

**Democracia e crise no documentário brasileiro contemporâneo:
política, polícia e antagonismo em *Branco Sai, Preto Fica***

Democracy and crisis in contemporary Brazilian documentary:
politics, police and antagonism in *Branco Sai, Preto Fica*

Democracia y crisis en el documental brasileño contemporáneo:
política, policía y antagonismo en *Branco Sai, Preto Fica*

Guilherme Fumeo Almeida

Universidade Federal do Rio Grande do Sul | almeidaguif@gmail.com

Carlos Eduardo Ribeiro

Universidade Federal do Rio Grande do Sul | dudaribeirodudaribeiro@gmail.com

Resumo: A partir de uma análise do documentário *Branco Sai, Preto Fica*, este artigo pretende compreender como o filme elabora a consolidação da crise da política institucional brasileira. O texto é dividido em duas partes, que articulam uma proposta metodológica de interlocução entre teoria e objeto, além de uma matriz estética de análise fílmica. Na primeira parte, a análise de cerca de metade da trama do documentário é entrelaçada à discussão de Rancière (1996) sobre a relação entre a democracia e as noções de política e polícia, enquanto a segunda enfatiza a parte final do filme em diálogo com a reflexão de Mouffe (1999) sobre os conceitos de agonismo e antagonismo. É possível destacar que *Branco Sai, Preto Fica* comenta e estetiza a crise da política institucional brasileira em suas duas acepções: a de um processo de acirramento, a partir de 2013, da queda de credibilidade interna e externa do Estado brasileiro, e a de um tensionamento contínuo – uma política que *é* em crise.

Palavras-chave: documentário brasileiro contemporâneo; *Branco Sai, Preto Fica*; democracia; crise da política brasileira.

Abstract: Based on an analysis of the documentary *Branco Sai, Preto Fica*, this article intends to understand how the film elaborates the consolidation of the crisis of Brazilian institutional politics. The text is divided into two parts, which articulate a methodological proposal for dialogue between theory and object, in addition to an aesthetic matrix of film analysis. In the first part, the analysis of about half of the documentary's plot is intertwined to Rancière's (1996) discussion about the relationship between democracy and the notions of politics and police, while the second emphasizes the film's final part in dialogue with the reflection by Mouffe (1999) on the concepts of agonism and antagonism. It is possible to highlight that the *Branco Sai, Preto Fica* comments and aestheticizes the crisis of Brazilian institutional policy in its two meanings: that of a process of intensification, from 2013 onwards, of the fall in the internal and external credibility of the Brazilian State, and that of a continuous tension – a policy that *is* in crisis.

Keywords: contemporary Brazilian documentary; *Branco Sai, Preto Fica*; democracy; Brazilian political crisis.

Resumen: A partir de un análisis del documental *Branco Sai, Preto Fica*, este artículo pretende comprender cómo la película elabora la consolidación de la crisis de la política institucional brasileña. El texto se divide en dos partes, que articulan una propuesta metodológica de diálogo entre teoría y objeto, además de una matriz estética de análisis fílmico. En la primera parte, el análisis de cerca de mitad de la trama del documental está entrelazado con la discusión de Rancière (1996) sobre la relación entre democracia y las nociones de política y policía, mientras que la segunda enfatiza la parte final de la película en diálogo con la reflexión por Mouffe (1999) sobre los conceptos de agonismo y antagonismo. Es posible destacar que *Branco Sai, Preto Fica* comenta y estetiza la crisis de la política institucional brasileña en sus dos sentidos: el de un proceso de intensificación, a partir de 2013, de la caída de la credibilidad interna y externa del Estado brasileño, y el de una tensión continua – una política que *está* en crisis.

Palabras clave: documental brasileño contemporáneo; *Branco Sai, Preto Fica*; democracia; crisis política brasileña.

Introdução

Convivemos com múltiplos indícios de uma crise de representação política. Suas raízes, as mais diversas, estão fincadas em diferentes épocas. Sua abrangência, queira-se global ou localizada, certamente diz respeito ao Brasil. Por um lado, o país vivenciou, num período de 50 anos (1950-2010), uma trajetória consistente de diminuição de desigualdade social, ainda que os níveis sigam bastante elevados (ARRETCHE, 2015), e, desde o final da ditadura civil-militar, uma consolidação e continuidade democrática no nível formal (PINHEIRO-MACHADO, 2019). Esse contexto foi marcado por eventos como a Assembleia Constituinte, a Constituição de 1988, o retorno das eleições diretas, o *impeachment* de Fernando Collor e os governos de Itamar Franco, Fernando Henrique Cardoso e Luiz Inácio Lula da Silva e seus decorrentes processos de inclusão social e econômica, aumento da parcela da população com acesso a saúde, educação e moradia e diminuição expressiva de pobreza, fome e desemprego.

O período teve como limite, na interpretação de Pinheiro-Machado (2019), os protestos de junho de 2013, frutos de insatisfações acerca da não resolução de impasses sociais duradouros e marcos para a desestabilização institucional da continuidade descrita pela autora. A frustração que se expressou em 2013 culminou na (ou deu a ver a) crescente desqualificação da democracia representativa brasileira. Do Movimento Passe Livre (MPL) ao Movimento Brasil Livre (MBL), as diferenças entre os movimentos que marcaram os protestos de 2013 demonstram a multiplicidade de perspectivas e narrativas que compuseram essa massa contraditória de demandas e sentimentos. À esquerda ou à direita, os protestos pareciam falar sobre insatisfação com a política institucional, ou pelo menos com a que até então se dava.

