistas dos filmes. O primeiro filme mescla sons do passado – a *soul music* e o rap dos anos 1970 e 80, portadores das memórias e afetos do protagonista – e do presente – o rap contemporâneo e o forró eletrônico, elementos musicais empregados como ferramentas de subversão social e cultural. Em *Mato Seco em Chamas*, constatamos a presença de várias canções distribuídas em situações cênicas bastante distintas: canto individual em cenas solitárias, canto coletivo de hinos religiosos em uma igreja e canto performado por uma banda profissional que faz menções à protagonista e ao título do filme.

Kathryn Kalinak (2010, p. 1) afirma que a música no filme tem potencial de “elucidar as motivações dos personagens e nos ajudar a saber o que estão pensando”. Por sua vez, Márcia Carvalho (2015, p. 240) avalia que a “canção popular cantada” tem sido capaz de “desafiar a percepção do espectador com suas potencialidades de comentar, descrever,

debater, ironizar, interferir e contrapor as diferentes situações representativas e poéticas” (CARVALHO, 2015, p. 240). Verificaremos, a seguir, as potencialidades de representação e as motivações da presença de canções na narrativa dos dois filmes que selecionamos.

Motivação musical e perspectiva decolonial em *Branco Sai, Preto Fica*

O filme *Branco Sai, Preto Fica* acompanha o viajante do tempo Dimas Cravalaças, que tem a missão de encontrar Sartana, que detém provas sobre “crimes cometidos pelo Estado brasileiro contra as populações negras e periféricas”, como diz o personagem. As histórias de Dimas e Sartana se cruzam com a de Marquim, um DJ que comanda de sua casa uma rádio clandestina. Sartana e Marquim foram vítimas de uma operação da tropa de choque ocorrida no Baile do Quarentão, evento que aconteceu na Ceilândia em 5 de março de 1986. Devido ao ocorrido, Sartana perdeu uma perna e passou a utilizar uma prótese mecânica, enquanto Marquim ficou paraplégico e utiliza uma cadeira de rodas. A trama do filme tem sua culminância na detonação sobre a cidade de Brasília de uma bomba sonora construída a partir de canções de gêneros musicais historicamente subalternizados e marginalizados, o que nos leva a examinar estas sonoridades usadas na ação contra-hegemônica que encerra o filme.

Gylian Santos (2021)¹ traz a informação de que a cidade de Ceilândia é resultado de uma ação política chamada Campanha de Erradicação das Invasões (CEI), coordenada na década de 1970 pelo governo do Distrito Federal. Essa ação removeu as populações pobres que residiam nos arredores (as “invasões”) de Brasília e as “realocar” nas regiões periféricas. Mussel (2016, p. 3) aponta que as “dissonâncias” entre Brasília e Ceilândia são refletidas em quatro filmes de Adirley Queirós – *Rap, o canto da Ceilândia, Branco Sai, Preto Fica, Dias de Greve* e *A cidade é uma só?*, filmes que representam “operações de confronto entre territórios e fronteiras, corpos e arquiteturas, memórias e apagamentos, desejos e utopias, ‘nós’ e ‘eles’”.

Nas cenas iniciais do filme, Marquim toca em seu equipamento uma música dos bailes *black*² que ocorriam no antigo Quarentão, um centro comunitário no centro de Ceilândia que, na descrição de Saulo Araújo (2012, p. 28), passou a servir de espaço de entretenimento para festas a partir dos anos 1980.

¹ Devo à pesquisa de Gylian Santos (2021) algumas importantes referências para a análise do filme *Branco Sai, Preto Fica*.

² Nos EUA, principalmente nos bairros pobres de Nova Iorque, era comum que os moradores de periferia, impossibilitados de participar dos eventos da cidade, que exigiam um certo poder aquisitivo, fizessem festas de rua, conhecidas como “bailes black”. (GONÇALVES, 2009/2010, p. 98).

Por meio de um rap, Marquim revela ao espectador as vivências culturais de sua comunidade e o incidente que desencadeou as trágicas consequências:

Ô... tá acontecendo alguma coisa, véi.
Chama as menina pra cá!
Tá acontecendo alguma coisa ali na portaria, o que é aquilo?
[Barulho de tiro] Vixi, é os cana!
Os Pé-de-Bota tá na área, véi! [...]
Tá surdo, negão? Encosta ali! Tô falando que:
Branco lá fora e preto aqui dentro!
Branco sai, preto fica!

É importante mencionar que o filme traz diversas canções do universo da *black music* dos Estados Unidos, como “Just Give the D.J. a Break” (1990), de Dynamix II, “Do You Know What Time It Is?” (1986), de Kool Moe Dee, “You Be Illin” (1990), do grupo Run DMC, entre outras. Se estamos observando ações decoloniais nos procedimentos musicais e temáticos das canções de *Branco Sai, Preto Fica*, vale questionar de que modo o rap e a *soul music*, nascidos na cultura urbana afro-americana e procedentes de um país marcado por uma política externa colonialista e imperialista, representam uma atitude decolonial na diegese do filme.

