

TÁTICAS DO INVISÍVEL EM *BRANCO SAI, PRETO FICA* (2015):
CINEMA, ARQUIVO E MEMÓRIA ÀS MARGENS DE BRASÍLIA¹

POR

GUSTAVO PROCOPIO FURTADO
Duke University

Os filmes de Adirley Queirós, realizados em Ceilândia, cidade-satélite de Brasília, põem em jogo uma variedade de questões ligadas à visualidade e ao invisível. Algumas dessas questões remetem à vigilância e ao policiamento de certos sujeitos e comunidades marginais. Outras apontam para a invisibilidade no sentido de marginalização e exclusão social de grupos que são ignorados pelos serviços do Estado e sujeitados, portanto, a um tipo de invisibilidade. Seus filmes também sugerem questões ligadas ao invisível em sentidos mais sutis e sugestivos, especialmente para o cinema documentário como gênero historicamente apoiado na imagem como evidência do visível. A palavra “documentário” é uma variação de “documento”, como frisa Paula Rabinowitz (121), e a imagem documentária muitas vezes se apresenta como prova ou marca do real—como “índice”, para usar o termo da semiologia de C. S. Pierce (Nichols 34). No entanto, Queirós trabalha com a invisibilidade daquilo que está fundamentalmente fora da ordem do visível, como o som, a voz, e a música, que pertencem a um outro plano do sensível, e com a invisibilidade daquilo que é parte do visível mas recusa revelar-se ao olhar ou ao saber, como planos secretos cultivados na opacidade de um esconderijo ou a atividade de pessoas que atuam fora da lei, tornando-se imprevisíveis para a óptica do Estado. Queirós se interessa também pela invisibilidade daquilo que é guardado somente na memória, como as recordações de eventos e injustiças vividos no passado por populações marginais dos quais não há quase nenhuma documentação visual ou evidências em registros oficiais.

As atividades de um dos personagens de *Branco sai, preto fica* (2015), uma rara hibridização do documentário com a ficção científica, ilustram a maneira como Queirós mobiliza essas formas de invisibilidade. Em várias ocasiões, Marquim põe para tocar sua coleção de discos de vinil e relembra de forma fragmentada a violência policial sofrida pela juventude negra de Ceilândia durante os anos 1980—uma violência inscrita em seu próprio corpo, restrito a uma cadeira de rodas. Suas músicas e recordações são transmitidas por sinais clandestinos de rádio através dos quais o personagem se

¹ Este ensaio foi aceito para publicação pelos editores deste volume em outubro de 2016 e não foi atualizado pelo autor depois desta data.

comunica com um grupo invisível de ouvintes. Em outro momento do filme, Marquim se dedica a gravar e colecionar os ruídos cacofônicos de um mercado popular e mais tarde algumas músicas de artistas de Ceilândia – sons que ele armazena em um cilindro luminoso, um arquivo sonoro que, aos poucos descobrimos, consiste em uma bomba que ele está fabricando para um ataque terrorista à capital federal. A casa e lugar de trabalho dele mais parece uma caverna, um esconderijo. Para chegar a esse espaço é necessário pegar um elevador improvisado na parte externa do edifício e logo descer uma rampa na parte interna, rampa observada por câmeras de segurança operadas por Marquim. Não há janelas nesse ambiente, e a fumaça do cigarro sempre aceso aumenta a sensação *underground* desse refúgio, onde ele guarda sua invisibilidade, sua memória e seus planos secretos. Dentro desse espaço há também outros lugares escondidos, dobras do invisível, como o compartimento secreto no sofá onde ele esconde os planos e mapas referentes ao ataque terrorista e em determinado ponto do filme esconde também seus discos de vinil, como se estes fossem um material ilícito ou extremamente privado. Em um impressionante plano geral quase no fim do filme, vemos Marquim e seu sofá em um campo aberto e o observamos botar fogo na mobília. Ele circunda o sofá em sua cadeira de rodas e observa as chamas que destroem não só a mobília, mas as evidências do seu plano terrorista escondidas nele e talvez seus discos, objetos que são efetivamente retirados do plano do visível para nunca mais serem vistos.

Elementos auditivos e recusas à visibilidade proliferam nessa breve descrição do filme: o esconderijo, a trama secreta de um atentado terrorista, os discos de vinil servindo como arquivos oblíquos e instigadores da memória, a transmissão da rádio clandestina (que de fato ocorreu durante o fazer do filme) conectando esse DJ com uma comunidade secreta de ouvintes, e por fim o arquivo sonoro – o cilindro luminoso que é também uma bomba. Essa bomba representa, no enredo fantástico da ficção científica, a instrumentalização bélica do potencial disruptivo dos sons da periferia. De certo modo, até a ficção serve como esconderijo, um véu que encobre o registro documental realizado pelo filme. A memória e a vida real dos personagens, ainda que sejam a força motriz de *Branco sai*, não se rendem plenamente à visibilidade documental nem à luz do saber, mas se revelam com reservas e máscaras constituídas pela imaginação fabuladora.

Proponho pensar sobre essas operações e jogos no limiar da visibilidade como “táticas do invisível”. Derivo esse termo em parte do pensamento de Michel de Certeau e de sua elaboração do binário tática/estratégia em *A invenção do cotidiano* (1980), mas sublinho desde já que a formulação de De Certeau é somente um ponto de partida. Para pensar nas táticas dos personagens de *Branco sai*, é preciso devolver ao termo “tática” sentidos de insurgência e de guerrilha que estão ausentes na formulação do pensador francês. A De Certeau interessam as práticas cotidianas da maioria marginal, práticas que constituem formas de resistência sutis e até inconscientes às imposições do poder. Por que então evocar De Certeau? Sophia Beal aponta que as noções de tática e

estratégia propostas por ele são úteis para pensar a visualidade de Brasília e a vida de seus habitantes (Beal). Como elaboro nas páginas seguintes, o modelo cereteuniano é útil também para pensar as possibilidades do cinema documentário nessa capital. Portanto, antes de retornar ao filme de Queirós, esboçarei a utilidade da binária tática/estratégia como uma heurística para pensar Brasília e questões de visualidade, corporeidade e memória, e farei um breve apanhado de filmes que antecedem o trabalho de Queirós mas, a meu ver, põem em relevo o que está em jogo em sua inovadora intervenção.