A crise da política institucional no Brasil, mesmo que tenha momentaneamente se resfriado no contexto de consolidação e continuidade formal nos termos de Pinheiro-Machado (2019), atravessa de forma mais abrangente a experiência pós-constituinte como uma “estrutura de sentimento” (WILLIAMS, 1979)¹. Dos protestos de 2013, decorrem o *impeachment* de Dilma Rousseff e as presidências de Michel Temer e Jair Bolsonaro, ambos políticos com agendas mais conservadoras e antipopulares. O avanço do conservadorismo no país se insere em um panorama mundial de insatisfação social, crise econômica e tensão geopolítica. No seu cume, a guinada conservadora brasileira, que é correlata à desqualificação do aparelho da democracia representativa, elegeu Bolsonaro, candidato que pareceu fazer coro a algumas demandas que circulam no pensamento público, como fim da corrupção, apologias ao governo ditatorial e descrédito aos fundamentos da democracia.

Branco Sai, Preto Fica, lançado em 2014 e dirigido pelo cineasta ceilandense Adirley Queirós, foi gestado ainda durante a presidência de Dilma, período de declínio do projeto político petista e de intensificação do que aqui formulamos como descrédito da política.

¹ A “estrutura de sentimento” diz respeito a um mundo como sentido e pensado em resposta a eventos da organização social de uma época. O conceito difere de “ideologia” por não se referir a uma teorização e a um falseamento, mas a uma experiência viva, sentida, cuja emergência não parte necessariamente dos discursos hegemônicos. É a expressão do “pensamento tal como sentido e do sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada” (WILLIAMS, 1979, p. 135).

Longe de ser um filme movido pela guinada conservadora contextualizada acima, trata-se de um longa-metragem que, contudo, pressente essa guinada e a presentifica em sua fabulação; um filme em cujo antecampo o conservadorismo brasileiro (se) espreita. O longa-metragem, a partir da Ceilândia², elabora uma denúncia de violência policial e descaso do Estado contra a população negra e periférica. Maior cidade-satélite do Distrito Federal, a Ceilândia é locação e meta-texto de toda a filmografia de Queirós.

A partir de uma análise de *Branco Sai, Preto Fica*, este artigo pretende compreender de que forma o filme elabora a consolidação da crise da política institucional brasileira. Para tanto, o texto é dividido em duas partes, além desta introdução e das considerações finais. As partes articulam uma proposta metodológica de interlocução entre teoria e objeto, bem como utilizam uma matriz estética de análise fílmica. Considerando o enfoque do artigo e seus limites, a construção metodológica dá maior ênfase à relação entre marco teórico e objeto, tendo a análise fílmica um papel mais pontual, estando presente principalmente na discussão de determinados trechos da obra.

Na primeira parte, a análise de cerca de metade da trama do documentário é entrelaçada à discussão de Rancière (1996) sobre a relação entre a democracia e as noções de política e polícia, enquanto a segunda enfatiza a parte final do documentário em diálogo com a reflexão política de Mouffe (1999) e sua ênfase nos conceitos de agonismo e antagonismo. Em ambas as partes, também estão presentes as análises de *Branco Sai, Preto Fica* feitas por Mesquita (2015), Setúbal (2018) e Hamburger (2022), bem como as discussões de Migliorin (2009) sobre as potencialidades políticas do documentário brasileiro e os comentários de Queirós (2015) sobre seu filme.

Política e polícia em *Branco Sai, Preto Fica*: segregação e fabulações entre centro e periferia

O filme começa com a narração de Marquim da Tropa, um MC da Ceilândia, na rádio-pirata instalada no porão de sua casa, retomando o episódio da noite de 5 de março de 1986, no qual perdeu a mobilidade das pernas. Cadeirante no presente do filme, Marquim foi atingido, na coluna, por uma bala perdida, projetada pela polícia durante uma invasão no baile *black* do Quarentão, na própria Ceilândia. Ao longo do filme, o MC rememora constantemente a juventude perdida, através de suas locuções e das músicas que dançava no Quarentão na década de 1980, com o seu grupo de *break dance*. Marquim trabalha intensamente na rádio no porão, retiro intensificado pelas complicações em suas pernas: “Eu nunca puxei cadeia, mas hora de hospital... já puxei muita hora de hospital”, comenta (1h15min18s). Além de ser um dos protagonistas do filme, ele assina a trilha sonora, fortalecendo a diluição das fronteiras entre ficção e documentário.

² Seu nome deriva da Campanha de Erradicação de Invasões (CEI), uma campanha do Governo Federal durante os primeiros anos da ditadura civil-militar que consistiu em realocar 82 mil pessoas (GOUVÊA, 1998) – em grande medida, as famílias dos trabalhadores braçais nordestinos que construíram a nova capital federal durante o governo de Juscelino Kubitschek – a aproximadamente 30 quilômetros de Brasília, na cidade que teve como marco zero temporal o dia 27 de março de 1971.