O historiador Paul Gilroy (2001, p. 175) considera que as estéticas da música *black* (como rap, soul, funk) refletem “um fundo comum de experiências urbanas, pelo efeito de formas similares – mas de modo algum idênticas – de segregação racial [...]”. Segundo estudos de Amaral (2013, p.146),

o rap e o movimento hip-hop, como um todo, nasceram dos reclamos de uma juventude marcada tanto por essa desterritorialização como pelo “não emprego”. O hip-hop, com seu apelo universal, cada vez mais pautado pelo multiculturalismo e pelo hibridismo, adquire um papel essencial na formação dos jovens, auxiliando-os a compreender o mundo em que vivem. Além de ter gerado muitas ocupações, criou uma forma de comunicação entre culturas distintas e, com isso, recriou novas condições para o jovem morador das periferias das metrópoles de construção de suas identidades territorial, étnica e social.

Nos estudos sobre a cultura hip hop no Brasil, localizamos uma convergência deste processo de construção de identidades periféricas e étnicas e, também, uma reformulação de estéticas e adaptação de sonoridades. Teperman (2015, p. 64) nos diz que “o rap brasileiro nos anos 1980 buscou lidar com o desafio de inventar sua própria tradição”. A cultura hip-hop ganhou novas dimensões, diferentes de seu local de origem afro-americana, e atualmente, conforme Rocha, Domenich e Casseano (2001, p. 18), o termo “designa basicamente uma manifestação cultural das periferias das grandes cidades, que envolve distintas representações artísticas de cunho contestatório”. Em relação ao rap na Ceilândia, encontra-se o depoimento do próprio

cinasta Adirley Queirós: “Na década de 80, a Ceilândia era a cidade do rap, assim como São Paulo. [...] Meu cinema é tributário ao rap, todos meus amigos eram desse movimento”.³

As faixas musicais tocadas *Branco Sai, Preto Fica* remetem os personagens de forma nostálgica ao divertimento dos bailes. A nostalgia do baile do Quarentão dará lugar ao sentimento de indignação, pois o lugar também ficou marcado como o local onde as vidas dos personagens mudaram para sempre. Neste ponto do filme, a consciência da destruição das comunidades *black* promovida pelo autoritarismo e violência do Estado, por meio do seu braço policial, somada à dura experiência de racismo, pobreza e segregação social e cultural vivenciada em Ceilândia por Marquim (os não residentes em Brasília precisam de um passaporte para entrar na cidade), o leva à elaboração de um plano de subversão radical do controle e dominação dos setores hegemônicos da sociedade. A música também atuará como peça e gatilho de uma explosão sonora na distopia futurista do filme: a destruição de Brasília.

Ao arquitetar seu plano de explodir o Congresso Nacional com uma bomba sonora, o DJ Marquim se reúne com Jamaika, um produtor musical de Ceilândia que realizará a produção das músicas-componentes dessa bomba em troca de passaportes. Os personagens passam, então, a captar sons de Ceilândia e a gravar artistas locais para desenvolver o plano de Marquim. Para Lins (2020, p. 25), “é na fabricação da bomba que a multidão é convocada a agir como manifestação sonora, como uma polifonia a constituir uma frequência tão potente a ponto de eclodir a ordem centralizadora do Estado-Império.”

Munidos de equipamento de captação de áudio, os dois personagens gravam os sons “com a cara de Ceilândia”, conforme diz Jamaika. Isto significa que os componentes da bomba não serão as sonoridades de grandes *shoppings centers* ou de espetáculos com a presença das classes mais ricas e escolarizadas, e sim os sons frequentes dos espaços urbanos periféricos, os sons provenientes de mercados populares, ambulantes e artistas sem projeção midiática.

Dentro dessa chamada “polifonia”, Marquim e Jamaika gravam ao vivo a performance do grupo Família Show no corredor externo do que parece ser a moradia particular dos cantores. A primeira música é “A Dança do Jumento”. Esta canção do gênero forró eletrônico tem uma letra simples, carregada de malícia e comicidade de duplo sentido: “*Ah ah, olha a dança do jumento / Ah ah, balançando o instrumento*”. Os dois produtores sugerem à banda que a performance seja mais autêntica, como em um show, e solicitam uma música em que as duas mulheres que fizeram o *backing vocal* tenham maior participação. Assim, a integrante Vanessa canta os versos da música “Gostosa e Gostosão”: *Ele é lindo, é maravilhoso /*

³ Entrevista disponível em <<https://camarescura.com/2022/11/16/adirley-joana-entrevista-por-lorenna-rocha/>>. Acesso em 12 de setembro de 2023.

*Acelera meu coração [...] Quem é bonito levante a mão / Quem é gostoso dá um gritão.*⁴ Ambas as músicas lidam de forma mais livre e espontânea com a sexualidade, fator que se observa também em algumas cenas de *Mato Seco em Chamas*. As expressões, sonoridades musicais e não musicais, bem como as vocalizações e arranjos musicais desprovidos de técnicas e artifícios das grandes produções da indústria fonográfica, são elementos que interessam à mixagem da bomba musical de Marquim.