OS SENTIDOS DA TÁTICA E DA ESTRATÉGIA

Por estratégia, De Certeau entende os cálculos de força de sujeitos detentores de poder, sujeitos que podem postular “um lugar capaz de ser circunscrito como um *próprio* e, portanto, capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta” (46). A estratégia busca produzir, mapear, administrar, classificar, dominar. Em contraste, as táticas são as práticas do cotidiano através quais pessoas comuns se apropriam das condições estratégicas que lhes são impostas, construindo “frases próprias com um vocabulário e uma sintaxe recebidos” (40). Falar, ler, habitar, caminhar – essas são as práticas ou “modos de usar” que interessam a De Certeau. É através de táticas que os “fracos [tiram] partido de forças que lhe são estranhas” (47). A tática é a produção secundária de sentido, um desvio ou uma ressignificação. A tática “é astuciosa, dispersa, mas ao mesmo tempo se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios, mas nas *maneiras de empregar* os produtos impostos por uma ordem econômica dominante” (39). Na economia do sensível elaborada por De Certeau, o sentido da visão, que por natureza depende da distância para o seu funcionamento, e portanto da produção de uma exterioridade, é o sentido estratégico por excelência. As táticas, em contrapartida, confundem-se com figuras de opacidade e com os sentidos que transgridem distâncias, como a audição e a oralidade ou o contato tátil e corpóreo. Os estrategistas buscam a distância necessária para estabelecer um domínio, para delimitar um campo. O estrategista quer extrair-se do mundo para torná-lo objeto de conhecimento, de racionalidade, de controle. Em contrapartida, os táticos que povoam a prosa sensual cereteuniana parecem tatear pelo mundo, negociando seu espaço no corpo a corpo.²

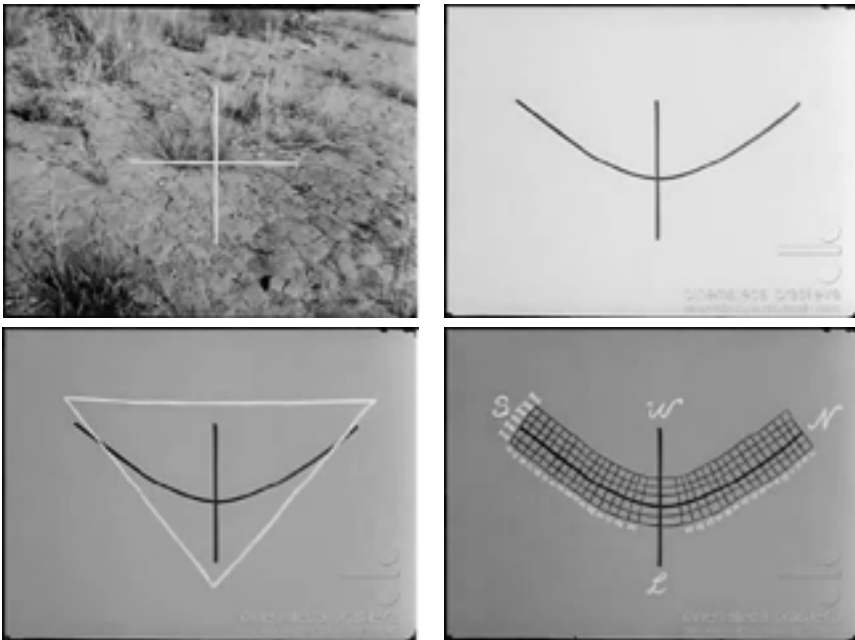
Parte do apelo crítico da elaboração conceitual de De Certeau é a forma como seus termos se transferem com facilidade de contexto a contexto, podendo operar heurísticamente quanto a formas de produzir e consumir textos, conhecimentos,

¹ É claro que essa distribuição de sentidos não é rígida. Existem formas táticas e estratégicas de olhar, falar, tocar etc. Como observa Ben Highmore em *Everyday Life and Cultural Theory: An Introduction* (2002), a dinâmica de relações e contextos é o que determina o caráter tático ou estratégico de qualquer atividade (166).

linguagens e espaços sociais concretos. Deliciosas metáforas fazem cruzar campos distintos: ler é como caçar em terras alheias, e caminhar é como produzir enunciações no espaço. É justamente quando De Certeau fala da cidade que essa distribuição dos sentidos se torna particularmente clara. O autor discute a cidade a partir da tensão entre o *voyeur* e o caminhante. O capítulo em questão se inicia com visões verticais e panorâmicas da cidade, abstrações cartográficas e teóricas antigas que a modernidade tornou possíveis (como a vista do alto de um arranha-céu ou de um avião). Para o administrador do espaço, o urbanista ou o cartógrafo, essa é a visualidade ideal, a distância a partir da qual a confusão das multidões e o quinhão da singularidade e de imprevisibilidade de cada caminhante desaparecem. O espaço tático existe justamente abaixo dos limiares dessa visualidade em um espaço de habitação corpórea que o autor descreve como uma espécie de cegueira e de “corpo a corpo amoroso” (171). É também abaixo dos limiares da visibilidade e dos cálculos estratégicos que opera a memória: “Como os pássaros que só põem seus ovos no ninho de outras espécies, a memória produz num lugar que não lhe é próprio. [...] Sua mobilização é indissociável de uma alteração” (162). Memórias são “escrituras invisíveis” (162) e configuram o que ele chama de “antimuseu” (189) – ou poderíamos dizer até “antiarquivo”, no sentido de que as memórias não têm um lugar próprio ou inscrição fixa e operam suas alterações no espaço imprevisível de improvisação tática.

Seria difícil encontrar um exemplo mais contundente da “totalização imaginária do olhar” (De Certeau 172) do que a ambiciosa capital modernista idealizada por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Como observa Jens Andermann, Brasília pressupõe uma visão de cima, a visão de um olhar que se retira do mundo para torná-lo um objeto ordenável (Andermann). É somente do alto que se pode apreciar o desenho de seu perímetro urbano em forma de pássaro ou avião, com o “eixo monumento” formando sua coluna, e o “eixo rodoviário”, suas asas. *Brasília: planejamento urbano*, filme educacional de 1964 dirigido por Fernando Cony Campos, ilustra a visualidade estratégica que informa a cidade. O filme, baseado no relatório de Lúcio Costa, começa com um plano aéreo do planalto e a voz em *off* de um narrador incorpóreo descrevendo a conceptualização da cidade. Ele informa que a cidade começa com um “gesto ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial”. A formulação é isenta de qualquer ironia. A “tradição colonial” aqui é um modelo desejável, parte de um processo de domesticação e conquista de um espaço entendido como selvagem, desregrado, à espera de uma ordem imposta desde fora. Nesse momento vemos um primeiro plano do chão, da terra – que representa a terra onde Brasília foi construída. Logo a imagem de uma cruz, uma abstração visual, se impõe a essa imagem da terra, o primeiro esboço do formato da capital. A cruz remete à tradição cristã, diz o narrador. Podemos pensar também que essa cruz sugere coordenadas gráficas e uma orientação cardeal, códigos racionais que se impõem sobre o terreno. No próximo plano já não vemos a terra, mas só um desenho, pura abstração, e vemos que um dos eixos se tensiona para

formar um arco. Com essa modificação, observa o narrador, o formato de Brasília caberia em um triângulo equilátero – um triângulo que, podemos inferir, remete à racionalidade da geometria, à trindade cristã e aos três poderes do Estado, em uma hipercodificação visual do espaço.³ O narrador continua seu relato ilustrado e esboça o “plano piloto” de Lúcio Costa. No eixo rodoviário, observamos a aparição dos blocos residenciais, e o narrador comenta sua perfeita racionalidade: qualquer local pode ser encontrado facilmente com as coordenadas de letras e números – uma fantasia de ordem e legibilidade. Nos planos seguintes, acompanhamos um carro em movimento desimpedido pela capital: trevos e passagens de nível, comenta o narrador, permitem que o tráfego flua sem qualquer obstáculo. Brasília é uma cidade sem cruzamentos – e, pelo menos em sua utópica conceptualização, sem os conflitos, colisões e interrupções que os cruzamentos produzem.