Os cenários da Ceilândia de *Branco Sai, Preto Fica* são caóticos, áridos e predominantemente noturnos. Mesquita (2015, p. 11) aponta que, no filme, a cidade é envolta em uma atmosfera de perda, cujo presente aparece “esfriado, melancolizado, distanciado, por vezes esvaziado e arruinado”. As imagens ressaltam a destruição dos espaços e o caráter de abjeção ligado à periferia e a seus habitantes, estendendo a desfiguração dessa geografia e desses objetos aos corpos das personagens: Sartana (Shockito), amigo de Marquim, foi atropelado pela cavalaria da polícia na mesma invasão no baile do Quarentão, tendo uma parte da perna amputada. O nome da personagem remete a um vingador do *western spaghetti*, antecipando a insurreição antissistema elaborada pelo filme. Em entrevista para a revista *Cinética*, Queirós (2015, online) destacou: “Tinha vários Sartanas na Ceilândia, mas a questão é que essa geração inteira foi dizimada. E o que interessava também no faroeste é que o Sartana era um bandido, né? Ele não era narrado de forma romântica, e a gente queria trazer isso pro filme”.

As personagens são apresentadas geralmente apartadas, em seus mundos particulares, e a sensação de limitação e isolamento, ostensivamente presente em seu cotidiano, extravasa a circunstância de seus corpos e imbrica-se à história de segregação da Ceilândia e à ordem policial título do longa-metragem, que escancara o racismo e a discriminação institucional. “Branco sai, preto fica” é o que os policiais gritavam no momento da invasão no baile do Quarentão, conforme relata Marquim, em sua locução (05min42s). Os brancos têm o direito de sair da festa. Os pretos são escrutinados ou marcados violentamente.

Relacionando a trama do filme aos conceitos de Rancière (1996), pode-se inferir que ela parte de uma denúncia de que o Estado brasileiro tratou e vem tratando as populações periféricas a partir da “polícia” e, por extensão, como repressão das possibilidades de “política”. Para Rancière, a política se dá quando existe uma vontade de distribuição do “comum”, ultrapassando a troca entre serviços e mercadorias em direção a uma verdadeira busca pela igualdade. Implica na recontagem das partes da comunidade – portanto, na reelaboração de uma partilha. A contagem das partes que formam o todo é sempre imperfeita, e é por ela que há política.

Essa definição difere, logo, do que referimos como política institucional ou representação política na introdução do texto. Em Rancière, a política é um ato da “parcela dos sem parcela”, que pausa as consequências do privilégio dos ricos sobre os pobres (ou, em uma acepção mais ampla, dos dominantes sobre os subalternos). Política, nessa concepção, é sobre rearranjar formas de divisão. Para Rancière, defender a política como atividade do comum é defender a “parcela dos sem parcela” e seu contíguo litígio dentro do qual, e apenas nele, é possível contar os pobres enquanto povo e o povo enquanto comunidade. A complexidade da política reside na sua necessidade de racionalizar o desentendimento – e, assim, política é litígio.

Nesse esforço do autor em nomear a política, a polícia emerge como seu oposto: trata-se do sistema de forças considerado legítimo para agregar e organizar o coletivo social e os poderes. Enquanto a política é pautada pelo deslocamento de corpos e lugares, pela mudança das ordens de visibilidades e pela valorização de mecanismos e movimentos criadores de cidadania, a polícia é voltada a uma determinada organização. Esse ordenamento “define as divisões entre os modos do fazer, os modos de ser e os modos do dizer, que

faz que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa” (RANCIÈRE, 1996, p. 42). Para a polícia, portanto, a cidadania é uma propriedade dos indivíduos.

Em *Branco Sai, Preto Fica*, a noção de polícia se materializa na projeção de uma força de normalização, de acomodação desses sujeitos aos seus “lugares”. Primeiro, defenestrados do plano piloto de Brasília para a periferia; depois, reprimidos e violentados em seu lazer por praticarem a cultura negra. Marquim, o denunciante, faz parte do grupo social mais sujeito ao abuso policial no Brasil: de homens pobres, pretos e periféricos³. A identificação com a cultura *black* – a música *soul*, o *break dance*, o *rap*, os trajés –, ao mesmo tempo em que é elemento constitutivo da identidade social das personagens, também é sua diferença em relação à linguagem normativa do Estado. Marquim, ao passo em que representava, em sua juventude, na década de 1980, o suspeito-padrão da polícia, no presente da narrativa, por se incluir no grupo entre os 30 e 64 anos de idade, povoa, segundo dados da Companhia de Planejamento do Distrito Federal (Codeplan), a faixa etária com maior número de deficientes motores naquela unidade federativa (PERFIL..., 2013) – o que provavelmente diz da sistematicidade da violência estatal, em sua geração, contra corpos como o seu.

Com a inauguração de Brasília, em 1960, o contingente de trabalhadores braçais envolvido na sua construção não recebeu os lotes de terra prometidos pelo Governo Federal, passando a ocupar “invasões”, barracos feitos de materiais precários em chão batido. Trata-se, espacialmente, dos “sem parte” nomeados por Rancière (1996). A segregação desses sujeitos e a construção de cidades-satélite para os pobres e não brancos contradisseram os princípios de horizontalidade do modernismo que inspirou o projeto da capital federal (HOLSTON, 1993; GOUVÊA, 1998). Assim, a crise da política, se apreendida no sentido da continuidade da injustiça, é, a partir da Ceilândia, um problema *genético*, no duplo sentido suscitado por essa palavra: um problema inscrito na origem da cidade-satélite e também na filtagem racial.

