

## **Construção identitária no cinema brasileiro contemporâneo: o longa-metragem**

### ***Branco Sai, Preto Fica***

Carlos Eduardo da Silva Ribeiro<sup>1</sup>

*Branco Sai, Preto Fica* é um filme da autoria de Adirley Queirós, lançado em 2014, realizado na Ceilândia/DF, com uma hora e meia de duração. O custo aproximado da obra foi de 230 mil reais, provindos de um edital para documentários do FAC (Fundo de apoio à Cultura) da Secretaria da cultura do Governo do Distrito Federal. Na cena de abertura, o personagem Sartana<sup>2</sup> conta para o público da sua rádio pirata as violências cometidas pela polícia contra ele e outros na noite de 5 de março de 1986, no baile do Quarentão, quando ficou paraplégico. Na mesma ocasião, o personagem Marquim da Tropa foi atropelado pela cavalaria, perdendo uma perna. O filme parte de uma perspectiva ceilandense, ambienta o espectador neste universo: o rap e a música black são uma forma de identificação entre os personagens, narrativas de resistência que constroem e/ou saúdam. Por outro lado, Brasília está representada no filme como um “outro” cujo controle é hegemônico e segregador. Ainda que a capital esteja próxima, é um lugar com o qual a relação estabelecida é de separação, não-pertencimento. Anteriormente a este filme, em 2011, Queirós lançou *A cidade é uma só?*, documentário longa-metragem onde expõe que a Ceilândia é batizada a partir da “Campanha de Erradicação das Invasões”, projeto do Governo Federal que buscava combater a favelização em Brasília e considerou determinado grupo como “invasor”, removendo-o para o que veio a ser a cidade-satélite.

Assim, a questão local está bastante presente na obra do diretor, que formou, junto de outros moradores, o *Coletivo de Cinema na Ceilândia* (Ceicine), que assina parte dos filmes. Posto isto, o título do novo longa-metragem – a ordem que os policiais gritavam no momento da invasão do baile do Quarentão – põe em vista um aspecto de diferenciação que é racial e age sobre os próprios ceilandenses: branco sai, preto fica. Ainda que o

---

<sup>1</sup> Mestrando em Sociologia (UFPel), bolsista CAPES, < dudaduba@hotmail.com >. O trabalho apresentado é síntese da pesquisa de mestrado em desenvolvimento, desenvolvida no PPGS da UFPel e orientada pelo Prof. Dr. Fernando F. Balieiro.

<sup>2</sup> O ator/sujeito que o representa, conhecido como DJ Shockito, também assina a trilha sonora do filme. O relato é em certa medida auto-biográfico.

personagem Sartana reivindique uma identidade específica, atentamos para a existência de um processo de identificação mais complexo do que simplesmente a relação binária Ceilândia e Brasília, ou “dentro” e “fora” da Ceilândia/do baile. Logo, os processos identitários são marcados por uma confluência de determinantes que devem ser considerados. Ainda que todos que estavam no baile sejam vítimas da invasão policial, os “brancos” são tratados com maior civilidade pela polícia. Este discurso externo, o discurso e ação da polícia - ou do Estado, como queiramos -, constrói os sujeitos simultaneamente às suas próprias reivindicações de identificação. Não apenas eles são classificados pelas ordens policiais, ela também age diretamente sobre seus corpos, aleijando-os e, portanto, definindo-os.