Ao confeccionar este explosivo sonoro com elementos musicais aparentemente díspares, como o rap e o forró, Marquim potencializa a energia criadora da periferia numa atitude radical de ruptura decolonial e subverte aquilo que Marcon, Sedano e Raposo (2018, p. 10) chamam de “colonialidade do poder” e suas tentativas de domesticar a espontaneidade de expressões consideradas incômodas ou ofensivas.

Entre os materiais da bomba de Marquim, encontra-se o rap interpretado por Dino Black. Na cena em que o cantor grava sua música no estúdio de Marquim, os produtores pedem mais “pressão”/vitalidade na expressão da voz. A timidez inicial de Dino Black recebe um incentivo de Jamaika: “A tua voz vai fazer parte de um grande evento que vai acontecer”. O cantor passa a enunciar com mais vigor os versos que trazem um eu-lírico que vai “relatar no rap algo sobre isso / Carros, motocicletas, gentes no sobe e desce / Na estrada do Taguá o baú desaparece / Marmitex engolida na poeira do salário antiquado [...] / Anuncio o meu nome no interfone de um prédio: Dino Black”. O sentimento de opressão, segregação e exclusão social, política e econômica encontra um modo de expressão neste rap, indicando o teor sociocultural do artefato explosivo construído pelos personagens.

Quando o lançamento da bomba se inicia, ouvimos a canção “Bomba Explode na Cabeça” (2007), do funkeiro MC Dodô. Seus versos iniciais dizem: “Bomba explode na cabeça estraçalha o ladrão / Fritou logo o neurônio que apazigua a razão / Eu vou cobrar / E com certeza a guerra eu vou ganhar / Os trutas e as correrias vão me ajudar”. A tela é tomada por desenhos que ilustram a explosão até o momento em que ela cai sobre o Planalto Central.

Kristin Thompson (1988, p. 16) define a motivação como “a razão pela qual a obra sugere a presença de qualquer dispositivo”, sendo o que justifica a inclusão de determinado objeto ou estratégia em cena. Entendemos que o dispositivo pode ser uma peça cenográfica, um artifício de edição (como os *jump cuts* no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964) ou uma estratégia narrativa (a narração radiofônica em *O Bandido da Luz Vermelha*, 1968).

⁴ A informação encontrada indica que ambas as músicas integram o álbum *Forró do Nheco-Nheco*, lançado pela Família Show em 2012. Não foi possível encontrar os créditos de autoria das canções.

Audissino (2017) recupera este conceito de motivação e o aplica à análise da presença de uma música na cena ou narrativa de um filme. Os materiais musicais reunidos pelo protagonista de *Branco Sai, Preto Fica* primeiramente são coletados em seus locais de execução ou na discoteca de Marquim, e, posteriormente, se tornam componentes de um objeto explosivo. A partir das definições de Audissino sobre as motivações de ordem realista, composicional, transtextual ou artística, podemos apontar que estes materiais musicais têm uma motivação primeiramente *realista*, pois esperamos que aqueles gêneros musicais (fornô, soul music e rap) estejam presentes nas áreas periféricas da cidade e na discoteca do DJ. Em seguida, estas canções têm sua presença em cena motivada por uma razão *artística*, visto que, ao se tornarem peças de uma bomba musical, as canções deixam de ser realisticamente tratadas no filme e se transformam em metáfora sociopolítica no gesto autoral de Adirley Queirós.

Os diferentes tipos de canto em *Mato seco em Chamas*

Mato Seco em Chamas tem vários pontos em comum com *Branco Sai, Preto Fica*: é uma fantasia política futurista, sua história se passa na Ceilândia, combina elementos do documentário e da ficção e também faz uso de canções relacionadas a gêneros musicais historicamente subalternizados pelas classes economicamente dominantes.

No filme, as ex-presidiárias Chitara, Léa e Andréia, vividas na tela por Joana Darc Furtado, Léa Alves e Andréia Vieira, são donas de uma refinaria clandestina de petróleo na favela Sol Nascente, na Ceilândia. Elas vendem a gasolina para gangues de motoqueiros ligados ao tráfico de drogas. Sua atividade não é apenas um modo de subsistência, mas também uma reação contra-hegemônica ao mercado de exploração de petróleo e uma subversão dos tradicionais papéis masculinos de autoridade no mundo dos negócios, sejam lícitos ou escusos. Trata-se de uma distopia sociopolítica onde as personagens, que constituem a *gangue das gasolineeiras*, convivem com toques de recolher, cultos evangélicos, ascensão da política de extrema-direita e constante vigilância para defender sua refinaria improvisada.

A primeira canção é ouvida em uma cena noturna em que a personagem Léa faz sua ronda vigilante do alto da refinaria, com o horizonte ao fundo tomado pelas luzes da cidade ao longe. Os sons em cena vêm somente de um baixo crepitar de chamas, dos passos lentos de Léa sobre a grade do local de vigia e de sua voz *a capella* que entoia os versos do rap “A Minha Parte Eu Faço”: “*Vai, vai, mata ele, cara, tem que ser agora / Pega logo essa arma, cara, vê*

se não demora / Pra defender minha área, meu trono, minha esquina".⁵ Esta canção, somada ao andar solitário e vigilante de Léa, expressa os sentimentos da personagem de um modo didático. Somos introduzidos à realidade psicológica e cultural da personagem por meio de uma mulher portando um fuzil e entoando, com sua voz não treinada, uma canção que projeta seus afetos interiores.