É a partir desse histórico de racialização e segregação, bem como de circunstâncias de precariedade no presente da realização do filme, que os sujeitos em *Branco Sai, Preto Fica* se posicionam e fabulam. Da perspectiva da violência policial e de seu subjacente racismo de Estado, pelo que destacam o longa-metragem de Queirós e os dados numéricos (SINHORETTO et al, 2014), o governo petista, então no poder, não apresentou qualquer avanço para longe do abismo simbólico e espacial que separava centro e periferia, Estado e populações periféricas.

O filme transita entre regimes documentais e ficcionais, eventualmente recorrendo a elementos de ficção científica. Esse caráter de invenção ligado à política não é estranho às proposições de Rancière (1996), no sentido de que a política se dá através da instauração de certas cenas que, a seu modo, reorganizam a topografia do possível. O mundo diegético em que se passa o “documentário” – assim oficialmente designado, mas cuja porosidade

³ A esse respeito, Sinhoretto et al (2014, p. 135 e 137) demonstram a predileção estatal – no Brasil e, especificamente, no Distrito Federal – por vigilância e punição de corporalidades demarcadamente negras, periféricas e, na particularidade do caso policial, jovens e masculinas. Os autores expõem como a abordagem da polícia envolve de maneira ostensiva a criminalização “da vestimenta, da música, da cultura, [...] também uma criminalização das formas de manifestação política e cultural”, de forma que os pobres, negros, trajados ao estilo “hip-hop” ou “funk”, constituem os principais alvos dessas ações, “bem como dos efeitos negativos dela, como o abuso policial”.

das fronteiras parece suscitar as aspas – é distópico: trata-se de um presente especulado, no qual os elementos segregacionistas são exacerbados.

Construído em conjunto entre diretor, elenco e equipe de produção, em um espaço criativo e fabular compartilhado (QUEIRÓS, 2015), o universo do longa-metragem dá acesso mais direto à subjetividade desses sujeitos do que caso se mantivesse em um regime meramente documental e expositivo. As trajetórias e as deficiências adquiridas de Marquim e Sartana, lembradas no início do filme, se mesclam a um presente que dispõe de ficcionalizações, que imiscui situações encenadas e cenários artificiais às experiências dos sujeitos e ao cotidiano da cidade. *Branco Sai, Preto Fica* não privilegia, portanto, a reelaboração histórica da diferença e da segregação entre centro e periferia no Distrito Federal, diferentemente de *Brasília – Contradições de Uma Cidade Nova* (Joaquim Pedro de Andrade, 1967), dos textos de Gouvêa (1998) e de Holston (1993), dos filmes de Vladimir Carvalho – como *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1990) – e dos longas-metragens anteriores do próprio Adirley Queirós, como *A Cidade é Uma Só?* (2012).

As personagens do filme raramente se encontram em Brasília: a presença fantasmática da capital é reiterada pelo monitoramento da Ceilândia, que se impõe através de vozes sem corpo, a exemplo de um toque de recolher que se anuncia ao cair da noite nos megafones da cidade-satélite. Uma locução solicita que as crianças sejam retiradas das ruas e que todos voltem para casa com os documentos à mão. Esse aparato eletrônico e burocrático é controlado pela “polícia do bem-estar social” – clara piada com o Estado de bem-estar social, uma das promessas da modernidade que, como o modernismo, nunca chegou à periferia brasileira – e invade os rádios dos carros dos ceilandenses caso eles se aproximem da capital para lembrá-los que, para prosseguir, devem mostrar seus passaportes.

A onipresença dessa polícia sempre invisível, atuando, através de máquinas, em um fora-de-campo que cerca as personagens, impede a interlocução, condição *sine qua non* da política. Dentro do que, em diálogo com Rancière (1996), pode-se considerar um excesso de polícia e uma falta de política, a voz policial construída por *Branco Sai, Preto Fica* também realiza uma crítica à voz *off* costumeira do documentário clássico. Ao refletir sobre as potencialidades do documentário brasileiro como um espaço democrático, Migliorin (2009, online) define a voz *off* como: “Onipresente e Onisciente, [...] propriamente a distribuidora dos lugares dos indivíduos e grupos, organizadora da partilha”. Esse *off* que, no filme, não é a voz do autor, mas da autoridade, a partir do comentário crítico que o longa-metragem lhe impõe, leva à emergência de uma dimensão política, diretamente relacionada à captação e ao estímulo de mudanças no contexto de instabilidade, diversidade e dissenso que é o documentário.

Democracia, agonismo e antagonismo: a bomba e o documentário político

Tratamos, no universo construído em *Branco Sai, Preto Fica*, de uma sociedade não democrática, na qual a participação política e a inclusão das populações periféricas são reduzidas ao mínimo pelo segregacionismo e pela polícia, que os estabelece como cidadãos de segunda classe: pobres, não brancos, passíveis de uma violência de Estado legitimada.