Imagens de Brasília: planejamento urbano (1964), de Fernando Cony Campos

³ Convém lembrar que é possível enquadrar essa cidade-texto dentro da tradição de *La ciudad letrada* (1984), conceito de Angel Rama referente à forma como a classe letrada latino-americana buscou impor uma ordem semiótica no espaço. Por outro lado, Brasília representa um dos exemplos mais ambiciosos de um urbanismo modernista global e de cunho utópico, já que apostava na transformação da sociedade através da produção de espaços, como aponta o antropólogo James Holston em *Cidadania insurgente: disjunções da cidadania e da modernidade no Brasil* (2013).

Na visão de seus idealizadores, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, Brasília representava a utopia do futuro, a noção de que a produção de um espaço urbano racional se traduziria em uma sociedade melhor. Sabemos que esses planos fracassaram logo após a inauguração da capital, que de imediato apresentou problemas similares aos de outros centros urbanos brasileiros, com a aparição de favelas (chamadas de “invasões” no contexto brasileiro) e a marginalização social e racial. Os trabalhadores que imigraram de todas as partes do Brasil, especialmente do nordeste, para construir a capital em 41 meses de trabalho febril de modo a cumprir a meta de inauguração em 1960, descobriram logo após terminada a construção que não encontrariam lugar algum dentro dela. A cidade não era deles. Muitos desses habitantes da nova capital se acomodaram precariamente nas bordas do plano piloto, mas foram em seguida marginalizados por políticas de Estado que os levaram às cidades-satélites, longe do perímetro urbano. Como recorda Nancy Araújo, uma das personagens de *A cidade é uma só?*, longa-metragem de Adirley Queirós realizado em 2012, “invasões” como a vila do Iapi ameaçavam a tranquilidade das elites de Brasília devido à proximidade de grupos indesejáveis. As invasões eram também manchas no ideal de visualidade da cidade, sugere Nancy. Dos aviões que chegavam e saíam de Brasília, podiam-se ver esses conglomerados urbanos em tudo distintos da ordem da cidade. Em 1971, os habitantes do Iapi foram retirados da capital e movidos para Ceilândia (nome derivado da sigla para Campanha de Erradicação das Invasões), onde cresceu Queirós, a 30 quilômetros de Brasília. Esses habitantes foram tornados parcialmente invisíveis, espacialmente marginalizados na capital que construíram.

A FALA E A MEMÓRIA NO CINEMA DOCUMENTÁRIO DE BRASÍLIA

Em contraste com a reprodução da visualidade e do discurso estratégicos que encontramos em *Brasília: planejamento urbano*, é possível recuperar na cinematografia da cidade uma corrente de filmes que compactuam não com os estrategistas, mas com os táticos, ou seja, com as vidas e experiências dos habitantes desprivilegiados do Distrito Federal. Sem a ambição de elaborar um inventário do cinema da cidade, pretendo fazer aqui um breve apanhado de filmes que a meu ver são antecedentes importantes ao trabalho de Queirós. Eles demonstram afinidade com o tático, por isso se aproximam do cotidiano e da oralidade dos moradores do Distrito Federal e registram também suas memórias – que remetem a uma outra história da cidade, que se narra não de cima e de longe, mas desde o chão.

O clássico *Brasília: contradições de uma cidade nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade, reflete em sua estrutura fílmica a contradição da nova capital e as possibilidades de perspectivas táticas e estratégicas para o cinema. Enquanto a primeira parte é filmada dentro do plano piloto e apresenta os pontos principais de sua arquitetura modernista, a segunda é filmada em Taguatinga, umas das primeiras

idades satélites da capital. A primeira parte prioriza não pessoas ou corpos humanos (ausentes das imagens), mas avenidas, edifícios, e monumentos, refletindo assim a abstração visual que informa o plano piloto. As imagens são acompanhadas pela voz erudita e confiante do poeta Ferreira Gullar, uma voz emblemática da intelectualidade brasileira e um narrador frequente no cinema documentário da época.⁴ Já a segunda parte do filme entra no mundo dos trabalhadores que habitam a cidade-satélite e seu urbanismo caótico, improvisado, destoante da capital. Usando som-direto (naquele momento ainda uma novidade no cinema documentário brasileiro), o filme mostra aqui os depoimentos de vários moradores sobre sua vida e experiências na cidade. A voz em *off* de Ferreira Gullar se cala, dando lugar às vozes desses habitantes desautorizados do cotidiano. Nessa parte do filme, o cineasta embarca com a câmera em um ônibus da periferia e conversa com passageiros na rodoviária da capital. Como sugere José Walter Nunes, apesar desses gestos, o documentário de Andrade está, em última instância, delimitado por uma lógica estratégica comparável à que informa a construção da capital (63). A voz do narrador reaparece no final do filme para fazer declarações gerais e sociológicas. A relação entre as vozes de pessoas ordinárias e a voz em *off*, removida do visível, assim como o olhar cartográfico que pressupõe o plano piloto, segue o padrão do que Jean-Claude Bernardet definiu como o “modelo sociológico” do cinema. Nesse modelo, as vozes dos filmes se dividem em dois grupos: as vozes da experiência, que são capazes de relatar sua vivência mas não de dar-lhe sentido amplo ou generalizador; e as vozes do saber, essas sim capazes distanciar-se das informações das vozes da experiência e produzir sentido e conhecimento a partir delas (Bernardet). Após o mergulho no mundo dos habitantes marginais, e após ceder lugar a suas vozes em som-direto, o filme retorna a um discurso totalizador, produzido pela narração de Ferreira Gullar que acompanha as imagens finais da monumental arquitetura da capital.

O raramente discutido *Fala Brasília* (1966), de Nelson Pereira dos Santos, apresenta outra possível relação do cinema com as vozes dos habitantes do Distrito Federal – evocando uma das definições de tática de *A invenção*, já citada, a construção de “frases próprias com um vocabulário e uma sintaxe recebidos” (40). *Fala Brasília* interessa-se pela variedade de sotaques e maneiras de falar que resultam da recente fundação da capital e da migração de trabalhadores de todas as regiões do país. O filme registra a forma como os habitantes do Distrito Federal habitam, por assim dizer, a língua portuguesa, inserindo nela seus maneirismos e qualidades pessoais, regionais e de classe social. A monumentalidade do plano piloto desaparece ao fundo em imagens cujo enfoque é o corpo no ato da fala. Em contraste com o filme de Andrade, o filme de Santos não inclui voz em *off* nem qualquer componente interpretativo ou explicativo,

⁴ Ferreira Gullar é o narrador de filmes clássicos como *Maioria absoluta* (1964), de Leon Hirszman, e *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho.

com exceção de um breve texto introdutório anunciando que o filme é parte de uma investigação “dialectológica” da cidade, “que é o encontro dos falares regionais do português do Brasil”. *Fala Brasília* registra falas ordinárias que ocorrem nas ruas, nos saguões dos prédios e na rodoviária – lugares de trânsito ocupados por figuras anônimas, habitantes do cotidiano. Dado o período de sua realização e o diretor, que dois anos antes realizara uma das obras mais contundentes do cinema novo, o filme *Vidas secas* (1964), *Fala Brasília* surpreende pela ausência de um componente de crítica social e política. Parecendo não ter outra agenda senão o deleite com a variedade das falas, o filme enfatiza a plasticidade da linguagem, a roupagem sonora da fala, mais que o sentido semântico das palavras – como quando vários personagens de diferentes regiões repetem listas de palavras, como “cobra, macaco, peixe, anzol, veado, borboleta”. A lista parece arbitrária e sem sentido, exceto pela referencialidade decididamente não urbana, como se quisesse remeter não só às origens regionais de cada cidadão, mas à origem pré-moderna. De qualquer forma, é significativo que esses participantes do filme pareçam ser quase todos membros da classe trabalhadora – representantes daqueles que construíram a capital e logo depois não encontraram lugar nela. Suas falas remetem, quase por acidente, a suas origens e a sua luta diária para sobreviver.