Esta cena musical representa o que Claudia Gorbman (2012, p. 23) classificou como "canto amador", aquele em que o canto de uma personagem "não é um desempenho profissional", sendo percebido "como parte do mundo diegético 'realista'". Gorbman (2012, p. 24) acrescenta que "cantar revela a verdade tão desnuda que o diálogo não pode contê-la de forma crível". Podemos considerar, então, que o canto amador tem a capacidade de desvelar os afetos e situações da narrativa de uma maneira que o monólogo falado não o faria de modo verossímil.

Esta modalidade de canto voltará a se repetir em outra sequência do filme, em que Léa está sentada no chão de um compartimento da casa e, enquanto a personagem Chitara se encontra dormindo ao seu lado, ela entoa os versos do rap "O Resgate", gravado em 2007 pelo grupo Realidade Cruel.⁶ A letra desta canção é reveladora das experiências de Léa, uma ex-presidiária que busca defender tenazmente suas conquistas:

Olhei pra traz e percebi quanto tempo perdi
Agora aqui por ti declamo meu amor e por favor
Não faça desse puro sentimento
Um dia se tornar fel ou doce veneno
De tanto sofrimento que a vida me ofertou
Eu agradeço ao Senhor pela dignidade
Embora quem achou que minha derrota na verdade
Era a humilhação de te encontrar atrás das grades

Léa segue cantando enquanto a câmera mostra o lado externo do local. A noite escura e silenciosa deixa entrever a claridade dos raios e os sons longínquos de trovão de uma tempestade que se aproxima. Esta mescla de sons nos dá a impressão de que o canto confiante de Léa visa se impor em meio às turbulências naturais, sociais e políticas, considerando que algumas cenas atrás as imagens captaram de modo documental grupos de pessoas vestidas com as cores verde e amarelo, cantando o Hino Nacional Brasileiro e exclamando expressões de adesão ao então candidato à presidência da República Jair Bolsonaro, em 2018.

Para Gorbman (2012, p. 26), esta modalidade de "número musical" em um filme é um canto amador monológico, "um dispositivo para exprimir o estado da personagem sem recorrer ao

⁵ Composição de Paulo Rogério, gravada em 1995 pelo grupo Cirurgia Moral.

⁶ Composição de Douglas Aparecido de Oliveira e Sthefanie Karoline.

artifício mais óbvio do monólogo falado”. E, de fato, no momento em que Léa está cantando apenas para si, com sua desafinação autêntica, observamos que a voz, a música e a temática dos versos do rap elucidam de maneira singular as memórias e as motivações da personagem.

Nesta perspectiva, se o canto musical também é um dispositivo cuja inclusão em cena se justifica por uma motivação dos produtores/criadores do filme, podemos afirmar que havia uma motivação composicional para que a atriz amadora Léa Alves cantasse nestas duas cenas que analisamos. Embora houvesse uma motivação transtextual oculta, visto que Adirley Queirós e Joana Pimenta contam que Léa Alves costumava cantar essa música nos intervalos das gravações,⁷ constatamos que a motivação composicional se destaca, pois, nessa modalidade, a presença da música “esclarece informações narrativas”, engaja nosso interesse pelos personagens e “revela possíveis interpretações” (AUDISSINO, 2017, p. 126). A exteriorização de afetos na voz sem artifícios profissionais de Léa remete ao que Gorbman (2012, p. 26) diz sobre o canto amador: trata-se de “uma performance que partilha dos códigos do realismo e, ao mesmo tempo, raramente é inocente ou sem funções narrativas significativas no filme em que aparece”.

Uma cena musical de *Mato Seco em Chamas* que, a princípio, parece diametralmente oposta ao canto monológico e à expressão íntima da subjetividade das cenas musicais anteriores é a sequência em que diversas mulheres dentro de um ônibus, incluindo a personagem Léa, cantam, se beijam e dançam o funk “Helicóptero”. Não se identifica a fonte sonora (talvez sejam os alto-falantes do ônibus) que toca a canção gravada em 2019 por DJ Guuga e MC Pierre. Os versos da música falam de uma mulher que está em um helicóptero com dois homens que a incitam a fazer sexo com eles. A partir dos versos da canção, avaliamos que ela se alinha ao chamado “funk proibidão”, subgênero do funk carioca cuja vioência dos versos reencena a violência cotidiana a que os moradores da periferia são submetidos, que faz ameaças à polícia e é acusado de fazer apologia ao crime, mas que também possui uma vertente de “sexualidade despudorada, sem tabus” (SIQUEIRA, 2015, p. 36).

