

SEM PROVAS NÃO HÁ PASSADO? FICÇÃO CIENTÍFICA, ARQUIVO E TESTEMUNHO EM *BRANCO SAI, PRETO FICA*

WITHOUT EVIDENCE IS THERE PAST? SCIENCE FICTION, ARCHIVE AND
TESTIMONY IN *BRANCO SAI, PRETO FICA*

Alan Osmo¹

RESUMO: Este artigo se propõe a discutir ficção científica, arquivo e testemunho a partir do filme *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós. Enfatizo que se trata de uma ficção científica construída a partir de um episódio real de violência policial em um baile black em 1986 na Ceilândia, em que dois dos atores foram vítimas e testemunham sobre o que viveram. No filme, um agente vem do futuro com a missão de produzir provas para que o crime seja reconhecido pelo Estado e os responsáveis punidos. Sem arquivos, é como se o acontecimento nunca tivesse existido, o que geraria um esquecimento oficial. O artigo está dividido em três partes. Na primeira, é discutido o recurso à ficção científica como forma de elaboração da memória traumática de um episódio de violência estatal. Na segunda, é problematizada uma dimensão paradoxal na transformação de testemunhos em arquivos: se por um lado ela auxilia na inscrição de episódios de violência que correriam o risco de serem apagados, por outro não é capaz acolher de forma apropriada a narrativa de dor de alguém que testemunha. Por fim, na terceira parte, o artigo discute a relação entre testemunho e arte e sua importância para a memória de violência no Brasil, em que há uma recorrente ameaça de apagamento do passado.

PALAVRAS-CHAVE: *Branco sai, preto fica*; arquivo; ficção científica; testemunho; trauma.

ABSTRACT: The goal of this paper is to discuss Science fiction, archive and testimony based on the movie *Branco sai, preto fica* (2014) by Adirley Queirós. It is necessary to stress that the movie is a science fiction based on an actual violence episode, which occurred in a black party in 1986 in Ceilândia. Two of the actors of the movie were in that party and make their testimony. In the movie an agent comes from the future with the purpose of creating evidence so that the crime be acknowledged by the state and the culprit punished. Without archive it is as if the event had never occurred, what would engender an official oblivion. The paper is divided in three parts. First there is a discussion of the use of science fiction as a mean to elaborate the traumatic memory of a state violence episode. In the second part the paper points out that there is a

¹ Mestre em Psicologia Clínica pela Universidade de São Paulo – Brasil. Doutorando em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1046-7934>. E-mail: alanosmo8@gmail.com.

paradoxical dimension of turning testimony into archive. That is, if it on one hand helps to inscribe violence episodes that could end up being forgotten, on the other hand it is not able to shelter the pain narrative of the subject who is witness to it. In the third part the paper discusses how testimony and art relate to each other and their importance to the memory of violence in Brazil, where there is an everlasting threat of obliterating the past.

KEYWORDS: *Branco sai, preto fica*; archive; science fiction; testimony; trauma.

1 INTRODUÇÃO

O filme *Branco sai, preto fica* (2014), dirigido por Adirley Queirós, traz para o centro do debate a importância da arte para a memória de episódios de violência cometidos por agentes de Estado no Brasil. Trata-se de uma violência que correria o risco de ser esquecida e apagada, pois o Brasil sistematicamente tem falhado em julgar esse tipo de crime. Nesses casos, ao invés de se procurar apurar o que ocorreu, investigar e julgar os responsáveis, e reparar as vítimas, a regra parece ser esconder e apagar as provas do crime, isentar os responsáveis e culpar as próprias vítimas. Isso se torna recorrente na história do Brasil, desde os crimes ligados à escravidão, o genocídio dos povos indígenas, a ditadura militar de 1964-1985, até os crimes cometidos por forças policiais no regime democrático, sendo exemplos importantes nesse sentido o Massacre do Carandiru e os crimes de maio de 2006, em que mais de 500 pessoas foram executadas por policiais militares e grupos de extermínio no período de oito dias, no estado de São Paulo.²

A discussão sobre a memória e sobre sua relação com a arte e a literatura parece assumir importantes especificidades no contexto brasileiro por conta desse constante risco de silenciamento e apagamento dos crimes de Estado. Seligmann-Silva (2019a, p. 21) ressalta a presença de um *memoricídio*

² Os crimes de maio são ainda insuficientemente conhecidos e reconhecidos até hoje. O coletivo Mães de Maio, formado por mães e familiares das pessoas mortas e desaparecidas realiza um importante trabalho de luta por justiça em relação a esses casos. Para mais informações sobre os crimes de maio, destaco o livro *Do luto à luta*, feito pelo próprio coletivo das Mães de Maio, disponível em: <<https://fundobrasil.org.br/wp-content/uploads/2016/07/livro-maes-de-maio.pdf>> (Acesso em 24 de julho de 2020).

planejado: “O caso do Brasil é paradigmático: país com uma das piores divisões sociais da riqueza no mundo, é também um campeão em termos de violência estatal e paraestatal, assim como em termos do apagamento das histórias e narrativas dessas violências”. Em um contexto em que a história de violência continua sendo sistematicamente apagada, a arte assume uma importante responsabilidade ética. A história de violência pode finalmente ser inscrita através da prática artística e literária, que possibilita a criação de contranarrativas que se voltam para o empoderamento de subjetividades antes cerceadas, marginalizadas e violentadas. Segundo Seligmann-Silva (2019a, p. 28), “[a]penas através de uma apropriação criativa de nossas histórias e narrativas da violência poderemos imaginar e moldar novos futuros”. A arte não é apenas pela arte, mas pela memória das vítimas, e por um horizonte político mais justo.

Branco sai, preto fica (2014) gira em torno de um episódio real de violência policial que ocorreu em 1986 no baile Quarentão, na cidade-satélite de Ceilândia. Entretanto, o filme faz uso da ficção científica para abordar a memória desse acontecimento, de modo que são misturados elementos de documentário, em que dois sobreviventes da violência policial testemunham sobre o que aconteceu, com viagens no tempo e um cenário de uma Brasília distópica, na qual os moradores da Ceilândia necessitam de um passaporte para entrar no Plano Piloto.