Mouffe (1999), em sua reflexão sobre a política, identifica a inevitabilidade do poder e do conflito. A autora defende que a visão de mundo liberal, ancorada no individualismo

e no racionalismo, é incapaz de compreender o papel da política e de construir uma sociedade que não seja marcada pela exclusão. Dessa forma, para que haja pluralismo, são necessários o conflito e o antagonismo: é do tensionamento entre consenso e dissenso que emerge a dinâmica agonística da democracia pluralista. Essa dinâmica demanda uma reflexão dupla, tanto sobre como garantir a adesão aos valores ético-políticos que a definem como uma forma política social quanto em relação às diversas interpretações sobre as diferentes tipologias de cidadania e hegemonia.

Dentro do modelo de democracia pluralista de Mouffe (1999), há uma distinção fundamental entre duas categorias: *inimigo* e *adversário*. O modelo proposto pela autora estabelece uma comunidade política na qual o inimigo a ser extinto é substituído pelo adversário, cuja existência é legítima e deve ser respeitada, assim como seu direito de defender ideias, mesmo que venham a ser combatidas com virulência. Com o adversário, estabelece-se uma relação agonística. São vistos como inimigos somente aqueles que impossibilitam uma relação de respeito em termos democráticos. A relação com estes estabelecida, antagonística, passa-se fora da legitimidade da democracia.

Dito isto, a autora ressalta, o ideal de uma sociedade democrática não pode ser o da harmonia perfeita nas relações sociais. Para ela, a democracia pode existir apenas quando nenhum agente social é legitimado como o representante da totalidade social, e todos reconheçam a limitação e a particularidade de suas demandas, bem como a impossibilidade da eliminação do poder. Esse modelo está distante do universo de *Branco Sai, Preto Fica*: é negada aos ceilandenses a participação política e são menosprezadas suas demandas frente ao poder centralizador da máquina estatal. Na leitura proposta pelo filme, a relação estabelecida entre Ceilândia e Brasília é de inimizade, de aniquilamento do outro.

O radialista-pirata Marquim, em aliança com outras personagens de experiência existencial semelhante, grava em sua rádio uma série de artistas e sons ambiente da Ceilândia, os quais compila em uma produção fonográfica com o auxílio de DJ Jamaika⁴. Essas gravações, que podem ser pensadas como uma síntese das vozes dos *não contados* (RANCIÈRE, 1996), têm por finalidade sua projeção sobre Brasília como uma bomba, através de um complexo equipamento *sci-fi* instalado no porão de Marquim. O desfecho do filme é a concretização e a projeção dessa bomba, um plano de revanche – como nomeado por Oliveira e Maciel (2017) – arquitetado clandestinamente pelas personagens. As últimas imagens de *Branco Sai, Preto Fica* mostram os monumentos modernistas da capital tomados e em chamas. E a branca população brasiliense, cuja renda *per capita* é a maior do país, aos gritos e com expressões de horror.

Deflagra-se, com essa saída bélica, a impossibilidade de racionalizar o desentendimento e, portanto, a crise da democracia. A bomba é a fábula que responde ao silenciamento e ao cerceamento dos ceilandenses. Ela não aponta para uma saída dialógica; ou, nos termos de Mouffe (1999), não se dá conforme uma “democracia agonística”. Sequer aponta para um reformismo de Estado que buscaria legar, aos sem parcela, sua parte, ainda que, indubitavelmente, em diálogo com Rancière (1996), trate-se de uma saída *política*.

⁴ Personagem pouco desenvolvida ao longo do filme, é um homem negro da Ceilândia, sem desabilidade física aparente, possivelmente próximo aos 40 anos de idade.

A bomba é construída, portanto, como uma solução litigiosa que aponta para a destruição do *outro*; ou, melhor, da *norma*, visto que, nessa relação desigual entre centro e periferia, o *outro* são os ceilandenses. É um último recurso para fazer-se ouvir: pesa aqui o simbolismo da bomba ser constituída das vozes dos periféricos. Essa saída drástica expõe o extenso e denso histórico de silenciamento, o excesso de polícia e a falta de política. É, assim, uma configuração antagonística.

Em afinidade com a interpretação aqui construída, Hamburger (2022), em sua análise de *Branco Sai, Preto Fica* e *A Cidade é Uma Só?*, destaca que ambos os filmes defendem a ausência de cidadania completa na cidade-satélite, dentro da consagração de uma cinematografia que ultrapassa os limites do documentário, mesclando depoimentos e performances e potencializando o papel do cinema no enfrentamento de traumas ocasionados pela violência estatal. Em seu estudo sobre os mesmos filmes, em sintonia com Hamburger, Setúbal (2018) aponta a defesa do esgotamento de um projeto político que não cumpriu o que prometeu, bem como o reconhecimento da violência enquanto parte muitas vezes camuflada da narrativa de poder oficial. Nessa defesa, a Ceilândia, segundo a autora, se consolida como retrato do estado real da democracia brasileira, enquanto Brasília é uma ficção de fato, a utopia de modernidade, democracia e desenvolvimento, o paradigma que materializou as maiores concentrações nacionais, as quais, ironicamente, prometeu eliminar: o racismo, a violência, a exclusão.