Nesta cena, sem a presença de homens, as mulheres performam gestuais eróticos em uma liberdade corporal sem receios. Esta sequência ganha outra interpretação quando, em corte súbito de edição das imagens, vemos um grupo de mulheres no ônibus, silenciosas e sentadas, trajando seus uniformes de presidiárias. A canção, cuja presença parecia ter uma motivação realista, passa a adquirir uma motivação artística, pois se trata de um momento musical de fantasia da personagem Léa, cuja inclusão na cena se deve à proposta autoral

⁷ Disponível em <<https://camarecura.com/2022/11/16/adirley-joana-entrevista-por-lorenna-rocha/>>. Acesso em 12 de setembro de 2023.

dos diretores, e também indica uma motivação composicional, pois ela foi usada no filme para desvelar os desejos da personagem em contraste com sua real situação.

Em entrevista ao site *Câmera Escura*,⁸ o diretor Adirley Queirós mencionou o fato de que as quatro mulheres que interpretam as personagens centrais do filme *Mato Seco em Chamas* são evangélicas. Assim como em *Branco Sai, Preto Fica*, observa-se aqui uma alternância narrativa entre as premissas da ficção e as experiências reais dos atores e atrizes não profissionais que vivem os personagens.

Vários estudos têm se debruçado sobre a questão da formação de uma cultura pentecostal nas periferias das metrópoles. O crescimento do número de igrejas evangélicas, principalmente de crenças pentecostal e neopentecostal, “provocou mudanças em diferentes esferas da vida social nessas localidades, como na sociabilidade [...]” (CUNHA, 2021, p. 82). Nos bairros periféricos, tem ocorrido uma reconfiguração ativada por certos mediadores religiosos que visam uma “transformação redentora” dos territórios e pessoas associadas ao crime e à violência (BIRMAN; MACHADO, 2012).

Em uma longa sequência do filme passada em uma igreja evangélica pentecostal, a personagem Andréia está sentada em um dos bancos da igreja, enquanto ouve o hino “Deixa Penetrar a Luz” (*Harpa Cristã*, nº 96) cantado por uma mulher em pé à frente da congregação. O semblante de Andréia aparenta um estado de reflexão e também desconexão com aquele momento (talvez ocasionada pelo artifício da presença das câmeras?), mas ao final da cena ela balbucia trechos do refrão do hino juntamente com as demais pessoas presentes no templo. Outro hino da *Harpa Cristã* (nº 476), que é o hinário oficial das igrejas Assembleias de Deus, é entoado em seguida: “O Cego de Jericó”, cujos versos dizem “*Jesus, ó filho de Davi / Tem compaixão de mim, Senhor*”.

Paul Zahl (2006, p. 32) afirma que a música é um elemento do culto cristão capaz de catalisar emoções e “trazer a emoção à tona”. Em se tratando de uma igreja modesta situada em uma localidade empobrecida e oprimida, não é coincidência que o repertório de cânticos entoados ali aborde solicitações de auxílio transcendente e resoluções de problemas pessoais, capazes de despertar o engajamento e a emoção dos fiéis.

Vemos, assim, que o filme retrata os bairros periféricos em sua complexa diversidade musical e sociorreligiosa. Um exemplo do repertório musical que aciona a identificação do grupo de

⁸ “As meninas [Léa, Joana Darc, Andréia, Débora] são todas evangélicas. A gente liga para elas e estão sempre no culto”. Disponível em <<https://camarescura.com/2022/11/16/adirley-joana-entrevista-por-lorenna-rocha/>>. Acesso em 12 de setembro de 2023.

fiéis, composto pela presença majoritária de mulheres negras, é o cântico intitulado “Há uma Saída”, que traz os seguintes versos:⁹

Bem distante eu te vi
Parado a beira do caminho
Cabisbaixo e sem direção
Se sentindo tão sozinho
Coração batendo angustiado em seu peito
Você vive maus momentos

O trecho final do cântico diz: “*Elohim, El Shaddai, Adonai, adore o nome d'Ele / Faz a morte virar vida / Pra tudo tem uma saída / Faz de ti um campeão*”. Nessa passagem da música, a câmera retorna para o rosto de Andréia, que está cantando junto com a congregação, agora com uma expressão mais confiante em seu semblante.

Quase ao final de toda esta sequência passada dentro do templo, as imagens mostram a igreja do lado externo e, desse ponto de vista, as vozes dos fiéis são abafadas por uma forte chuva. Vemos que a rua em frente à igreja é uma via de terra batida e esburacada tomada por uma torrente de chuva e lama. Este cenário desolador, de abandono do Estado e de políticas públicas, é a motriz de um repertório musical que aponta uma resolução metafísica para os problemas e está em flagrante contraste com a cena em que o pastor faz a leitura de um trecho da Bíblia (“Foi-lhe dada uma coroa, e ele saiu vencendo, e para vencer”, Apocalipse 6:2) e, então, incentiva os fiéis a repetirem em voz alta, por sete vezes, a frase “Eu sou mais que vencedor”. Esta frase também é repetida pela personagem Andreia.

Os cânticos evangélicos entoados no plano diegético desta longa sequência na igreja têm uma motivação realista, pois se trata de um repertório típico religioso comum a este ambiente, e também possuem uma motivação composicional, considerando que essas músicas contribuem para revelar o estado de espírito de personagens e nos auxiliam a conhecer melhor suas atitudes e experiências.