A violência no baile do Quarentão, em 1986, foi uma dentro de uma série gigantesca de episódios semelhantes, que provavelmente ficaria esquecida se não tivesse sido abordada pelo filme de Adirley Queirós. Os crimes praticados por policiais contra negros e periféricos muito raramente são julgados, sendo muitas vezes esquecidos e apagados, pelos menos a partir de um ponto de vista de uma história oficial. Como não há um reconhecimento do Estado de que houve um crime e de que agentes do Estado foram os responsáveis, é como se a violência não houvesse existido, provocando nas vítimas e familiares, além da

dor física e da perda, um sofrimento pela negação por parte do meio social de que aconteceu de fato uma violência. *Branco sai, preto fica* (2014), apesar de abordar a memória específica de um episódio de violência policial, poderia estar abordando vários outros, pois se trata de algo extremamente recorrente nas últimas décadas no Brasil. Desse modo, a missão que o personagem Dimas Cravalanças recebe ao viajar do ano 2070 para o passado é significativa: ele deve encontrar a “chave pra incriminar o Estado brasileiro, por crimes praticados contra populações periféricas”. O Estado brasileiro poderia ser incriminado pelo episódio do baile do Quarentão, assim como por inúmeros outros crimes.

O ano de 1986, em que aconteceu a violência policial no baile do Quarentão, é significativo pois ele marca um período de transição democrática, após 21 anos de ditadura militar no Brasil. O episódio se deu, portanto, um ano após o regime militar ter terminado, sendo que a nova constituição foi promulgada em 1988, e que as primeiras eleições presidenciais depois da ditadura seriam em 1989. Apesar de uma transição para um regime democrático ter ocorrido em um plano oficial, uma série de violações de direitos humanos e de atos de violência praticados por agentes de Estado prosseguiram nesse período. As décadas de 1980 e 1990, no Brasil, podem ser caracterizadas por um contexto de aumento das desigualdades sociais; crescimento desordenado das grandes cidades, com condições de moradia precárias, falta de saneamento e uma quase ausência de serviços públicos; a consolidação de um mercado ilegal altamente lucrativo das drogas; políticas altamente ineficazes por parte do Estado de guerra às drogas e de encarceramento em massa e por um aumento preocupante dos índices de violência, que atinge de forma extremamente desigual a sociedade. Apesar de a ditadura militar oficialmente ter acabado em 1985, o aparato repressor continuou muito forte e presente, agindo sobretudo na população pobre, negra e periférica. Se o período da democratização no Brasil, foi marcado por avanços fundamentais na ampliação

de direitos e de liberdades, paradoxalmente, foi acompanhado de um aumento vertiginoso dos índices de homicídio e por preocupantes e inaceitáveis taxas de desigualdades sociais e raciais. Esse paradoxo é abordado por Caldeira (2011), que caracteriza a cidadania brasileira como disjuntiva, porque, embora o país “seja uma democracia política e embora os direitos sociais sejam razoavelmente legitimados, os aspectos civis da cidadania são continuamente violados” (CALDEIRA, 2011, p. 343).

As desigualdades presentes na sociedade brasileira estão ligadas ao racismo, pois implicam em vantagens e privilégios para determinados grupos, e ao mesmo tempo prejuízos e violências sobre outros – padrão esse que acontece de forma recorrente. Podemos compreender essa questão a partir da proposição de Silvio Almeida (2019) de racismo estrutural: uma forma sistemática de discriminação “que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertençam” (ALMEIDA, 2019, p. 32). Assim, o racismo atua como uma máquina geradora de desigualdades, que se reproduz nos âmbitos político, econômico, jurídico e das relações cotidianas, e que estabelece uma verdadeira segregação não oficial entre negros e brancos. Sendo também um processo de constituição de subjetividades, cria-se uma espécie de naturalização e normalização que leva as pessoas a aceitarem que “pessoas negras sejam a grande maioria em trabalhos precários, presídios e morando sob marquises e em calçadas” (ALMEIDA, 2019, p. 63).

2 MEMÓRIA TRAUMÁTICA E FICÇÃO CIENTÍFICA

Branco sai, preto fica (2014) parece jogar o tempo todo com uma ancoragem em um acontecimento histórico específico e ao mesmo tempo um distanciamento. Segundo Carréra (2018), há de um lado o impulso em produzir

uma memória não oficial sob a perspectiva de pessoas que são parte de grupos marginalizados e, de outro, um tom abertamente ficcional. Ao misturar elementos ficcionais e fantásticos com documentos de arquivos e testemunhos de sobreviventes sobre um episódio histórico específico, o filme ao mesmo tempo esfumaça as fronteiras entre realidade e ficção, e provoca em nós um estranhamento sobre a realidade presente. Carréra (2018) afirma que a proposta de usar elementos da ficção científica não é apresentar imagens sobre o futuro, mas sim desfamiliarizar e desestruturar nossa experiência do presente. Desse modo, a violência contra negros e moradores da periferia, tão naturalizada na sociedade brasileira, pode, através do recurso de elementos fantásticos, ser deslocada e estranhada, de um modo diferente que uma abordagem através de um documentário convencional conseguiria.

É possível pensar também o filme a partir da história de violência que caracterizou a construção de Brasília, tal como propõe Hora (2017). Nesse sentido, o uso da ficção científica se torna mais significativo, pois Brasília foi uma cidade erguida sob uma promessa de lançar o país rapidamente para o futuro, mas que sua construção foi caracterizada por um grande número de operários mortos por condições precárias e inumanas de trabalho.³ Assim, *Branco sai, preto fica* (2014) busca recuperar a memória de violência que foi apagada e implodir a narrativa do progresso que permitiu esse apagamento.

³ O documentário *Conterrâneos velhos de guerra* (1990), dirigido por Vladimir Carvalho, traz os testemunhos de diversos trabalhadores que estiveram na construção de Brasília narrando sobre as cargas de trabalho extenuantes e sem fim, as condições precárias, e como havia diversos acidentes de trabalho que resultavam em mortes dos trabalhadores. Essas mortes eram escondidas e os cenários da violência apagados para que não prejudicasse a imagem de progresso que estava sendo construída em torno de Brasília, que envolvia inclusive uma narrativa de trabalhadores super-humanos que conseguiram um feito heroico na construção de uma cidade num período tão rápido. O filme aborda também o significativo episódio do massacre dos trabalhadores da construtora Pacheco Fernandes, em 1959, que foram assassinados pelos policiais da Guarda Especial de Brasília (GEB) depois de protestarem por conta da péssima qualidade da comida servida no acampamento. A cena do massacre foi apagada, os corpos levados em caminhões e jogados em valas comuns. O episódio não foi investigado pelas autoridades e nenhum responsável foi punido. Para uma discussão sobre o assunto, ver a tese de Tatiana Hora Alves de Lima (2019).