Dentro desse retrato, o diálogo é postergado, segundo o diretor. Queirós (2015, online) afirma que é necessário destruir primeiro para negociar depois:

como a gente parte da história do Marquinho, não existia perdão. Não existia mais diálogo. ‘Já que vocês foderam o meu presente e eu vivo no passado, foda-se o futuro de vocês’, sacou? Na minha cabeça, a bomba era uma homenagem ao Marquinho, porque ele falava muito isso. O sonho dele era explodir aquilo tudo, porque ninguém naquele lugar realmente se importava com ele.

O antagonismo e o esgotamento da política, contudo, não encerram as possibilidades de leitura do filme. Migliorin (2009, online) defende que, se a democracia é a maneira de unir a potência do indivíduo às tensões políticas, o documentário “se torna democrático quando ele inventa formar para que um gesto ou um som intempestivo possa surgir, mas, mais do que isso, que essas palavras se tornem enunciados compartilháveis”. Assim, para fora do mundo diegético e da narrativa filmica – o circuito dos festivais de cinema, espectadores, crítica e sociedade, em suma, enquanto objeto na cultura –, o filme negocia perspectivas, denuncia e dá visibilidade, funcionando em um regime agonístico.

A possibilidade de reparação judicial para as populações periféricas se presentifica em *Branco Sai, Preto Fica*, ainda que de forma patética, a partir de Dimas Cravalanças (Dilmar Durães), agente federal terceirizado enviado do futuro em busca de provas de crimes cometidos pelo Estado contra populações periféricas. Esse viajante do tempo adentra o universo diegético em uma máquina do tempo/nave, um contêiner despido de conforto, que, quando em movimento, balança bruscamente. A construção da nave tem um duplo papel: apresentar uma solução estética criativa frente ao baixo orçamento do filme e

explicitar a precariedade de recursos de Dimas, à semelhança dos órgãos que trabalham com direitos humanos (SINHORETTO et al, 2014). Essa precariedade também está presente no seu figurino constantemente informal, no seu bloco de notas amassado, na quase ausência de equipamentos e nos problemas técnicos com os quais tem de lidar para comunicar-se com o tempo de onde veio.

Dimas recolhe uma série de arquivos e fotografias, além de ouvir a rádio de Marquim e ter acesso às trágicas memórias do baile do Quarentão. Ele precisa obter e enviar esses dados à década de 2070, onde/quando servirão de base para mover uma ação contra o Estado brasileiro. Assim, a falta de uma reparação estatal para os ceilandenses e para os casos de abusos de violência policial seria postergada para pelo menos até 2070. Após coletar as provas – como vamos descobrir, por meio de uma mensagem de sua correspondente do futuro (Gleide Firmino) –, a Vanguarda Cristã chega inesperadamente ao poder e, por isso, o agente tem a missão cancelada e corre o risco de não retornar ao seu tempo de origem. Se Dimas já parte como um agente terceirizado e precarizado, termina esquecido no tempo-espaço. Esse destino trágico reitera o diagnóstico do filme sobre as possibilidades de expectativas para as relações dos povos periféricos com o Estado. A reparação estatal, que, mesmo tardando, poderia acontecer, é mais uma vez adiada frente ao avanço do conservadorismo.

Mais tarde, Dimas, em outro contato com sua correspondente do tempo de onde veio, é convocado para uma nova missão urgente, que, se cumprida, possibilitará sua volta: impedir um ameaçador evento eletromagnético, uma grande explosão que ameaça o futuro. Trata-se, evidentemente, da bomba que naquele momento do filme é produzida por Marquim, pelo vingador Sartana e por seus outros parceiros, com a anuência do próprio Dimas.

Adirley Queirós e seus parceiros criativos constroem, através da Vanguarda Cristã, uma alegoria do retorno do conservadorismo político e dos ataques à laicidade do Estado brasileiro já nos anos de governo petista (que, desnecessário dizer, avançaram após ele). *Branco Sai, Preto Fica* precede a ascensão de Eduardo Cunha – político autodeclarado evangélico e um dos principais articuladores do *impeachment* de Dilma Rousseff – à presidência da Câmara dos Deputados, bem como a chegada de Michel Temer ao posto de presidente interino. Precede também a subsequente votação do *impeachment*, marcada pelo posicionamento favorável de diversos deputados que embasaram seu voto em Deus.

Desiludido com o cenário conservador que o aguarda no futuro, Dimas decide não agir, endossando a explosão de Brasília e desse futuro. Essa reviravolta interna da personagem que representava a esperança na partilha e na justiça (e também da Justiça), que vai de agente estatal a cúmplice da incineração do Estado (e, portanto, tanto da polícia quanto da política institucional), possibilita aos espectadores mais atentos compreender o sentido do seu nome. “Dimas” remete ao santo católico crucificado junto a Jesus Cristo – Dimas, o bom ladrão –, que, conforme o Evangelho de Mateus, reconhece-se pecador já na cruz, sendo então perdoado e recebido no paraíso. De forma semelhante, o agente do futuro assume de última hora o lado do “povo da Ceilândia”, dos sem parte e do litígio, buscando, à sua maneira, a redenção. Para os Racionais MC’s, Dimas seria o primeiro “vida loka”⁵.