Após as expressões musicais do canto amador da personagem Léa e os cânticos coletivos entoados no culto evangélico, outras duas canções muito importantes para nossa análise são entoadas no plano diegético por músicos profissionais da banda de forró eletrônico Muleka 100 Calcinha. No século XXI, os produtores musicais agregaram teclados sintetizadores e guitarras elétricas ao aparato instrumental típico do forró, constituído basicamente de sanfona, zabumba e triângulo. Este processo ocorreu porque “a música de forró acompanhou e aproveitou os movimentos de modernização da música nacional” (EULÁLIO, 2017, p. 5). Esta modalidade contemporânea de forró pode ter um acompanhamento instrumental

⁹ Composição de Fabiano Barcellos, gravada em 2003 pela cantora Shirley Carvalhaes, vinculada à Assembleia de Deus de Belford Roxo (Rio de Janeiro).

diversificado, visto em grupos de grande projeção como Aviões do Forró, ou resumir todo o aparato de acompanhamento harmônico e rítmico em um único teclado eletrônico, como na faixa “Dança do Jumento”, do grupo Família Show, e nas performances do vocalista e tecladista Hailton Henrick e da cantora Mara Alves, integrantes da banda Muleka 100 Calcinha.

Durante o show da banda, Chitara está meio ao público, mas se encontra sentada e sozinha, e, assim como foi observado na cena inicial em que a personagem Andréia é filmada durante um culto evangélico, sua expressão também aparenta distanciamento do ambiente festivo em que se encontra. Outra relação entre a sequência realizada na igreja e o show que ocorre dentro de uma enorme tenda é o cenário exterior depauperado do logradouro público em contraste com as emoções vívidas experienciadas, com auxílio de música, no ambiente interno. Entendemos que, não importa o local onde as personagens estejam, há uma desconexão entre seus desejos e a realidade, suscitando nelas uma primeira sensação de deslocamento e reflexão.

Quando Andréia chega ao local do show, o grupo musical está tocando a canção “Mato Seco em Chamas”, cujos versos falam de uma “*cidade deserta*” onde as “*donas da quebrada*” são “*mulheres lindas, bem arrojadas / seus corpos em chama em plena madrugada*”. Nesse momento, vemos Andréia e Chitara a dançar com seus pares desconhecidos. No entanto, a expressão dos seus rostos ainda parece distante, séria, sem se integrar ao clima festivo. Os rostos de outras mulheres que dançam ali também não indicam uma acomodação ao ambiente de diversão. Se os versos do refrão (“*Essa explosão de sensação, tudo unido em um só coração / Como mato seco em chamas, queimando, explodindo*”) destoam do cenário de rostos amortecidos, a presença dessa canção parece fazer parte de uma cena que destaca as personagens do ambiente geral (“as donas da quebrada”) e ao mesmo tempo enuncia as consequências da opressão social e econômica sofrida pelos habitantes das periferias, em geral, e pelas mulheres, em particular. A utilização da música, aqui, é ao mesmo expressão e contraponto do desejo dos “corpos em chama” e dos rostos femininos distantes e solitários.

Em uma cena próxima ao final do filme, a personagem Chitara e vários motoqueiros estão em torno de uma grande fogueira. Ouve-se, ao fundo, em formato não diegético, uma canção que diz: “*Chitara, rainha da quebrada / Chitara, ela manda na parada / Ela nunca tá de brincadeira / Cuidado com a Chitara, ela é gasolineeira*”. Logo a seguir, vê-se o veículo que transporta a banda Muleka 100 Calcinha se aproximar e, após um corte de edição, já vemos a cantora da banda entoando os mesmos versos em pé, próxima aos demais personagens da cena. Subitamente, a música de tons laudatórios à Chitara começa a dividir o espaço sonoro com um forte e contínuo apito de sirene que sinaliza o toque de recolher.

A presença no filme de uma canção preexistente intitulada “Mato Seco em Chamas” gera uma impressão de contraste entre música e imagem, enquanto a canção que alude diretamente à personagem Chitara e às gasoleiras da narrativa fílmica borra os limites entre ficção e realidade. Aliás, neste filme, há outras situações que diluem as fronteiras dos gêneros de ficção e documentário: Joana Darc Furtado mencionou à produção do filme que, em sua infância, seu apelido era Chitara; Léa Alves costumava cantar nos intervalos de gravação, o que motivou a dupla de cineastas a escolher as mesmas músicas para que a personagem Léa as cantasse em cena; a passeata da candidatura em trio elétrico da personagem Andreia foi filmada na véspera do pleito federal de 2018 que elegeu Jair Bolsonaro, cuja esposa, Michelle Bolsonaro, nasceu no bairro Sol Nascente; os atores e atrizes não profissionais incorporaram a seus personagens boa parte de suas experiências e memórias pessoais; e, a própria narrativa de cunho ficcional do filme, a certa altura, é interrompida para dar lugar a intervenções documentais das vidas de Joana Darc, Léa e Andreia.

Se, conforme nos dizem Andrade e Alves (2020, p. 89), o cinema de pensamento decolonial segue “redistribuindo os lugares, desestabilizando as identidades, dando forma ao barulho por meio da palavra e visibilidade àqueles que antes era invisibilizados”, então podemos inferir que a música presente nos dois filmes aqui analisados potencializam a sua expressão cinematográfica decolonial.