Segundo Mesquita (2015, p. 6), podemos ver a próprio projeto de construção da capital federal como uma ficção científica: “é como se a mais delirante construção ficcional antecedesse o filme, na idealização de Brasília e em sua implementação paradoxal”. A cidade modernista projetada não conseguiu eliminar a pobreza e desigualdade social que foi jogada para as periferias, nas cidades-satélites. Desse modo, o presente da Ceilândia, abordado pelo filme de Adirley Queirós, é “o ‘futuro’ nunca imaginado pelos ‘planejadores do futuro’” (MESQUITA, 2015, p. 4).

Dois dos atores protagonistas do filme – Marquim da Tropa, que representa Marquim, e Shockito, que representa Sartana – foram sobreviventes da violência policial no baile do Quarentão. Desse modo, fica borrada a distinção entre personagens e atores: as suas próprias vidas são misturadas a elementos ficcionais. De acordo com Suppia (2017), trata-se de dois personagens “reais”. Nos momentos do filme em que se aproximam mais de um documentário, os dois atores/personagens testemunham sobre os seus próprios traumas que deixaram marcas irreparáveis em seus corpos: Marquim da Tropa ficou paraplégico depois de tomar um tiro de um policial nas costas, e Shockito perdeu uma perna ao ser pisoteado por uma cavalaria policial. As marcas da violência traumática daquele dia alteraram o rumo de suas vidas completamente. Como chama a atenção Suppia (2017), os depoimentos de Marquim da Tropa e de Shokito sobre o episódio que viveram são intercalados com cenas ficcionais em que seus respectivos personagens conduzem um fantástico plano de vingança. Eu gostaria de argumentar que o recurso à ficção científica no filme foi um modo criativo de tentar elaborar artisticamente o trauma da violência. Trauma este que é individual, por dizer respeito a dois sujeitos concretos específicos, mas também que é coletivo,⁴ pois é

⁴ A dimensão do trauma coletivo pode ser pensada também a partir da forma como a Ceilândia é figurada no filme. Mesquita (2015) chama a atenção para o tom melancólico em que predomina uma atmosfera de perda e de ruína. Assim, é como se o trauma sofrido por Marquim e Sartana se contagiasse para toda a cidade.

representativo de uma imensa quantidade de episódios de violência policial contra homens negros periféricos no Brasil.

Estou de acordo com Carréra (2018) que afirma que o evento traumático está no núcleo do projeto do filme. O recurso aos elementos fantásticos é uma forma de tentar elaborar o aspecto doloroso ligado à violência traumática. A dificuldade de lidar com essa dor de um modo mais direto, como buscaria um documentário mais tradicional, diz respeito tanto aos próprios atores vítimas da violência, quanto às pessoas que assistem ao filme e que entram contato empaticamente com o sofrimento de outra pessoa. O recurso à ficção científica intercalado com testemunhos das vítimas permite um jogo de aproximação e distanciamento da cena traumática.

Para refletir sobre essa questão, gostaria de propor uma relação com uma obra da literatura que diz respeito a um contexto um tanto diferente: *Matadouro 5*, de Kurt Vonnegut (2016). Vonnegut é um escritor norte-americano, cuja família é de ascendência alemã, e que foi soldado na Segunda Guerra Mundial contra a Alemanha nazista. Ele foi capturado pelas tropas alemãs e, como prisioneiro de guerra, presenciou o bombardeio aéreo das tropas aliadas na cidade de Dresden, que destruiu completamente a cidade, matando dezenas de milhares de pessoas. Vonnegut depois da guerra se tornou um escritor, e profundamente atormentado pelo que presenciou naquela ocasião, cultivou o projeto de transformar suas memórias traumáticas em matéria literária. A forma como escolheu fazer isso foi através da ficção científica. Assim, sua experiência pessoal enquanto sobrevivente é misturada com viagens no tempo e abduções por extraterrestres.

Podemos destacar dois pontos de relação entre o modo de funcionamento da memória traumática e o recurso das viagens no tempo na ficção científica. Por um lado, as viagens no tempo remetem ao modo como, na memória traumática, o presente é subitamente tomado e inundado de forma

intrusiva por cenas de um passado que insiste em retornar. No texto “Além do princípio do prazer”, Freud (2010) reflete sobre os soldados sobreviventes da Primeira Guerra Mundial que tinham pesadelos recorrentes em que voltavam à situação traumática vivida, despertando com um renovado terror. Há, nesses casos, uma fixação ao trauma, que faz com que o sujeito seja transportado temporalmente ao momento de violência contra a sua vontade. Frosh (2018) fala de uma *perturbação temporal*, em que se altera a experiência de existir no tempo e o modo como separamos o passado, o presente e o futuro: “algo que deveria ser ‘passado’ é vivenciado no presente como se fosse ao mesmo tempo fantástico e real” (FROSH, 2018, p. 12). Por outro lado – e essa é uma segunda característica importante para se relacionar com o filme *Branco sai, preto fica* –, as viagens no tempo permitem associar diferentes episódios de violência com certa distância temporal. No livro de Vonnegut (2016), o tempo presente é a década de 1960, quando está ocorrendo a Guerra do Vietnã, na qual o filho do protagonista do livro é um soldado. Ao intercalar de forma abrupta, por meio de viagens no tempo, cenas que dizem respeito a duas guerras diferentes, o autor consegue trazer de forma muito concisa uma história de violência que se repete.

Logo no início do livro, o narrador diz o seguinte:

Quando voltei para casa depois da Segunda Guerra Mundial, há vinte e três anos, achei que seria fácil escrever sobre a destruição de Dresden, já que tudo o que teria de fazer seria relatar o que eu tinha visto. [...] Mas poucas palavras saíram da minha cabeça na época – pelo menos não foi uma quantidade suficiente para um livro. (VONNEGUT, 2016, p. 8).

O autor não consegue se apoderar de suas recordações para transformá-las em matéria de um romance autobiográfico, pois “não há nada inteligente a ser dito sobre um massacre” (VONNEGUT, 2016, p. 25). Comentando o romance de Vonnegut, Aleida Assmann (2011) afirma que o livro se inicia com o

insucesso do projeto: “[o] trauma histórico e biográfico requer outra técnica literária, um experimento radical” (ASSMANN, 2011, p. 305). Para a autora, o modo de escrita carnavalesco e o recurso à ficção científica com viagens no tempo e abduções por extraterrestres, presentes no livro, refletem o trauma que esmaga o continuum do tempo. “Por essa aura lúdica de estranheza, Vonnegut pode aproximar-se do acontecimento da guerra e, ao mesmo tempo, mantê-lo distante” (ASSMANN, 2011, p. 308).