⁵ Dimas é citado na música *Vida loka parte II*, que faz parte do álbum *Nada como um dia após o outro* (2002).

A explosão de Brasília sugere um rumo para a exponencial crise da política institucional – ou, em diálogo com Mouffe (1999), a impossibilidade momentânea da democracia agonística pela exacerbação do dissenso. A bomba que explode no desfecho de *Branco Sai, Preto Fica*, longe de reparar as agressões sofridas pelas personagens, sublinha a centralidade da violência na relação entre centro e periferia no Distrito Federal. Ao mesmo tempo, pela penetração violenta do centro pela periferia (a partir dos sons e das vozes que constituem essa bomba), o filme apresenta a possibilidade de inversão das posições de poder postas até então. Essa saída fabulada pela obra aponta para a impraticabilidade, no seu universo, da redenção em uma perspectiva dialógica, agonística e democrática.

Considerações finais

Quando nos referimos a uma crise da política institucional brasileira, lidamos com uma dupla inscrição: em parte, com uma crise recente, instaurada após 2013, marcada pelo sentimento de um “golpe” por parcela da sociedade brasileira, pela polarização política do país, pela eleição de um candidato declarado “antissistema”, pelas disputas entre os Poderes, por acusações de corrupção no governo e por uma série de acontecimentos e declarações que vêm, progressivamente, minando a confiabilidade interna e externa do Estado brasileiro, à exceção do setor financeiro; e, por outro lado, nos referimos a uma crise em continuidade, ou seja, a uma política que *é* em crise. O filme de Adirley Queirós se posiciona justamente a partir de ambas as temporalidades, em um *locus* privilegiado para comentar e estetizar a crise da política institucional brasileira em ambas acepções.

Os procedimentos do documentário, no interior de *Branco Sai, Preto Fica* – depoimentos, interação com não atores, etc. –, não fazem mais do que a denúncia da violência, materializando vozes de dissenso e contranarrativas à história oficial. Permanece em suspenso a expectativa de reparação estatal e legal às violências do passado. Como resposta a essa expectativa, o filme se entranha cada vez mais, conforme ruma ao desfecho, no terreno da ficção científica.

Oliveira e Maciel (2017, p. 27) já postularam, de maneira acertada, que o impasse apresentado na conclusão do longa-metragem “é que a incineração do passado [...] acontece sem que uma redefinição de um novo campo de intervenção e expectativa desponte no horizonte, posto que o futuro [...] não é outra coisa senão o próprio presente exagerado”. Essa incineração do passado – do presente e do futuro –, que é também uma incineração do Estado e da sede da democracia brasileira – da política e da polícia (“do bem-estar social”, como o filme chama) –, consolida a efetivação de um dissenso. Não se trata, contudo, de um dissenso que se resolva dentro dos limites dialógicos da máquina democrática, visto que, no universo distópico de *Branco Sai, Preto Fica*, o Estado parece suficientemente aparelhado para barrar qualquer possibilidade de expressão dos ceilandenses, controlados por toques de recolher, pela violência urbana que os força a se enclausurarem em casas altamente gradeadas, pela segregação que é a própria definição da cidade-satélite, pela precariedade material.

O esgotamento das possibilidades de avanço social na lógica da política institucional, já anteriormente afirmado de forma pulverizada na filmografia de Queirós, é reafirmado na narrativa de *Branco Sai, Preto Fica*. A saída que o filme fabula contém o sentimento de descrédito na democracia representativa e no aparelho da política institucional materializado

em Brasília. Dentro do universo diegético, a explosão de Brasília implica no apelo a um recurso bélico, fora das fronteiras da democracia agonística como conceituada por Mouffe (1999). Narrativamente, as possibilidades abertas a partir de estratégias ficcionais projetam um futuro onde se potencializa a precariedade em que se encontram os sujeitos do presente: não apenas os ceilandenses, mas todos os participantes da democracia representativa, que é implodida com a cidade de Brasília e com suas subjacentes expectativas agonísticas.

Por outro lado, as formas de financiamento do longa-metragem, por meio de editais públicos, apontam para a possibilidade de diálogo e cooperação entre cineastas ceilandenses e órgãos estatais, pelo menos à época de seu lançamento. De maneira adjunta, o reconhecimento logrado pelo documentário no 47º Festival de Brasília de Cinema Brasileiro, em que recebeu 11 prêmios, entre os quais o de melhor filme, também dizem do caráter hiperbólico da segregação entre Brasília e Ceilândia construída através dos artifícios de ficção científica. Assim, se, no mundo diegético, a estratégia comunicacional entre centro e periferia é antagonística – as vozes da periferia, impedidas de falarem na capital, são projetadas belicamente visando a uma aniquilação do inimigo –, na realidade experimentada pelo diretor, em que pesem as desigualdades entre periféricos e brasilienses, percebe-se uma possibilidade de comunicação e reconhecimento entre as partes.