Nas cenas finais do filme, Léa é conduzida na garupa de uma motocicleta e está acompanhada de uma profusão de motoqueiros. Não se trata de uma motociata qualquer, mas sim de uma ocupação do território urbano, espelhando a subversão da segregação inferida em *Branco Sai, Preto Fica*. Ao fundo, ouvimos os versos do rap “DF Faroeste”, gravada em 1998 pelo grupo ceilandense de rap *Mente Consciente*: “*DF Faroeste guerra entre gangues / A molecada crescendo no meio do bang-bang*”.

Esta música usa em sua base musical o tema composto por Ennio Morricone para o filme de “bang-bang à italiana” *Por um Punhado de Dólares* (Sergio Leone, 1964), estilo cinematográfico também chamado de faroeste *spaghetti*. Os ruídos das motocicletas se misturam à rítmica do rap de temática ceilandense e ao som que mimetiza os confrontos dos faroestes. Fecha-se, assim, um filme que desafia os gêneros do drama social, do documentário, da ficção científica e do faroeste com uma música cuja presença é motivada pela transtextualidade. No dizer de Audissino (2017, p. 126), “quando um tipo de música ou um tipo de ação por parte da música é prescrito pelas convenções de, ou para fazer referência a, um determinado gênero cinematográfico [...]”, temos, então, uma motivação transtextual.

Considerações finais

No processo de filmagem, os cineastas Adirley Queirós e Joana Pimenta buscavam estratégias de construir uma ideia de ficção científica “chamando o som para o primeiro plano” (Adirley) e inscrever o som e a performance do filme na memória da cidade (Joana).¹⁰ Avaliamos que o repertório de canções de ambos os filmes aqui analisados ressalta elementos musicais diversificados, mas bastante relacionado com o que afirmam Marcon, Sedano e Raposo (2018, p. 7) sobre a cultura musical historicamente marginalizada pela colonialidade do poder:

A música e a dança advindas destas experiências revelam uma forma de estar no mundo que até algumas décadas atrás era invisibilizada - para além de seus espaços de criação - pela perseguição policial, pela vigilância moral e pelo monopólio das corporações sobre a indústria cultural, a produção e o consumo musical.

Os dois filmes criados para mostrar a face do povo da Ceilândia, ao mesmo tempo que apresentam uma fantasia futurista distópica, carregam em suas trilhas musicais a identidade cultural periférica dos anos 1980 e do século XXI. As histórias de perdas e conquistas, de subjetividades e marginalidades, concluem com reviravoltas que visam uma reparação no presente, ainda que situadas em projeção futurista. O conjunto de músicas ao longo do filme ajudam a revelar os pensamentos das personagens e potencializam a carga dramática da narrativa ao elucidar as ações, ativar memórias e até mesmo ao se contrapor às imagens de uma cena.

Ao passo que, em *Branco Sai Preto Fica*, é construído um artefato constituído por gêneros musicais como forró, rap e funk, três estilos associados à escuta das regiões periféricas das metrópoles representando o cotidiano, as realidades e vivências de suas comunidades, em *Mato Seco em Chamas* as músicas fazem um diálogo com diferentes tipos de canto, o amador, o coletivo e o profissional, e todos estes cantos se articulam com as experiências das populações urbanas historicamente subalternizadas, seja este um canto entoado em uma torre de vigilância, em uma igreja pentecostal ou em um show musical.

Observamos que as diferentes motivações para a inclusão de música em uma cena (realista, composicional, transtextual e artística) não são compartimentos estanques, sem relação entre si. O processo para incluir uma música em cena conjuga razões que acionam as linguagens musicais e verbais de uma canção e também os recursos, referências e objetivos dos criadores do produto cinematográfico. Para dramatizar o cotidiano de segregação e exclusão

¹⁰ Cf. a entrevista completa em <<https://camarescura.com/2022/11/16/adirley-joana-entrevista-por-lorenna-rocha/>>. Acesso em 12 de setembro de 2023.

dos personagens, os realizadores dos filmes recorreram a estratégias de incorporação das experiências musicais das pessoas selecionadas para interpretar as personagens. As canções utilizadas trouxeram diferentes cargas simbólicas inerentes a suas letras, a seus elementos musicais e a sua circulação por determinados espaços sociogeográficos. Vistas no aspecto geral, o conjunto de músicas serviu de motriz de ação política contra-hegemônica. Identificamos que cada música traduz e reflete a cultura da comunidade apresentada em tela e notamos como a música é o dispositivo que mobiliza a vivência política, social e religiosa da periferia, subverte a segregação cultural que encerra seus personagens dentro dos limites periféricos de Ceilândia e representa a escuta musical cotidiana das classes urbanas subalternizadas.