Os trabalhos mais significativos a lidar com a voz, com os limites do visível e com a memória à margem de Brasília são os filmes do documentarista Vladimir Carvalho – especialmente *Brasília segundo Feldman* (1979) e *Conterrâneos velhos de guerra* (1990). Em contraste com Andrade, Carvalho em nenhum momento adota o modelo sociológico, seu cinema está saturado das vozes dos habitantes do cotidiano. Aqui, vozes da experiência são também vozes do saber, e vozes que são tipicamente autorizadas a produzir sentido (como as de intelectuais com autoridade institucional) revelam-se limitadas e suspeitas. Em contraste com o breve mergulho na oralidade de *Fala Brasília*, os filmes de Carvalho detêm-se em enunciados e testemunhos para formar um registro de oralidade e memória.

Brasília segundo Feldman (1979) foi feito com imagens amadoras tomadas pelo artista gráfico e desenhista industrial Eugene Feldman durante sua visita ao Brasil, em 1959, quando a capital estava sendo construída. As imagens de Feldman, um dos primeiros registros filmicos da nova cidade, estão marcadas por uma palpável sensação de precariedade. A câmera sempre em movimento produz imagens instáveis dos monumentos e edifícios em construção. As imagens entram e saem do foco, e os planos começam e terminam de maneira súbita. A câmera de Feldman, tática e ambulatória, é também uma câmera tátil – ou de imagens hápticas, como diria Laura Marks em sua apropriação do termo de Alois Riegl para o cinema (*The Skin*). Sua mobilidade implica a sensação de corporeidade, uma mobilidade física no espaço. Aqui não há abstração nem distância, e a câmera tem mais afinidade com os habitantes do cotidiano, os trabalhadores que vemos chegar e sair dos locais de construção empilhados nas carrocerias dos caminhões, que com a perspectiva estratégica de arquitetos e governantes. Essa

visão filmica da cidade não se apoia no poder da visualidade. Ao contrário, sua força advém da fragilidade do olhar – dos cortes súbitos, da falta de foco, da instabilidade trêmula do enquadramento.

Carvalho obteve as imagens de Feldman só 20 anos depois da filmagem, e foi justamente a precariedade das imagens que atraiu o diretor brasileiro (Labaki). Carvalho combina as imagens amadoras com a gravação das vozes do artista Athos Bulcão, colaborador na equipe de Oscar Niemeyer, e do fazendeiro Luiz Perseghini, que foi operário durante a construção da cidade. Assim como a câmera de Feldman parece habitar o espaço de Brasília de forma tática, à maneira de um invasor caçando em terras alheias, as vozes no filme habitam as imagens taticamente. Para ser breve, vou focar aqui na voz de Perseghini e o que ela relata. Se as imagens de Feldman apontam sutilmente para os limites do visível, como sugeri, a fala de Perseghini confirma a importância do invisível com relatos de uma história não oficial, com memórias de repressão, violência e eventos não registrados ou admitidos no discurso oficial. A fala de Perseghini remete à história daqueles que não escrevem a história. Perseghini relembra os riscos de trabalhar longas jornadas em obras ativas 24 horas por dia. Como vemos nas imagens de Feldman, não havia precauções relativas à segurança dos trabalhadores, ou “candangos”, como eram chamados. Eles não tinham sequer capacetes, e acidentes eram frequentes. Perseghini relembra também a fome e a pobreza que os afligiu em 1960, quando a construção chegava ao fim e os trabalhadores se tornavam redundantes e indesejáveis. Depois da inauguração da cidade, Perseghini relata, eles não podiam nem passear pela capital sem atrair a atenção da polícia. No momento mais marcante do testemunho, Perseghini narra um evento traumático: a chacina de um grupo de trabalhadores pela GEB, a Guarda Especial de Brasília. Durante o carnaval de 1958, um grupo de trabalhadores da construtora Pacheco Fernandes Dantas, indignado com a má qualidade da comida na cantina da empresa e com a falta de água, organizou um protesto contra a construtora. A GEB respondeu com nada menos que tiros de metralhadora. Após a chacina, a polícia coletou mortos e feridos e os levou de caminhão a alguma vala comum, até hoje não localizada. Enquanto o fazendeiro narra o massacre, a câmera de Feldman se detém no futuro prédio do Tribunal Superior Eleitoral, ainda em construção. Através desse encontro de sons e imagens, Carvalho indica a violência e a injustiça que alicerçam a cidade e seus edifícios, inclusive a corte maior do Poder Judiciário. O edifício do tribunal parece quase terminado, mas a possibilidade de justiça paira em um futuro indefinido.

Conterrâneos, velhos de guerra (1991), filme feito com imagens gravadas durante várias décadas, com quase três horas de duração, é em grande parte uma vasta coleção de falas de trabalhadores do Distrito Federal. Muitos dos testemunhos de *Conterrâneos* confirmam e expandem as lembranças de Perseghini em *Brasília segundo Feldman*. Várias pessoas reafirmam que não era raro que operários caíssem de edifícios em construção. Quando isso ocorria, os trabalhadores naturalmente desciam para ver o

companheiro caído, mas não encontravam ali nenhum corpo nem qualquer sinal do acidente. Os corpos – como sugerem os testemunhos – eram removidos e desapareciam para evitar atrasos na construção. Várias vozes confirmam o massacre no acampamento da Pacheco Fernandes, como a lavadeira que estava prestes a entregar roupas lavadas a fregueses no acampamento quando tudo ocorreu. Por muito tempo ela guardou as roupas de trabalhadores que não foram mais vistos. Em *Conterrâneos*, Carvalho confronta figuras de autoridade com as alegações dos trabalhadores sobre o massacre. Indignado, Lúcio Costa desmente as alegações. As pessoas “mentem e inventam” e “não merecem confiança”, diz o urbanista, desautorizando assim os testemunhos dos trabalhadores. Fica claro, porém, que Carvalho se alia aos trabalhadores e suas memórias – apesar de estas serem bastante imprecisas (o número de mortos no massacre, por exemplo, varia amplamente dependendo do narrador). Em uma entrevista em 2014, o diretor diz que não temos o direito de duvidar dos testemunhos de pessoas como a lavadeira. Ela “tem uma relação umbilical com a realidade”, afirma Carvalho (Labaki). Essa formulação é particularmente interessante com relação ao uso frequente, por teóricos do cinema e da fotografia, da metáfora umbilical. A metáfora frisa a continuidade e a conexão entre imagem fotográfica e o real.⁵ Na ausência de imagens do evento, Carvalho transfere essa relação umbilical e sua credibilidade às pessoas marginalizadas, a suas vozes e memórias, que preservam uma história secreta, um patrimônio cultural intangível guardado à sombra e à margem da cidade.