“Preto”, como colocado no título do filme, sugere uma ligação ao fenótipo – à cor – na determinação da condição racial: é preto quem foi assim considerado em uma ligeira e noturna análise ocular feita pelos policiais<sup>3</sup>. A ordem policial positiva que dentro da periferia também há seus “outros”. Os brancos, que “saem” da festa, são deixados viver; os pretos, violentados ou escrutinados. O poder soberano, nos termos de Foucault (2010) – um poder de vida e morte –, traduz de certa forma o direito que a polícia teve de invadir o Baile do Quarentão. Esta ação, que pune os protagonistas diretamente em seus corpos, constitui-se conjuntamente a um fator de controle biopolítico e moral, que passa também por gênero e sexualidade: “Putá prum lado, viado pro outro”, conforme o relato de Sartana. As manifestações desta biopolítica, que não é apenas poder de vida e morte, se dá, nas cenas seguintes, pelo não acesso destas personagens a condições dignas de vida, pelo toque de recolher instaurado na Ceilândia, pelos passaportes que precisam portar para poder se deslocar até a capital ou pela própria história da Ceilândia, de exclusão e segregação. Nestes termos, podemos considerar que a narrativa fílmica, através da acentuação de violências, aponta para uma normalização do biopoder, tratando-se de uma construção fictícia que, ao mesmo tempo, nos afasta e, por sua ênfase, se aproxima da crua realidade vivenciada por populações negras e periféricas da sociedade brasileira.

---

<sup>3</sup> Poderíamos refletir, contudo, até que ponto essa categoria “preto”, mobilizada pela polícia, não diz respeito também a classe social ou outros fatores.

Conforme Stuart Hall (1997), os significados se constroem através dos sistemas de representação em voga na linguagem – no caso, a cinematográfica –, esta um produto social. Deste ponto de vista, estão imbricados em práticas de simbolização nas quais funcionam as representações, ou seja, são produzidos na história e na cultura, de maneira relacional. A identificação criada pelo filme do suposto “nós” da Ceilândia é uma construção ativa do rádio, da cultura popular e/ou black, da memória dos entrevistados, tanto quanto do próprio controle biopolítico. Assim, não existe de forma perene: o controle e seus dispositivos, ao diferenciar os sujeitos, fragmenta suas identidades, expõe suas rupturas internas. Nesta perspectiva que tem as construções identitárias como contingenciais, interessa, além de observar os processos de identificação na narrativa fílmica, também a narrativa como construída em relação a um mercado cinematográfico internacional, ainda que também local, brasileiro. Em outras palavras, a emergência deste filme integra um fenômeno na cinematografia nacional, referido por alguns autores como “pós-retomada do cinema brasileiro” (BARONE, 2011), caracterizada, por exemplo, pelo aumento de incentivo fiscal para filmes e expansão e refinamento da produção. Estas políticas que tomam corpo pós-Collor e têm seu pico nos governos petistas, hoje já parcialmente desmanteladas.

Consideramos que o filme constitui uma representação relativamente autônoma dos sujeitos representados, em um país onde a maior parte dos filmes que acessam festivais são idealizados nos grandes centros urbanos, mesmo quando têm como tema a periferia, sendo este o caso de *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, Katia Lund, 2002), ou mesmo dos engajados filmes do Cinema Novo, por exemplo. O ponto de vista radicado na Ceilândia age em sentido contrário do usual na cinematografia brasileira, e, na narrativa em questão, culmina na explosão da capital federal. É interessante atentar para o fato de que Brasília sedia um dos mais tradicionais festivais de cinema do Brasil, que veio a premiar *Branco Sai, Preto Fica* com o título de melhor filme de seu ano, além de outros prêmios concedidos neste e em outros festivais. Consideramos que o surgimento deste filme demonstra a possibilidade de emergência de narrativas “subalternas” dentre o cinema legitimado por festivais nacionais e internacionais, relacionado a um tipo específico de política de financiamento cultural, que, em seu



contexto, possibilitou a auto-representação de sujeitos outrora silenciados na cinematografia nacional.

### Referências bibliográficas:

BARONE, João Guilherme. Assimetrias, dilemas e axiomas do cinema brasileiro nos anos 2000. **Revista Famecos**, Vol.18, Nº3: Imaginário e Tecnologias. Porto Alegre/RS, PUCRS. 2011.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)**. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

HALL, Stuart. The work of representation. In: HALL, Stuart (org.) **Representation: Cultural representation and cultural signifying practices**. Sage/Open University. 1997.