Referências

- AMARAL, Monica Teixeira do. O rap, a revolução e a educação: do Bronx à Primavera Árabe. *Ide: psicanálise e cultura*, São Paulo, v. 36, jan 2013, p. 145-159.
- ANDRADE, Catarina; ALVES, Álvaro. O cinema como cosmopoética do pensamento decolonial. *Logos*, ed. 55, vol. 27, n. 3, 2020, p. 80-97.
- AUDISSINO, Emile. *Film/Music analysis: a film studies approach*. Londres, UK: Palgrave Macmillan, 2017.
- ARAÚJO, Saulo Furtado de. *Entre garotos e suas equipes: consumo tecnocultural e dinamicidade ético-estética na cena black brasileira*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade de Brasília, 2012.
- BIRMAN, Patricia; MACHADO, Carly. A violência dos justos: evangélicos, mídia e periferias da metrópole. *Rev. bras. Ci. Soc.*, 27 (80), Out 2012, p. 55-69.
- BRANCO Sai, Preto fica. Direção e roteiro: Adirley Queirós. Produção: Simone Gonçalves e Adirley Queirós. Ceilândia-DF, 2014. 93 min.
- CARVALHO, Fábio; SIQUEIRA, Adilson; SCHIAVONI, Flávio. A música como epistemologia contra-hegemônica e decolonial. *II Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte*. Anais. São Paulo, 2019, p. 278.
- CARVALHO, Márcia. *A canção no cinema brasileiro*. São Paulo: Alameda, 2015.
- CUNHA, Christina Vital da. Cultura pentecostal em periferias cariocas: grafites e agenciamentos políticos nacionais. *Plural*, 28(1), 2021, p. 80-108.
- EULÁLIO, Mainara. Forró x mercadoria: processo de modernização da música nordestina na cidade de Campina Grande. *Anais do XXIX Simpósio Nacional de História*, Brasília, 2017.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2001.
- GONÇALVES, Maria das Graças. O discurso possível da juventude excluída. *Cadernos Penesb*. Revista do Programa de Educação sobre o Negro na Sociedade Brasileira. Faculdade de Educação – UFF n. 11, 2009/2010, p. 1-384.
- GORBMAN, Claudia. O canto amador. In: COSTA, Fernando, SÁ, Simone. *Som + Imagem*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012, p. 23-41.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies: narrative film music*. Bloomington, IN: Indiana University Press/British Film Institute, 1987.
- KALINAK, Kathryn. *Film music: a very short introduction*. New York> Oxford University Press, 2010.

- KASSABIAN, Anahid. *Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. New York / London: Routledge, 2001.
- LINS, Artur. “Branco Sai, Preto Fica: A música como potência do comum multitudinal”. In SALLES, M.; CUNHA, P.; LEROUX, L. (orgs.) *Cinemas pós-coloniais e periféricos*, vol. 2. Guimarães: Nós por cá todos bem - Associação Cultural; Rio de Janeiro: Edições LCV, 2020, p. 137-144.
- MAIA, Guilherme; GAMA, Morgana. Ecos pós-coloniais em dois filmes africanos: as canções de Soleil Ô e Touki Bouki. *Revista Eco-Pós*, v. 25, n. 1, p. 16-38, 2022.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUET, Ramón (orgs.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre, 2007.
- MARCON, Frank; SEDANO, Lívia; RAPOSO, Otávio. Introdução ao Dossiê “Juventudes e Músicas Digitais Periféricas”. *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 7, n. 1, 2018, p. 5-14.
- MATO Seco em Chamas. Direção: Adirley Queirós e Joana Pimenta. Produção: Simone Gonçalves, Andreia Queiroz, João Matos, Julia Alves., 2019. 153 min.
- MESQUITA, Claudia. “O avesso do futuro: memória, distopia e condição precária em ‘Branco Sai, Preto Fica’”. In: ALMEIDA, Rodrigo; MOURA, Luís Fernando. *Catálogo da Mostra Brasil Distópico* realizado na Caixa Cultural. Rio de Janeiro, 2017.
- MUNDY, John. *Popular music on screen: from Hollywood musical to music video*. Manchester, UK: Manchester University Press, 1999.
- MUSSEL, Felipe Schultz. *A cidade inimiga: o projeto de Brasília e o cinema de Adirley Queirós*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2016.
- ROCHA, Janaína; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patricia. *Hip hop: a periferia grita*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.
- SALLES, Michelle; CUNHA, Paulo; LEROUX, Liliane (orgs.) *Cinemas pós-coloniais e periféricos*, vol. 1. Guimarães: Nós por cá todos bem - Associação Cultural; Rio de Janeiro: Edições LCV, 2019.
- SANTOS, Gylan. *O significado sociocultural na trilha sonora do filme Branco Sai, Preto Fica*. Monografia. (Iniciação Científica). Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2021.
- SIQUEIRA, Flávia. *A representação social de uma cultura funk e das favelas*. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos). Universidade Federal do Espírito Santo, 2015.
- TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015.
- THOMPSON, Kristin. *Breaking the glass armor: neoformalist film analysis*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988.
- VILSEKI, Agnes Cristine Souza. “Da nossa memória fabulamos nós mesmos’: ressignificação e politização da raça no filme Branco Sai, Preto Fica”. *O Mosaico*, [S.l.], jun. 2017.
- ZAHL, Paul. Adoração litúrgica formal. In: BASDEN, Paul (ed.). *Adoração ou show?* São Paulo: Editora Vida, 2006, p. 25-60.