Vonnegut, em sua ficcionalização de suas memórias, cria um personagem chamado Billy Pilgrim, uma espécie de clown-soldado, que é atrapalhado e faz tudo errado, adquirindo a ira de seus colegas de farda. Ele fez parte de um grupo de prisioneiros de guerra americanos que foi mandado pelos alemães para Dresden e foram alojados em um matadouro de animais. Vivenciando a violência da guerra, e especificamente a completa destruição de Dresden, Billy se torna um traumatizado de guerra, cuja doença se fundamenta principalmente na perda do sentido do tempo. Segundo Assmann (2011, p. 306), para o personagem é impossível se orientar no tempo: “Sob uma associação somática incontável, abrem-se para ele passagens de uma etapa de tempo a outra. Dessa forma, alinham-se passado, presente e futuro”. Na narrativa, ele é constantemente atravessado pelo transbordamento de impulsos memorativos incontáveis, de modo que suas frequentes viagens no tempo podem ser vistas como consequências da ação da memória traumática que insiste em assombrá-lo. Em uma das viagens no tempo, Billy Pilgrim acorda em 1948, três anos depois do final da guerra, internado na ala de pacientes mentais num hospital para veteranos de guerra. Nessa ocasião, através de um paciente que estava internado junto com ele, começou a ler livros de ficção científica. Diz o narrador sobre Billy e seu colega de hospital: “Ambos estavam achando suas vidas sem sentido – em parte por conta do que tinham visto na guerra. [...] Então ambos estavam tentando reinventar a si próprios e ao universo em que viviam. A ficção científica era uma grande ajuda” (VONNEGUT, 2016, p. 107).

No filme *Branco sai, preto fica* (2014), são superpostos basicamente três tempos diferentes: o do passado traumático referente à violenta repressão policial no Quarentão, em 1986; o presente (que não necessariamente se refere ao nosso presente) em que as vítimas recordam a violência que sofreram e em que o personagem que vem do futuro, Dimas Cravalaças, busca coletar provas para acusar o Estado brasileiro; e o futuro, o ano de 2070, de onde vem Dimas e de onde ele recebe mensagens a respeito de sua missão. A forma como as memórias dos personagens-atores Marquim-Marquim da Tropa e Sartana-Shockito entram no enredo do filme não é propriamente uma viagem no tempo, como no livro de Vonnegut (2016). Eles narram, no momento presente do filme, sobre a violência que viveram no passado, e é através de suas vozes que podemos entrar em contato com o que aconteceu. Podemos, assim, dizer que eles *testemunham*. A viagem no tempo, enquanto recurso da ficção científica, diz respeito mais propriamente à figura de Dimas Cravalaças, um personagem fictício que aparece do futuro para coletar os testemunhos de Marquim e Sartana, e assim poder incriminar o Estado brasileiro por crimes que foram cometidos no passado. Sobre esses três tempos superpostos Suppia (2017) afirma: “Dimas Cravalaças não viaja no tempo para mudar a história desfazendo a injustiça [...], mas para coletar provas para um processo judicial futuro. As provas não são especificadas pela narrativa e o passado injusto está consumado, resta apenas atribuir a responsabilidade”.⁵ A viagem no tempo, portanto, busca fazer justiça a um episódio de violência praticado pelo Estado no passado e para isso é necessário coletar documentos que possam servir de provas. Sem esses documentos, é como se o acontecimento nunca tivesse existido, gerando um esquecimento oficial do episódio.

Na primeira cena do filme, aparece um dos protagonistas, Marquim, em uma espécie de porão de sua casa, onde faz transmissões para uma rádio

⁵ O artigo de Suppia (2017) é online e não possui paginação.

amadora. Em sua transmissão, com uma batida de música de fundo, ele narra sobre o que viveu naquele dia do baile, na Ceilândia. Ficamos sabendo que ele estava animado e ansioso com um novo passo de dança que junto com seus amigos tinham preparado. A cena que está sendo narrada, entretanto, é interrompida quando Marquim percebe que algo estranho está acontecendo: som de bombas, cachorros, gás de pimenta. Os policiais entram na boate, interrompem o som e param o baile, gritando: “Putá prum lado, viado pro outro. [...] Tô falando que branco lá fora e preto aqui dentro! Branco sai, preto fica, porra!”. A frase do policial, que dá título ao filme,⁶ escancara a violência do racismo, tão característica da sociedade brasileira, que trata brancos e negros de forma completamente distinta. Sabemos que os casos de violência e abuso policial atingem de uma forma completamente desproporcional pessoas negras, que são consideradas suspeitas e potenciais criminosos apenas por conta de sua cor de pele. O episódio de repressão policial no baile do Quarentão e a frase do policial são, portanto, característicos de uma violência policial que é recorrente, e que, longe de ser exceção, parece ser a regra: os negros são os escolhidos como alvos.

A cena com a narrativa de Marquim corta e, em seguida, vemos Dimas Cravalanças na máquina do tempo em forma de contêiner. Desse modo, há uma brusca mudança, no filme, para uma esfera ficcional. A própria figura de Dimas Cravalanças é interessante de ser pensada em contraposição aos outros dois protagonistas do filme – Marquim e Sartana –, que são personagens “reais”. Oliveira e Maciel (2017) propõem ver na figura de Cravalanças uma espécie de

⁶ Em entrevista feita quando o projeto estava em fase de produção, o diretor do filme, Adirley Queirós (citado por SUPPIA, 2017), afirma o seguinte: “O nome do filme é ‘Branco sai e preto fica’. Porque em várias das narrativas dizem que os caras da polícia chegaram e falaram assim: ‘quem for branco pode sair, aqui é um baile black’. Um me falou assim: ‘um cara chegou e falou assim: ‘ó, branco sai e preto fica’ – aí como não tinha branco, ele colocou todo mundo deitado no chão’. Isso é outra coisa recorrente: que eles colocaram a cavalaria para pisar em cima dos caras”.

narrador⁷ que vem do futuro, e que recolhe os depoimentos de Marquim e Sartana, bem como fotos e matérias de jornais, sobre o episódio no baile do Quarentão. Desse modo, os testemunhos dos dois seriam parte dos documentos audiovisuais documentados por Cravalaças, e a própria narrativa do filme se configuraria como “a colagem de relatórios de viagem desse narrador vindo do futuro” (OLIVEIRA; MACIEL, 2017, p. 13). Hora (2017, p. 71) aponta que é Dimas Cravalaças quem lança, no filme, as articulações entre presente e passado, sendo a máquina do tempo “um dispositivo que aciona a narração da experiência das vítimas da violência policial no Baile Quarentão”. A autora também chama a atenção que a máquina do tempo é um contêiner de obras localizado num terreno onde estão sendo construídos edifícios, na Ceilândia, o que remete à expansão imobiliária em Brasília e à separação entre periferia e Plano Piloto: “a máquina do tempo, um container de obras, é um aparato do futuro, mas trata-se de uma alegoria do passado da construção de Brasília e do presente do crescimento da capital” (HORA, 2017, p. 73). O recurso à ficção científica nesse caso é feito de maneira irônica, pois, ao invés de um aparato com uma imagem ultratecnológica, a máquina do tempo parece mais uma engenhoca precária. Na leitura de *Mesquita* (2015), as engenhocas do filme de Adirley Queirós se contrapõem à crença depositada no progresso e na máquina por ocasião da construção de Brasília.