A meu ver, o trabalho recente de Queirós dá continuidade ao projeto de Carvalho sem ser derivado dele nem diretamente influenciado por ele. É fundamental frisar as diferenças entre esses diretores. Em contraste com Carvalho e os outros diretores que mencionei, Queirós é parte da comunidade que ele documenta. É importante notar também que ele trabalha com a geração seguinte daquela documentada pelos filmes que acabo de discutir – ou seja, com a geração nascida em torno de uma década após a inauguração da cidade, a geração dos filhos dos imigrantes. Além disso, ele adiciona um elemento ausente dos filmes que discuti aqui: a invenção e a fabulação como ferramentas expressivas de sujeitos marginalizados. Apesar dessas diferenças, o diretor de Ceilândia trabalha com questões de oralidade e memória daqueles que vivem à margem da capital, dando continuidade a preocupações de filmes anteriores de diretores como Carvalho. O primeiro filme de Queirós, o curta *Rap, o canto de Ceilândia* (2006), enfoca a música como forma de resistência e memória cultural daqueles que cresceram na precária cidade-satélite. Seu primeiro longa-metragem, *A cidade é uma só?* (2012), recupera através de músicas e falas a memória do desmantelamento da comunidade do Iapi e a mudança traumática daquela população para Ceilândia, que

⁵ Para citar dois exemplos, a metáfora é usada por Sigfried Kracauer em *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (1960) e por Roland Barthes em *A câmara clara: nota sobre a fotografia* (1980).

naquele tempo não contava com nenhuma infraestrutura. Sua obra se dedica portanto a uma cidade outra, à cidade vivida pelos marginalizados, e à memória de injustiças e dívidas pendentes do Estado. Assim como no encontro da narração da chacina com a imagem do Supremo Tribunal que ocorre em *Brasília segundo Feldman*, os filmes de Queirós se dedicam a documentar os arquivos imateriais da memória popular e vislumbram uma justiça por vir.

ENSAIANDO A INSURGÊNCIA: TÁTICAS DO INVISÍVEL EM *BRANCO SAI, PRETO FICA*

Branco sai foi inicialmente concebido como um documentário sobre a cultura negra e a repressão policial em Ceilândia durante os anos 1980, em particular sobre o legendário clube Quarentão. O racismo da polícia é comemorado no próprio título: em uma blitz em 5 de março de 1986, de acordo com a memória de Marquim, a polícia ordenou: “Quem é branco sai. Quem é preto fica”. Marquim e Chokito, dois dos três personagens principais do filme, ficaram fisicamente marcados como resultado daquela blitz: Marquim em uma cadeira de rodas e Chokito com uma prótese de perna. Quando Queirós os convidou para fazer um filme sobre o Quarentão, os dois aceitaram mas disseram que preferiam abordar o tema de forma indireta. Sem um roteiro inicial, o fazer do filme envolveu a colaboração criativa e a improvisação dos personagens (Queirós, Discussão com o público). “Das nossas memórias fabulamos nós mesmos”, lemos nos créditos do filme. A relação diretor/personagem é portanto distinta da norma, já que os personagens são cocriadores do filme, cada qual exercendo o próprio agenciamento e habitando a imagem não nos termos ditados pelo diretor, mas em seus próprios termos.⁶

Apesar do enredo de ficção científica, o filme conta com muitos elementos documentários, como os momentos de recordação e testemunho de Marquim e Chokito sobre o evento de 1986. Vemos também fotografias que parecem ser do Quarentão em seu auge. Vale notar que essas fotos não oferecem evidências do evento traumático que está no coração do filme, seja como trabalho de ficção científica, seja como documentário. As poucas fotos que vemos mostram um grupo de jovens, em sua maioria negros, dançando e curtindo a noite.

Como o filme efetua uma hibridização, o ficcional e o documentário não constituem duas lógicas ou mundos distintos. A ficção em *Branco sai* é uma hipérbole que emerge da realidade histórica e da experiência dos moradores da cidade-satélite. A Brasília de *Branco sai* é um Estado policial sem nenhuma pretensão de inclusão social ou cidadania

⁶ Como resultado dessa forma de produção, onde não há um roteiro trabalhado de antemão, a história narrada no filme é repleta de mistérios e gera dúvidas com respeito a detalhes da narrativa. A meu ver isso não desmerece o filme, mas contribui ainda com outra dimensão às táticas do invisível. É difícil visualizar um mapa completo da história do filme, já que os personagens se revelam de forma fragmentada e criativa.

democrática. Essa cidade tem postos de controle de segurança, toques de recolher, e exige um passaporte especial para entrada em seus limites urbanos. Há a todo momento a possibilidade de interpelação policial, e em pelo menos um momento escutamos os sons de helicópteros patrulhando a periferia e proferindo palavras de ordem.

Os três personagens principais do filme, operando no limiar do visível, estão quase sempre sós, isolados na própria opacidade, ainda que suas experiências passadas e planos para o futuro estejam conectados. Compartilhando separadamente uma relação adversária e subversiva com o Estado, é como se eles formassem uma comunidade subterrânea, secreta, invisível. As atividades dos personagens se definem não só por invisibilidades táticas, mas também pela configuração de arquivos alternativos que operam fora da óptica e da lógica do Estado. Esses arquivos são comparáveis ao que Akira Lippit denomina *shadow archive* – ou “arquivo da sombra”.⁷ Em sua reflexão sobre memória, visualidade e destruição, Lippit propõe as noções de um arquivo avistual, “um arquivo secreto constituído como secreto na ocasião da destruição do arquivo” (9) e de uma visualidade “que se esconde do olhar [...] e se queima deixando o visível” (32).⁸ A difícil formulação de Lippit, derivada do pensamento de Jacques Derrida, refere-se àquilo que o arquivo propriamente dito não contém ou não pode conter, mas que ainda assim sobrevive – e sobrevive inclusive à destruição do arquivo. Laura Marks oferece uma adaptação mais acessível do termo e propõe a noção de “arquivos da sombra” para referir-se ao que nenhum arquivo contém, mas que continua a existir preservado na memória e na imaginação (*Hanan Al-cinema* 193-94).⁹ Essa temática de invisibilidades no arquivo e de memórias da destruição evoca a obra de Vladimir Carvalho e o patrimônio intangível, a memória e a oralidade dos habitantes marginalizados do Distrito Federal. No filme de Queirós, o termo ganha maior ressonância e novos sentidos, já que aqui se desdobra uma temática de sombras, segredos e esconderijos, parte das táticas do invisível. Também entram em jogo memórias de destruição, a lembrança de eventos sem rastros em arquivos oficiais, mas vivos nas recordações dos personagens. Para ilustrar esses temas, basta lembrar as atividades de Marquim que descrevi no princípio deste ensaio: sua coleção de discos, a constituição de um arquivo sonoro, seus planos

⁷ Notar que a tradução de *shadow* como “sombra” não é de todo satisfatória, já que os termos têm conotações diferentes nas duas línguas. Por exemplo, “sombra” pode ser traduzido tanto como *shadow* quanto como *shade* – duas palavras com sentidos bastante distintos em inglês. Uso a tradução “arquivo da sombra” com essa ressalva.

⁸ O ensaio de Lippit, repleto de formulações sugestivas, explora as avistualidades da psicanálise do raio X, da luz e da destruição atômica em relação às formas de visualidade do cinema francês e japonês do pós-guerra.

⁹ No caso de Marks, em um livro sobre a produção audiovisual experimental e independente do mundo árabe, o “arquivo da sombra” refere-se a filmes e imagens não arquivados e perdidos mas que permanecem vivos na memória.

secretos, sua destruição de evidências e suas oblíquas recordações do Quarentão e do evento de 1986, transmitidos por uma rádio pirata.