Assim sendo, extrafilmicamente, a cena da explosão de Brasília no encerramento do filme aparece a nós, seu público, como um gesto político que se realiza através da estética, como a enunciação de um dissenso e de um conjunto de expectativas emudecidas: a dos periféricos, dos não contados. Essa construção estético-narrativa no interior da obra apela ao Estado e à sociedade civil, ainda que, ao que tudo leva a crer, de alguma forma intua também a improbabilidade da reparação a partir do apelo, seja pelo antagonismo (e não agonismo) do desfecho do filme, seja por uma espécie de vidência (PELBART, 2009)⁶ em relação aos rumos da política institucional no Brasil, que rumam ao conservador e ao não amigável a formas mais equânimes de partilha.

O universo diegético de *Branco Sai, Preto Fica*, contextualizado e construído em uma comunidade onde os efeitos da segregação estatal são evidentes (a Ceilândia), é ficcionalizado de forma com que, em grande medida, reitera-se as dificuldades da ação. Nesses termos, a ficção reforça e reafirma o diagnóstico social cético ostensivo a todos os filmes de Queirós. Esse diagnóstico proposto pela obra, contudo, não é uma reificação pessimista das possibilidades de ação: os filmes, como objetos culturais extradieгéticos, circulam as narrativas dos sujeitos envolvidos, suas possibilidades de expressão e mobilidade pelo reconhecimento e pelo debate que se dá no seu entorno e no de temas e eventos por eles salientados.

Referências

ARRETCHE, Marta. *Trajетórias das desigualdades: como o Brasil mudou nos últimos 50 anos*. São Paulo: Unesp, CEM, 2015.

⁶ “O vidente vê alguma coisa numa situação determinada, algo que a excede, que o transborda, e nada tem a ver com imaginação ou fantasia. A vidência tem por objeto a própria realidade numa dimensão que extrapola seu contorno empírico, para nela apreender suas virtualidades, inteiramente reais, porém ainda não desdobradas. [...] Ele enxerga a intensidade, a potência, a virtualidade [...] as forças em vias de redesenharem o real” (PELBART, 2009, p. 6).

GOUVÊA, Luiz Alberto. A capital do controle e da segregação social. In: PAVIANI, Aldo (Org.). *A conquista da cidade*. Brasília: UnB, 1998. p. 75-96.

HAMBURGER, Esther Império. Desigualdades sociais, a crise da democracia e o audiovisual. *Ñawi – Arte, Diseño, Comunicación*, v. 6, n. 2, p. 85-103, jul./dez. 2022.

HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

MESQUITA, Cláudia. Memória contra utopia: Branco Sai, Preto Fica (Adirley Queirós, 2014). In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 24., 2015, Brasília. *Anais... Brasília, Compós, 2015*.

MIGLIORIN, Cezar. Igualdade dissensual: democracia e biopolítica no documentário contemporâneo. *Cinética – Cinema e Crítica*, 2009. Disponível em: <<https://acortar.link/3z5WdG>>. Acesso em: 20 jul. 2022.

MOUFFE, Chantal. *El retorno de lo político: comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós, 1999.

OLIVEIRA, Taiguara Belo de; MACIEL, Danielle Edite Ferreira. Cultura e revanche na guerra social: comentários sobre *Branco sai, preto fica*, de Adirley Queirós. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 68, p. 12-31, dez. 2017.

PELBART, Peter Pál. Imagens do (nosso) tempo. In: FURTADO, Beatriz (Org.). *Imagem contemporânea*. v. 2. São Paulo: Hedra, 2009. p. 29-42.

PERFIL das pessoas com deficiência do Distrito Federal. Brasília: Codeplan, 2013. Disponível em: <<https://acortar.link/KJdvu8>>. Acesso em: 21 jul. 2022.

PINHEIRO-MACHADO, Rosana. *Amanhã vai ser maior: o que aconteceu com o Brasil e possíveis rotas de fuga*. São Paulo: Planeta, 2019.

QUEIRÓS, Adirley. Contradição permanente: uma conversa com Adirley Queirós. Entrevista concedida a Fábio Andrade, Filipe Furtado, Raul Arthuso, Victor Guimarães e Juliano Gomes. *Cinética – Cinema e Crítica*, 12 ago. 2015. Disponível em: <<https://acortar.link/Otxfjr>>. Acesso em: 20 jul. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento*. São Paulo: 34, 1996.

SETÚBAL, Mariana Lucas. Distopia e reparação política na Ceilândia de Adirley Queirós. *Urbana*, Campinas, v.10, n. 3, p. 570-591, set./dez. 2018.

SINHORETTO, Jaqueline et al. A filtragem racial na seleção policial de suspeitos: segurança pública e relações raciais. In: LIMA, Cristiane do Socorro Loureiro; BAPTISTA, Gustavo Camilo; FIGUEIREDO, Isabel Seixas de (Orgs.). *Segurança pública e direitos humanos: temas transversais*. Brasília: Ministério da Justiça, Secretaria Nacional de Segurança Pública, 2014. p. 121-160.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

Guilherme Fumeo Almeida

Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bacharel em Jornalismo e mestre em Comunicação e Informação pela mesma instituição. Integra o Grupo de Pesquisa em Estética e Processos Audiovisuais (ARTIS) e o Laboratório de Investigação de Comunicação Comunitária e Publicidade Social (LACCOPS).

Carlos Eduardo Ribeiro

Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Bacharel em Cinema e Animação e mestre em Sociologia pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Integra o Grupo de Pesquisa em Estética e Processos Audiovisuais (ARTIS).