3 ARQUIVO E APAGAMENTO

Ao longo de *Branco sai, preto fica* (2014), há algumas cenas em que Dimas Cravalaças aparece na máquina do tempo em forma de contêiner recebendo mensagens do futuro. Já na primeira delas ficamos sabendo que sua

⁷ Hora (2017) vai além e propõe ver Sartana também como um narrador do filme, pois teria sido ele que criou o personagem que viaja pelo tempo. A autora chama a atenção para as cenas em que Sartana aparece desenhando Dimas Cravalaças e a máquina do tempo, de modo que seria possível ver esses elementos de ficção científica como uma invenção do personagem.

missão é encontrar a “chave pra incriminar o Estado brasileiro, por crimes praticados contra populações periféricas”. Em outra, ele recebe uma mensagem de uma mulher que se refere a ele como um “agente terceirizado do Estado brasileiro”, e que lhe diz que faz três anos que não tiveram notícias desde sua chegada ao “território do passado”. Dimas Cravalaças é lembrado de sua missão de encontrar Sartana, para que possam “mover uma ação contra o Estado, por crimes cometidos contra populações negras e marginalizadas. Produza provas, Cravalaças”.

A figura de Dimas Cravalaças é ambígua, e o tempo todo é colocada em dúvida sua real convicção sobre a possibilidade de se acusar o Estado brasileiro. O primeiro ponto a ser destacado, nesse sentido, é que ele próprio é um “agente terceirizado do Estado brasileiro” dos anos 2070. As condições precárias de seu trabalho aparecem já na primeira cena, quando ele chega do futuro dizendo que perdeu uma série de coisas em sua viagem – identidade, dinheiro, cartão de crédito e alguns equipamentos –, e que apresenta sequelas como transtornos psicológicos e náusea. Oliveira e Maciel (2017) enfatizam que, por conta de sua relação laboral, as ações de Dimas Cravalaças não seriam movidas por qualquer senso de justiça. Isso se manifesta na ameaça que acompanha uma das mensagens em que recebe do futuro: “Se você não construir urgentemente as provas, a missão será abortada. [...] Sem provas, não há passado. Sem passado, no money. Ok? No money”. A ameaça do “no money” escancara as condições de trabalho precárias a que o personagem está submetido.

Ao longo do filme, Dimas Cravalaças parece conseguir provas para cumprir sua missão: reúne fotos do baile no Quarentão, notícias de jornal e, talvez o mais importante, os testemunhos de duas vítimas sobre o que ocorreu naquele dia. Assim, vemos uma cena em que Cravalaças assiste a gravações de Sartana e de Marquim narrando as suas versões sobre o episódio e sobre como os dois foram alvo de uma violência policial que deixaram sequelas em seus

corpos, marcas que carregam até hoje.⁸ Quando recordamos que se trata de uma violência real que atravessaram, podemos vê-los como sobreviventes que testemunham a respeito do que sofreram. Os testemunhos dos dois são arquivados por Dimas Cravalaças para constituírem provas que possam incriminar o Estado brasileiro em ação que está sendo movida no futuro. Depois desse trabalho, o agente terceirizado recebe a seguinte mensagem: “Parabéns pelas provas obtidas! O governo brasileiro será acionado na justiça e as famílias serão ressarcidas. Seus serviços não são mais necessários”.

A partir das mensagens que Dimas Cravalaças recebe do futuro, gostaria de propor uma reflexão sobre a transformação de testemunhos em arquivos e sobre o papel da construção desses registros em casos em que há crimes que correm o risco de serem apagados da história. O pedido que recebe para que produza provas e a frase “sem provas não há passado” pode ser pensado no contexto da longa história de violência no Brasil em que se tentou sistematicamente apagar os crimes contra as populações negras e periféricas. Pelo fato de muitas vezes esses crimes não terem sido suficientemente documentados, ou de os arquivos a respeito terem sido destruídos, é como se eles nunca tivessem existido, a ponto inclusive de os algozes poderem ter se constituídos como heróis aos olhos de uma história oficial. Por outro lado, podemos também levantar a questão de que mesmo sendo documentado esse tipo de crime costuma não provocar compaixão, sendo marcante a indiferença de parcela importante da sociedade. Assim, o decisivo não seria propriamente documentar ou não o que aconteceu, mas sim como quebrar a barreira de indiferença que permite com que ele aconteça e seja legitimado na sociedade.

Acredito que é possível pensar essa questão a partir de uma dimensão paradoxal presente no processo de transformação do testemunho em arquivo,

⁸ Como aponta Hora (2017, p. 71) a respeito dessa cena, a máquina do tempo se torna um cinema: “Dimas assiste aos testemunhos de Marquim e Sartana projetados numa das paredes do container, como um espectador numa sala de projeção”.

que Paul Ricoeur (2007) caracteriza como *phármakon*. De acordo com o autor, “o testemunho constitui a estrutura fundamental de transição entre a memória e a história” (RICOEUR, 2007, p. 41). Essa transição passa pelo arquivo, ou seja, a primeira mutação é a que sai da esfera da memória viva: a mudança de estatuto do testemunho falado ao de arquivo. Ao pensarmos em um contexto brasileiro caracterizado pelo constante apagamento da história de violência, esse momento da transição do testemunho para o arquivo se mostra importante como uma forma de inscrever aquilo que de outra forma ficaria silenciado. Segundo Ricoeur (2007, p. 176), “[o] momento do arquivo é o momento do ingresso na escrita da operação historiográfica. O testemunho é originariamente oral; ele é escutado, ouvido. O arquivo é escrita; ela é lida, consultada”. Na leitura feita por Ricoeur, todo esse processo de mudança do testemunho para o arquivo, de memória para a história, é assombrado pelo *phármakon* do mito do *Fedro* (PLATÃO, 2000). Ou seja, se no mito narrado no diálogo platônico a escrita teria uma dimensão paradoxal, ao mesmo tempo propiciando a memória e carregando a ameaça de esquecimento, também a transformação de testemunho em arquivos seria carregada de uma série de ganhos e perdas, vantagens e riscos. A ideia de *phármakon* me parece interessante, nesse caso, não apenas por trazer uma ambivalência em que coexistem uma carga positiva e negativo – remédio e veneno –, mas também porque, ao pensarmos no Brasil, em sua história de violência e na memória traumática que pesa sobre nosso presente, ela aponta para uma busca de uma terapêutica, ou melhor, de uma forma de tentarmos elaborar esse passado. É claro que isso fica no âmbito de uma promessa, pois não sabemos se esse *phármakon* de fato possibilite uma cura, ou se é na verdade o oposto disso.