Sartana, o personagem com a prótese de perna, oferece outras ilustrações das táticas do invisível. A primeira vez que o vemos ele entra em um ferro-velho que parece ser seu local de trabalho. Ali, passa por uma eclética coleção de objetos que inclui eletrodomésticos, andaimes enferrujados e pilhas de restos preservados nessa coleção de refugos. Esse é o espaço de marginalidade das coisas, o lugar onde o indesejado encontra abrigo e aguarda, por assim dizer, um futuro possível, ainda que incerto. Taciturno e misterioso, Sartana compartilha com essa comunidade de coisas a marginalidade e talvez as improváveis sobrevivência e resiliência.

Sua perna amputada é um tipo de inscrição do arquivo, ou talvez uma excrissão, no sentido de que a marca da história e do poder em seu corpo se registra como uma ausência. Como observa Derrida em *Febre de arquivo: uma impressão freudiana* (2001), o arquivo depende da produção de uma exterioridade como condição de possibilidade. “Não há arquivo sem exterior”, ele afirma (22). Esse exterior pode ser um substrato externo no qual a memória se inscreve (deixando portanto de ser “memória” propriamente dita e passando a ser “arquivo”), ou a exterioridade do mundo em relação ao qual o desejo arquivístico constitui alguma interioridade, algum lugar próprio dentro do qual se guarda o material arquivado. A superfície do corpo, no entanto, representa um lugar limite. A pele é a fronteira entre o interior e o exterior, demarcando o começo da exterioridade ou da interioridade. Desde fora, ela é um substrato ameno às inscrições (a circuncisão, o caso que interessa a Derrida, é a inscrição da autoridade da lei e da tradição no corpo). A perna amputada de Sartana é a inscrição da violência do Estado. Seu corpo é inicialmente o substrato passivo dessa inscrição, mas logo se torna dono e guardião de seu sentido. Sartana se apropria da marca da violência e demonstra essa apropriação cada vez que cuida da perna mecânica, o que ocorre repetidamente ao longo do filme.

Em uma cena um pouco críptica, mas bastante sugestiva, vemos Sartana em um pequeno quarto repleto de objetos, especialmente partes de computadores. O espaço parece ser subterrâneo, e podemos inferir ao longo da cena que se trata do lugar de trabalho de um hacker – outro atuante das sombras operando através de táticas de invisibilidade. A perna mecânica de Sartana, descobrimos aqui, está conectada eletronicamente a um banco de dados e a um sistema que mantém a prótese, e portanto seu usuário, em observação. Durante a cena, o hacker conecta a perna de Sartana a seu computador e decodifica o sistema, retirando a prótese do banco de dados e tornando-a invisível ao sistema. O programa Leg System aparece na tela com a imagem de um corpo humano genérico com a perna mecânica. “Agora precisamos escanear você”, diz o hacker. Sartana posiciona-se atrás de uma cortina, e sua imagem aparece na tela. “Agora a perna é minha”, ele diz. Nessa cena, uma pequena parábola para as

táticas de invisibilidade, o hacker ajuda Sartana a tornar-se invisível a um sistema de monitoramento (sobre o qual nada aprendemos). No processo, Sartana se torna dono absoluto de sua prótese e do que ela representa: a memória da violência de Estado inscrita em seu corpo.

Outro tipo de inscrição de arquivo produzida na invisibilidade emerge através dos desenhos de Sartana. Em várias ocasiões o vemos fazendo desenhos que representam eventos que estão de fato ocorrendo, mas dos quais o personagem não tem conhecimento direto. Isso ocorre especialmente com respeito a Dimas Cravalanças, outro dos três personagens principais do filme. Apesar de não conhecer Dimas (pelo menos a princípio), Sartana faz vários desenhos dele. A edição do filme corta de uma imagem desenhada para um plano filmico de Dimas, mostrando perfeita continuidade entre as duas imagens e sugerindo que o desenhista é um visionário capaz de intuir e visualizar o que ele não vê. Sartana projeta seus desenhos na parede para estudá-los, como se fossem imagens produzidas por outra pessoa e como se elas guardassem alguma informação, algum segredo.

Como ocorre com Sartana, o corpo de Marquim também está marcado pela historicidade, constituindo-se no que se tem chamado de “corpo-arquivo” (Furtado e Araújo 5). Na *Genealogia da moral* (1998), Friedrich Nietzsche propõe que a mnemotécnica nas origens da memória humana é produzida a fogo: “Apenas o que não cessa de *causar dor* fica na memória” (50). Assim como no caso de Sartana, a fogo está gravada a memória da violência no corpo de Marquim. Cada vez que abre os curativos de suas pernas, inchadas por problemas de circulação, ele está cuidando não só de seu corpo mas de sua memória. O desejo aqui não é de conforto físico e esquecimento, mas de preservação da memória da injustiça, da memória de uma dívida pendente do Estado.

Como mencionei no princípio deste ensaio, os sons são de grande importância nas atividades de Marquim. Além da coleção de discos e da articulação da voz, e além da transmissão do rádio, que o conecta, desde as sombras de seu esconderijo, com outros ouvintes invisíveis, Marquim é um colecionador de sons da periferia – sons que ele armazena em um cilindro luminoso. Pode-se notar na imagem reproduzida abaixo a materialidade do cilindro e do espaço onde ele se encontra. Marquim, como os demais personagens do filme, vive em um mundo de objetos reciclados e sem valor – como o ferro-velho de Sartana e o espaço entulhado do hacker. Os restos e detritos da capital são o material remobilizado por esses personagens marginais, que dão a esses refugos uma segunda vida ao mesmo tempo que cultivam a memória da violência inscrita em seus corpos.



Imagem de Branco sai, preto fica (2015), de Adirley Queirós

As cenas de gravação de sons revelam as sonoridades que interessam a Marquim. Em um momento do filme o vemos gravando os ruídos de um mercado popular em Ceilândia. Aqui ele tem a ajuda de um cúmplice, personagem interpretado pelo DJ Jamaika, outro artista de Ceilândia que é parte da comunidade cultural de Queirós. Esse personagem é um engenheiro de som que auxilia Marquim em troca de passaportes falsos para entrar em Brasília, documentos que Marquim evidentemente é capaz de obter ou produzir. Eles não são amigos, mas sim cúmplices, cada qual com seus planos secretos, operando nas sombras da capital. Enquanto caminham pelo mercado, Jamaika tem em mãos um microfone e Marquim usa fones de ouvido, escutando atentamente os barulhos e vozes do mercado. Justo quando os dois passam em frente a uma banca que vende equipamentos de som (um fator que reforça visualmente o tema da sonoridade), Marquim escuta algo que lhe atrai. Na próxima cena podemos vê-los gravando a música “A dança do jumento”, do grupo de forró Banda Família Show. O grupo é formado por uma família nordestina, e a música é cômica e quase obscena, com referências a um avantajado órgão sexual masculino. Mais adiante, no filme, vemos Marquim e Jamaika gravando outro número musical, do rapper negro Dino Black, cujas letras falam da vida cotidiana em Ceilândia. É interessante notar que os sons e músicas que vemos Marquim gravando não são claramente políticos ou antagonísticos ao Estado (como é o caso, por exemplo, da utilização do *gangsta rap* que ocorre em seus outros filmes, *Rap, o canto de Ceilândia* e *A cidade é uma só?*). Porém, as músicas gravadas nos remetem a dois grupos historicamente marginalizados e criminalizados pelo Estado:

imigrantes nordestinos e a população negra. Os sons do mercado representam um tipo de lixo sonoro – ruídos sem qualquer valor, a versão sonora dos restos e escombros materiais com os quais Marquim e Sartana trabalham. A ideia que se apresenta aqui é que os sons e ruídos de populações marginalizadas têm poder disruptivo em relação à capital e podem ser convertidos em arma. A energia necessária para transformar esses sons em bomba é desviada (ilegalmente, claro) do metrô de Brasília. Sartana ajuda nesse processo, revelando-se assim cúmplice de Marquim em uma das raras cenas em que esses personagens solitários se encontram.