O testemunho, marcado pela oralidade, e encarnado em uma pessoa que fala em nome próprio se dirigindo a outra, ainda está imbrincado no âmbito da memória. Segundo Ricoeur (2007, p. 504), “entregue à crença de outro, o testemunho transmite à história a energia da memória declarativa. Mas a

palavra viva da testemunha, transmutada em escrita, se funde na massa dos documentos de arquivos”. Assim como o *phármakon* do mito platônico, portanto, Ricoeur (2007, p. 178) propõe que também a escrita da história seria carregada por um caráter paradoxal: “não sabemos, e talvez não saibamos jamais, se a passagem do testemunho oral ao testemunho escrito, ao documento de arquivo, é, quanto a sua utilidade ou seus inconvenientes para a memória viva, remédio ou veneno – *phármakon*”. Essa questão se torna ainda mais significativa no caso dos testemunhos ligados a situações de violência, que estão fundamentalmente vinculados à dor. Ricoeur (2007) afirma que seu processo de arquivamento pode suscitar uma crise no testemunho. Pelo fato de se buscar transmitir uma experiência que é de extrema inumanidade, o testemunho “coloca um problema de acolhimento ao qual o arquivamento não responde e parece até inapropriado, provisoriamente incongruente” (RICOEUR, 2007, p. 186).

Considero interessante trazer as reflexões de Marc Nichanian (2009), nesse momento, por sua crítica radical à lógica do arquivo, chegando a defender que o testemunho deve ser “salvo” do arquivamento. É preciso levarmos em consideração que a preocupação central do autor é com o genocídio, que é definido como “a própria destruição de um fato, da noção do fato, da factualidade do fato” (NICHANIAN, 2009, p. 1, tradução minha). Fundamental, portanto, para se pensar o genocídio é a máquina de negação, que faz com que o próprio fato seja negado enquanto tal. Apesar de refletir fundamentalmente sobre o genocídio armênio, acredito que suas considerações são interessantes para pensar o contexto brasileiro, pois também nesse caso fica evidente como a máquina genocida é uma máquina de negação.⁹ Desse modo, o que está em jogo

⁹ O genocídio armênio perpetrado pelo governo do Império Otomano durante a Primeira Guerra Mundial é até hoje, mais de cem anos depois, negado veementemente pelo governo turco. Os armênios sobreviventes e seus descendentes na diáspora, desde então, vivem uma longa batalha para que o genocídio e a própria morte de seus familiares sejam reconhecidos, de modo que eles possam minimamente viver o luto dessa perda violenta.

não é apenas os assassinatos em si, mas também todo o esforço em se apagar qualquer prova de que as mortes violentas aconteceram. De acordo com Nichanian (2009), o assassinato em massa planejado consistiu não apenas no matar, mas no apagar de todos os rastros da morte. Hélène Piralian (2000) diz que o projeto genocida busca destruir as marcas e inscrições culturais de um grupo humano, de modo que a destruição não recaia apenas nos vivos, mas também em todo o seu passado. Faz parte da lógica genocida, portanto, o assassinato da memória.

Ao trazer a ideia de genocídio, minha ideia não é comparar as experiências ou especificidades da violência sofrida por diferentes grupos, mas sim buscar algo que caracteriza a máquina genocida. Nesse sentido, acredito que fundamental nesse tipo de violência é a tentativa de destruição do passado de uma coletividade e de sua possibilidade de memória. O assassinato de um grande número de pessoas é acompanhado de uma tentativa de apagar os traços da violência cometida, de modo que não seja possível inscrevê-la na história. Segundo Seligmann-Silva (2003, p. 78), “[o] apagamento da memória – e com ela, da responsabilidade – é parte integrante de muitos assassinatos em massa”. Para fazer frente a essa máquina genocida e seu memoricídio planejado, acredito na importância do testemunho aliado com a arte e a literatura. Assim, podemos buscar uma memória em seu compromisso ético com as vítimas e seus mortos.

Na experiência do genocídio armênio discutida por Nichanian (2009), para a máquina de negação funcionar foi necessário a total destruição dos arquivos que registravam que de alguma forma o massacre ocorreu. Com essa destruição dos arquivos, é possível que o genocídio anule a si mesmo enquanto fato. Comentando Nichanian, Seligmann-Silva (2019b) destaca que sua crítica é voltada a uma historiografia sob um paradigma positivista, que quer se calcar unicamente em provas e documentos oficiais. Sendo a política genocida justamente a de apagar os rastros e eliminar as provas – pois há uma “lógica de

auto-rasura do gesto genocida” (SELIGMANN-SILVA, 2019b, p. 157) –, esse tipo de historiografia seria sua cúmplice.

Abdias Nascimento escreveu *O genocídio do negro brasileiro* na década de 1970, em um período, portanto, anterior à explosão das taxas de homicídio nas décadas de 1980 e 1990 e ao encarceramento em massa que fez o Brasil se tornar um dos países com a maior população carcerária do mundo. Ainda assim, ele caracteriza a violência que os negros no Brasil são vítimas como um longo processo de genocídio.¹⁰ Fundamental para esse processo, foi a destruição dos arquivos da escravidão, a partir da “Circular n. 29, de 13 de maio de 1891, assinada pelo ministro das Finanças, Rui Barbosa, a qual ordenou a destruição pelo fogo de todos os documentos históricos e arquivos relacionados com o comércio de escravos e a escravidão em geral” (NASCIMENTO, 2016, p. 58). Essa destruição dos arquivos trouxe como consequência a falta de elementos para a compreensão sobre o passado africano no país, possibilitando que, assim, ele fosse distorcido. Desse modo, Abdias denuncia o “véu de silêncio a respeito das circunstâncias que envolveram a sorte de cerca de cem milhões de africanos (estimativa do falecido escritor Richard Wright), os quais foram criminosamente escravizados ou assassinados pelas armas dos colonizadores ocidentais” (NASCIMENTO, 2016, p. 61). A destruição dos arquivos e a tentativa de apagar o passado africano no Brasil foram acompanhadas de um assassinato em massa no período pós-abolição: “Não passava, a liberdade sob tais condições, de pura e simples forma de legalizado assassínio coletivo. [...]

¹⁰ O livro de Abdias Nascimento (2016) abre com duas epígrafes extremamente significativas que trazem definições de genocídio. A primeira do Webster’s Third New International Dictionary of the English Language, de 1967, diz o seguinte: “O uso de medidas deliberativas e sistemáticas (como morte, injúria corporal e mental, impossíveis condições de vida, prevenção de nascimentos), calculada para o extermínio de um grupo racial, político ou cultural ou para destruir a língua, a religião ou a cultura de um grupo”. Já a segunda, do Dicionário Escolar do Professor, de 1963, diz: “Recusa do direito de existência a grupos humanos inteiros, pela exterminação de seus indivíduos, desintegração de suas instituições políticas, sociais, culturais, linguísticas e de seus sentimentos nacionais e religiosos. Ex.: perseguição hitlerista aos judeus, segregação racial etc.”

Atirando os africanos e seus descendentes para fora da sociedade, a abolição exonerou de responsabilidades os senhores, o Estado, e a igreja” (NASCIMENTO, 2016, p. 79).

O arquivamento dos testemunhos de Marquim e Sartana, no filme *Branco sai, preto fica* (2014), faz parte do processo de reunir provas para acusar o Estado brasileiro. Assim, aquilo que eles narram é gravado e reunido junto com outros arquivos,¹¹ de modo a se fundir em meio a uma massa de documentos. Ao pensarmos que a violência testemunhada é caracterizada justamente por um apagamento de seus traços, podemos questionar se o estabelecimento de provas, afinal, é possível. Ou melhor, se uma busca angustiada e incessante por provas, na crença de que *sem provas, não há passado*, não é estar ainda dentro de uma lógica genocida que é tão criticada por Nichanian (2009). Entretanto, podemos fazer uma ressalva importante: não se trata, afinal, de uma reunião de provas em uma ação judicial, mas sim de um filme. Desse modo, os testemunhos sobre o episódio de violência no baile do Quarentão são reapropriados artisticamente e misturados a uma narrativa ficcional. A acusação contra o Estado brasileiro por crimes praticados contra a população negra e periférica se dá no plano estético.

4 ARTE E TESTEMUNHO

Nichanian (2012) defende que se deve liberar o testemunho de uma função realista e documentária, ou seja, ele não deve ter como principal finalidade servir de prova. Ao ficar restrito à lei do arquivo, o testemunho

¹¹ A respeito de testemunhos orais que são gravados, Ricoeur (2007, p. 189) afirma o seguinte: “Ora, esses testemunhos orais só se constituem em documentos depois de gravados; eles deixam então a esfera oral para entrar na da escrita, distanciando-se, assim, do papel do testemunho na conversação comum. Pode-se dizer então que a memória está arquivada, documentada. Seu objeto deixou de ser uma lembrança, no sentido próprio da palavra, ou seja, algo retido numa relação de continuidade e de apropriação com a respeito a um presente de consciência”.

estaria ainda dentro de uma lógica genocida que o autor denuncia tão veementemente. É por meio da arte e da literatura que se pode salvar o testemunho.¹² Além disso, a transformação do testemunho em um discurso de prova e seu engolfamento no arquivo fazem com que o sobrevivente seja privado de sua própria memória.

A concepção de testemunho de Nichanian é próxima da que Derrida apresenta em seu livro *Morada* (2004), em que discute a perturbadora cumplicidade entre ficção e testemunho. Para Derrida (2004, p. 22), “se o testemunho pretende sempre testemunhar em verdade, da verdade, pela verdade, ele não consiste, no essencial, em dar a conhecer, em saber fazer, em informar, em dizer o verdadeiro”. Assim, “o testemunho está sempre ligado à possibilidade, pelo menos, da ficção, do perjúrio e da mentira”. Se, para Nichanian, o testemunho deve ser salvo do arquivo e de qualquer valor de prova, para Derrida (2004), o risco de o testemunho se tornar uma prova é justamente o de deixar de ser testemunho. Em sua concepção, o testemunho será sempre assombrado e sofrerá por estar indecidivelmente ligado à ficção:

se o testemunho, desde logo, se tornasse prova, informação, certeza ou arquivo, perderia a sua função de testemunho. Para permanecer testemunho, ele deve portanto deixar-se assombrar. Deve deixar-se parasitar por aquilo mesmo que exclui do seu foro interior, a possibilidade, pelo menos, da literatura (DERRIDA, 2004, p. 25).

E poderíamos acrescentar à literatura a arte de modo geral. No caso do filme *Branco sai, preto fica* (2014), testemunho e ficção científica assombram-se

¹² Nichanian (2012) discute o coevo caso de Zabel Essayan, que seria a maior escritora armênia de sua época, e que durante e após o extermínio dos armênios parou de se dedicar à literatura para coletar testemunhos de sobreviventes e arquivá-los. Segundo Nichanian (2012, p. 20), ela se tornou uma “secretária do arquivo”: “Estava assombrada pelo sobrevivente. Escrevia o que este lhe ditava, transcrevia. Estava submetida ao reino do arquivo, à transformação originária do testemunho em arquivo. Havia se tornado, na sua vida e no seu próprio corpo, uma máquina de arquivar”. *A poética do resto*, defendida por Nichanian (2012), propõe justamente aliar testemunho e arte, ou melhor, tentar salvar o testemunho por meio da arte.

mutuamente, embaralhando o que é um e o que é outro. Desse modo, o testemunho deixa de buscar um valor de prova para uma acusação jurídica contra o Estado brasileiro, para se aliar à arte e julgar ao seu próprio modo.

Seligmann-Silva (2014, 2019b) propõe a ideia de *anarquivar* para se referir a esse movimento para fora da lógica do arquivo por meio da arte. O que está em jogo é um modo de pensar e de agir que desconfia dos arquivos. Segundo o autor, por meio do anarquivamento, é possível “mostrar a perversão da lógica arquivística e desconstruí-la, *transformar o arquivo em coleção, recollection*, ato político de rememoração” (SELIGMANN-SILVA, 2019b, p. 168). Não se trata, portanto, de destruir ou ignorar os arquivos, mas de os reapropriar de modo criativo, tirá-los da lei do arquivo denunciada por Nichanian. Assim, os artistas “vão embaralhar os arquivos, vão pôr em questão as fronteiras, vão tentar abalar poderes, revelar segredos, reverter dicotomias, para as explodir. A palavra de ordem é anarquivar para recolecionar as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica” (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 38). A arte aliada ao testemunho pode, assim, buscar ser um antídoto contra esquecimento, constituir um exercício de anarquivar a barbárie, e juntar forças na luta política por justiça em um país profundamente desigual, violento e racista como o Brasil.