O terceiro personagem central do filme, e certamente o mais delirante, é o viajante do futuro Dimas Cravalanças, vivido por Dilmar Durães. Durães, um colaborador frequente de Queirós, foi instrumental não só na criação de seu personagem, mas também na transformação do filme de documentário (ideia inicial) em ficção científica. Quando Queirós o convidou para participar do filme, Durães aceitou, mas queria viver o papel de um viajante do futuro que retorna ao passado para um violento acerto de contas (Queirós, *Discussão com o público*). No filme, Dimas é um detetive que vem do futuro para coletar evidências das injustiças do governo contra populações marginais. Sua máquina do tempo é um contêiner de metal sem qualquer acréscimo ou modificação que dê a impressão de alta tecnologia. Os efeitos especiais do filme são tão improvisados quanto o mundo dos personagens. Quando Dimas viaja no tempo, o contêiner balança violentamente e é iluminado por uma luz estroboscópica. Para balançar o contêiner, Queirós recorda, ele organizou um churrasco para os amigos que, em mutirão, produziram esse “efeito especial” (Queirós, *Discussão com o público*). Quando ele viaja no tempo, Dimas se agacha no canto do contêiner sem nenhum conforto ou proteção – aludindo, talvez, às condições de transporte dos trabalhadores que migraram para Brasília, muitos deles precariamente empilhados nas carrocerias de caminhões, como vemos, por exemplo, nas imagens de Eugene Feldman utilizadas por Vladimir Carvalho e discutidas aqui anteriormente.

Em sua busca por evidências, Dimas constitui mais um arquivo no limiar do visível. O arquivo é feito em segredo por esse viajante do futuro, figura invisível e imprevisível para a perspectiva estratégica do Estado do tempo presente (o presente de Marquim e Sartana na narrativa do filme). As fotografias do Quarentão, que em outro momento pontuaram as falas de Marquim, e que aí eram elementos não diegéticos, reaparecem aqui como objetos dentro da cena. Dimas usa as paredes de metal corrugado de sua máquina do tempo para acumular e organizar os materiais que coleta. Na escuridão do contêiner, com uma lanterna, ele examina as fotos e vários outros documentos que vai juntando, como notícias de jornais. Apesar de nunca o vemos interagir com nenhum outro personagem, Dimas grava também os testemunhos de Sartana e Marquim e projeta-os na parede do contêiner. A única pessoa com quem o vemos interagir é sua supervisora do futuro, uma mulher negra interpretada por Gleide Firmino, cuja imagem aparece

também na parede do contêiner, que funciona à maneira de um monitor. Dimas oferece os elementos fictícios mais fantasiosos do filme, e portanto mais distanciados do que normalmente se espera em um documentário. No entanto, é justo aqui, na escuridão dessa máquina do tempo, que evidências documentárias aparecem com mais força, como os testemunhos de Sartana e Marquim. O trabalho de documentação toma lugar no centro do enredo de ficção científica.

O filme imagina duas possibilidades distintas no que tange à relação entre a lei e a justiça. Convém recordar aqui a forma como Carvalho, em *Brasília segundo Feldman*, faz coincidir a narração de um massacre de trabalhadores com a imagem do Supremo Tribunal Federal em construção, apontando exatamente para a disjunção entre lei e justiça na história da capital. Os planos de Marquim operam justamente nessa disjunção, nessa clivagem. De sua perspectiva, não há qualquer esperança de justiça através da lei, e o que se propõe é uma justiça fora da lei, o terrorismo e a vingança. Em contraste, Dimas representa a possibilidade de um porvir no qual justiça e lei coincidem e as populações marginais podem inculpar o Estado e exigir reparação por injustiças passadas. Há nessa possibilidade um elemento utópico que se pode relacionar à utopia que levou à construção da capital. No entanto, a utopia do filme está impregnada de ironia (Mesquita 1), a começar pelo fato de que a coincidência entre lei e justiça fica postergada para um futuro fantástico, material apropriado para uma delirante ficção científica.

Outros elementos ironizam a utopia de uma futura conjunção entre lei e justiça. O futuro que Dimas representa está longe de ser um lugar ideal. As condições de trabalho desse funcionário da justiça são reveladoras, já que ele parece ser só mais um trabalhador explorado pelo Estado. Na primeira cena com Dimas, vemos o viajante avaliar o estado de sua máquina do tempo após a viagem, batendo indecorosamente nas paredes e no piso do contêiner para checar seu estado. Logo depois, com um pequeno gravador, ele grava um relatório em que reclama que a “máquina é uma bosta” e faz uma lista das coisas que perdeu na viagem, incluindo “identidade, dinheiro, cartão de crédito e alguns equipamentos”. Mais tarde, um informe da supervisora de Dimas avisa que por hora é melhor que ele não volte para o futuro: a vanguarda cristã assumiu o poder, e o clima está péssimo. Em outra cena, aprendemos que Dimas é um “empregado terceirizado” do Estado, sugerindo que o neoliberalismo e a precarização do trabalho (o que é eufemisticamente chamado de “flexibilização” do trabalho no jargão neoliberal) avançaram a ponto de até este agente da justiça e viajante do tempo ser contratado de forma indireta e precária. Em seu relatório inicial, Dimas solicita com urgência: “Não esqueça de pôr dinheiro na conta, dia 10!”. A banalidade cômica do detalhe, expressado logo após a viagem no tempo, revela sua má condição econômica e a preocupação com contas a pagar. Portanto, ao mesmo tempo que imagina uma justiça futura, em chave de ficção científica, o filme debocha e desconfia da possibilidade de que o Estado e suas

instituições ajam com justiça, no presente ou no futuro. Ainda que essa desconfiança e as ironias sobre o futuro justifiquem a perspectiva mais radical representada por Marquim, as duas possibilidades permanecem abertas durante boa parte do filme. São possibilidades mutuamente excludentes, e a supervisora de Dimas chega a alterar sua missão, que passa a ser prevenir o ataque terrorista.

No final do filme, prevalece a visão de Marquim. Indicando que o momento final se aproxima, ele parece limpar seu esconderijo, guardando planos e discos no compartimento secreto do sofá. O atentado terrorista é representado não com imagens filmicas, mas através de uma montagem com os desenhos de Sartana, que mostram pessoas em pânico saindo correndo dos edifícios monumentais de Brasília. Acompanhando essas imagens, Queirós utiliza o intenso funk carioca de MC Dodô, em alto volume. A letra ecoa o enredo do filme: “Bomba explode na cabeça, estraçalha ladrão/ Fritou logo o neurônio que apazigua a razão/ Eu vou cobrar e com certeza a guerra eu vou ganhar/ Os truta e os correria vão me ajudar”. Repleta de sentidos figurativos, a canção de MC Dodô refere-se ao mundo das drogas (“fritou logo o neurônio”) e do tráfico (“os correria”) e à sobrevivência e ao companheirismo de figuras marginais forjadas na boemia, nas dificuldades e até mesmo no crime (“os truta e os correria vão me ajudar”). No filme de Queirós, o sentido da música é desviado pelos eventos na narração – como a bomba que explode na capital e a participação de várias figuras operando nas sombras e compartilhando o desejo de acertar as contas com o Estado (“Eu vou cobrar e com certeza a guerra eu vou ganhar”).

O uso de desenhos é solução astuta para o desfecho em grande estilo da ficção científica desse filme feito com poucos recursos econômicos. Ao mesmo tempo, os desenhos introduzem ambiguidade no desfecho apocalíptico da fita. Eles nos levam ao terreno da imaginação, e portanto à possibilidade de que, mesmo dentro desse mundo ficcional, o evento apocalíptico permaneça uma ideia, um desejo cultivado e ensaiado de vingança, e não necessariamente um fato. Em outras palavras, poderíamos perguntar: nesse mundo fictício, a bomba explode mesmo na capital, ou só na cabeça dos personagens, como sugere o funk de MC Dodô? Os desenhos de Sartana geram ambiguidade também em relação à participação de Dimas. Em várias imagens, vemos a figura deste em lugar de destaque. Sua máquina do tempo flutua acima do Congresso Nacional, de onde sobe uma nuvem de fumaça. O desenho dá a impressão de que a nave de Dimas participa ativamente do ataque ao Congresso. Em outra imagem, vemos pessoas em pânico saindo correndo do Museu Nacional. Nas nuvens de fumaça que sobem do edifício, aparece o rosto de Dimas com um sorriso de satisfação. O que significa essa conjunção de Dimas com os planos de Marquim – que era a missão de Dimas prevenir? Representa a confluência imaginativa de dois tipos de desejos de justiça, uma dentro e outra fora da lei? Ou revela que Dimas abandonou sua missão, tornou-se um agente independente e juntou-se ao plano terrorista de Marquim?



Imagem de Branco sai, preto fica (2015), de Adirley Queirós

O último plano do filme é cinematográfico, não um desenho. Ostrá Dimas em um lugar sombrio e caótico, um amontoado de andaimes, metais, madeira, escombros. O plano é talvez uma representação pós-apocalíptica, o resultado da bomba de Marquim. Mas a imagem também ganha sentido quando relacionada a outras que não aparecem no filme mas que são parte da memória cultural de Brasília: as imagens construção da cidade. Como a construção da capital foi um evento de dimensões épicas e um acontecimento relativamente recente, as imagens da cidade em construção são parte da memória nacional, como a foto abaixo, da Esplanada dos Ministérios em plena construção:



Imagem de Branco sai, preto fica (2015), de Adirley Queirós



Esplanada dos Ministérios em construção, 1959
Fonte: Arquivo Público Nacional

As imagens da cidade em construção harmonizam-se com a ordem do visível que informa a ideologia da capital modernista: os andaimes, emblemas de construção e de progresso, formam figuras lógicas e geométricas ao redor dos edifícios, produzindo ângulos que se repetem em harmonia matemática. O plano final contrasta não só com as linhas elegantes da arquitetura modernista e a ordem visual da cidade, mas também com as imagens da cidade em construção. O plano apresenta a destruição da imagem da construção – o caos de andaimes e materiais desordenados, o fracasso da utopia e sua recusa total por sujeitos marginalizados.

No centro desse caos visual se encontra Dimas, talvez o mais imprevisível personagem do filme: um viajante no tempo, um agente secreto, um justiceiro que representa as populações periféricas, e talvez também um terrorista, se aceitarmos a sugestão dos desenhos de Sartana de que ele participou dos planos de Marquim. Por meio de táticas de invisibilidade, Dimas e os outros personagens do filme operam na contramão das estratégias que informam a capital. A marginalidade e a invisibilidade a que foram historicamente sujeitados tornam-se a condição de possibilidade de suas atividades táticas em oposição ao Estado. Como um todo, o filme ensaia uma imaginação insurgente e mostra comprometimento com a memória da injustiça, com a memória de uma dívida pendente, e talvez impagável, do Estado.

BIBLIOGRAFÍA

- Andermann, Jens. *The Optics of the State: Visuality and Power in Brazil and Argentina*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 2007.
- Andrade, Joaquim Pedro de, diretor. *Brasília, contradições de uma cidade nova*. Filmes do Serro, 1967.
- Barthes, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- Beal, Sophia. “A arte de andar nas ruas de Brasília”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* 45 (2015): 65-83.
- Bernardet, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- Campos, Fernando Cony, diretor. *Brasília, planejamento urbano*. INCE, 1964.
- Carvalho, Vladimir, diretor. *Conterrâneos velhos de guerra*. 1990.
- _____. *Brasília segundo Feldman*. CNRC, 1979.
- Certeau, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- Derrida, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume, 2001.
- Furtado, Sylvia Beatriz Bezerra y Érico de Araújo Lima. “Corpo, destruição e potência em *Branco sai, preto fica*.” Disponível no arquivo da Compós em <http://www.compos.org.br/biblioteca/compos2015_2838.pdf>. 23 abril 2016.

- Highmore, Ben. *Everyday Life and Cultural Theory: An Introduction*. New York: Routledge, 2002.
- Holston, James. *Cidadania insurgente: disjunções da cidadania e da modernidade no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton UP, 1997.
- Labaki, Amir. “O documentário como possibilidade de conhecimento”. Entrevista com Vladimir Carvalho. Blog do Instituto Moreira Salles, 10 abr. 2013. Disponível em <<http://www.blogdoims.com.br/ims/o-documentario-como-possibilidade-de-conhecimento>>. 26 fevereiro 2016.
- Lippit, Akira, *Atomic Light (Shadow Optics)*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2005.
- Marks, Laura U. *Hanan Al-cinema: Affections for the Moving Image*. MIT Press, 2015.
- _____. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke UP, 2000.
- Mesquita, Cláudia. “Memória contra utopia: *Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós, 2014)”. Disponível no arquivo da Compós em <http://www.compos.org.br/biblioteca/compos-2015-1a0eebb-2a95-4e2a-8c4b-c0f6999c1d34_2839.pdf>. 23 abril 2016.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana UP, 2010.
- Nietzsche, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polémica*. Paulo César de Souza, tradutor. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- Nunes, José Walter. *Patrimônios subterrâneos em Brasília*. São Paulo: Annablume, 2005.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.
- Queirós, Adirley, diretor. *A cidade é uma só?* Vitrine Filmes, 2012.
- _____. diretor. *Branco sai, preto fica*. Cinco da norte, 2015.
- _____. Terceiro colóquio de cinema, estética, e política. Discussão com o público. Abr. 2014. Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=WigC2b-uJXQ>>. 23 junho 2015.
- _____. diretor. *Rap, canto de Ceilândia*. Forcine, 2006.
- Rabinowitz, Paula. “Wreckage Upon Wreckage: History, Documentary and the Ruins of Memory.” *History and Theory* 32/2 (1993): 119-137.
- Santos, Nelson Pereira dos, diretor. *Fala Brasília*. INCE, 1966.