No momento em que recebe uma mensagem do futuro parabenizando-o pelas provas obtidas, Dimas Cravalaças é avisado de que um evento eletromagnético de grandes proporções está prestes a acontecer, ameaçando o futuro da Terra. Trata-se, na verdade, do plano de vingança movido por Marquim e Sartana que envolve jogar uma bomba sonora sobre Brasília. A mensagem diz que, se o agente terceirizado conseguir impedir esse evento, será devidamente recompensado e só então poderá retornar para o futuro. Segundo Oliveira e Maciel (2017), o dilema colocado para o agente terceirizado seria mover uma ação contra o Estado brasileiro no plano judicial ou então simplesmente explodir o Estado em um fantástico plano de vingança. Não

ficamos sabendo através do enredo do filme, entretanto, se houve de fato um julgamento do episódio nem se as famílias foram reparadas, pois, paralelamente a isso tudo, Marquim e Sartana estão conduzindo seu próprio plano de vingança. O filme deixa em aberto, portanto, a real possibilidade de se constituir provas e de se confiar no plano jurídico para se buscar justiça nos casos de violência praticada pelo Estado brasileiro.

O desfecho do filme é justamente a bomba sonora de Marquim e Sartana explodindo sobre Brasília. Entretanto, como aponta Cárrera (2018), a vingança vem sob a forma de arte: a bomba que explode é composta de música. No fim das contas, o Estado brasileiro acaba sendo acusado por crimes contra a população negra e periférica, mas não com um tribunal que julga os crimes ocorridos no baile do Quarentão: a própria obra *Branco sai, preto fica* (2014) promove uma acusação contra o Estado brasileiro que se dá no plano estético. O filme foi capaz de reunir testemunhos de sobreviventes de um episódio de violência policial que nunca foi julgado no plano jurídico, e desse modo fazer uma acusação de outra forma, uma forma que talvez seja mais criativa no âmbito da memória do Brasil.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe (Coord.). Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2011.

BRANCO SAI, PRETO FICA. Direção e roteiro: Adirley Queirós. Produção: Denise Vieira e Adirley Queirós. Distrito Federal: Cinco da Norte, 2014. (93 min.)

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. Tradução de Frank de Oliveira e Henrique Monteiro. 3. ed. São Paulo: Editora 34; São Paulo: Edusp, 2011.

CARRÉRA, Guilherme. Brasília amidst ruins: The sci-fi documentaries of Adirley Queirós and Ana Vaz. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, v. 5, n. 2, p. 351-377, 2018.

CONTERRÂNEOS VELHOS DE GUERRA. Direção e produção: Vladimir Carvalho. 1990. (175 min.) Disponível: <<https://www.youtube.com/watch?v=iDcz3Uw21wI&list=WL&index=31&t=4442s>>. Acessado em 01/06/2021.

DERRIDA, Jacques. *Morada*: Maurice Blanchot. Trad. Silvina Rodrigues Lopes. [S.I.]: Vendaval, 2004.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer [1920]. In: *Obras completas, volume 14: História de uma neurose infantil ['O homem dos lobos']*, Além do princípio do prazer e outros textos [1917-1920]. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 161-239.

FROSH, Stephen. *Assombrações*: psicanálise e transmissões fantasmagóricas. Trad. Cristiane Izumi Nakagawa. São Paulo: Benjamin Editorial, 2018.

HORA, Tatiana Alves. Anacronismo e dispositivos de ficção científica em Branco sai, preto fica. *C-Legenda*, Niterói-RJ, n. 35, p. 63-79, 2017.

LIMA, Tatiana Hora Alves de. *Utopias de Brasília no cinema*: O desvio contra a arquitetura e a história. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

MESQUITA, Cláudia Cardoso. Memória contra utopia: Branco sai, preto fica. In: XXIV COMPÓS, 2015, Brasília-DF. *Anais...* Brasília: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2015. v. 1. p. 1-17. Disponível: <http://www.compos.org.br/biblioteca/compos-2015-1a0eeebb-2a95-4e2a-8c4b-c0f6999c1d34_2839.pdf>. Acessado em 31/05/2021.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro*: processo de um racismo mascarado. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NICHANIAN, Marc. *The historiographic perversion*. Translated by Gil Anidjar. New York: Columbia University Press, 2009.

NICHANIAN, Marc. A morte da testemunha. Para uma poética do 'resto' (reliquat). In: SELIGMANN-SILVA, M.; GINZBURG, J.; HARDMAN, F. F. (Orgs.). *Escritas da violência: vol. 1: O testemunho*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 13-49.

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*, n. 68, p. 12-31, dez. 2017.

PIRALIAN, Hélène. *Genocídio y transmisión*. Tradución de Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

PLATÃO. *Fedro ou Da beleza*. Trad. Pinharanda Gomes. 6. ed. Lisboa: Guimarães, 2000.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain Francóis et al. Campinas-SP: Unicamp, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 59-88.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Sobre o anarquívamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. *Revista Poiésis*, n. 24, p. 35-58, dez. 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Decolonial, des-outrização: imaginando uma política pós-nacional e instituidora de novas subjetividades. In: SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO; ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. *21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil: Comunidades Imaginadas: Leituras*. Organização Luisa Duarte. São Paulo: Sesc; Associação Cultural Videobrasil, 2019a, p. 18-42.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O que resta do testemunho: Marc Nichanian e os desafios da inscrição da violência genocida. In: CARNEIRO, M. L. T.; BOUCAULT, C. E. A.; LOUREIRO, H. A. C. (Orgs.). *100 anos do genocídio armênio: negacionismo, silêncio e Direitos Humanos 1915-2015*. São Paulo: Humanitas; FAPESP, 2019b. p. 153-170.

SUPPIA, Alfredo. Acesso negado: circuit bending, borderlands science fiction e lo-fi sci-fi em Branco Sai, Preto Fica. *Rev Famecos*, Porto Alegre, v. 24, n. 1, 2017. Não paginado. DOI: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2017.1.24331>

VONNEGUT, Kurt. *Matadouro 5*. Trad. Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2016.

Recebido em 12/07/2021.

Aceito em 28/09/2021.