UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

JOÃO PAULO DE FREITAS CAMPOS

O inferno do agora
uma leitura de *Era uma vez Brasília* (2017)

Versão Corrigida

São Paulo
2019

JOÃO PAULO DE FREITAS CAMPOS

O inferno do agora: uma leitura de *Era uma vez Brasília* (2017)

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Orientador: Prof. Dr. John Cowart Dawsey

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Ci Campos, João Paulo de Freitas
O inferno do agora: uma leitura de Era uma vez
Brasília (2017) / João Paulo de Freitas Campos ;
orientador John Cowart Dawsey. - São Paulo, 2019.
131 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Antropologia. Área de
concentração: Antropologia Social.

1. Adirley Queirós. 2. Walter Benjamin. 3.
Ceilândia. 4. Brasília. 5. imagem dialética. I.
Dawsey, John Cowart, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): João Paulo de Freitas Campos

Data da defesa: 22/02/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): John Cowart Dawsey

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 21/06/2019

(Assinatura do (a) orientador (a))

Este ensaio é dedicado à professora Ana Lúcia Modesto.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha mãe, Rita de Cássia, que sempre esteve ao meu lado, sobretudo nos momentos de tristeza e desespero. Foi por sua influência que trilhei meu caminho nas Ciências Sociais.

À minha companheira Ingra, pelo amor compartilhado e o suporte durante a redação deste texto.

Ao Mário, pelo constante apoio e amizade.

Ao meu orientador, John, pela amizade, pelas conversas instigantes e por me guiar nessa jornada.

À banca, pela generosidade da leitura e pelas importantes sugestões para a confecção do texto final. Minha gratidão a Fernanda Arêas Peixoto, Kelen Pessuto, Sylvia Caiuby Novaes e Amálio Pinheiro.

À Adirley Queirós, pela abertura do diálogo e por me receber em visitas que realizei a Ceilândia, onde pudemos conversar sobre cinema, política e outros temas.

Aos colegas da revista Rocinante, por todo o aprendizado que participar desse projeto tem me proporcionado. Agradeço especialmente os editores Fábio Feldman e Roberto Cotta.

À Bruno Greco, pela leitura do manuscrito e André Di Franco, por escutar algumas ideias presentes no ensaio e sugerir outras.

Às amigas e amigos que fiz na prática cineclubista – foram todos e todas cruciais para a relação que estabeleci com o cinema. Agradeço sobretudo ao pessoal do cinefronteira e cinelixo, de Belo Horizonte.

Aos colegas do NAPEDRA, sobretudo aqueles e aquelas que participaram de nosso grupo de leituras do livro *Passagens*: André, Carlos, Carol, Álex, Bruna, Clarissa e, novamente, John!

Ao João Felipe Gonçalves, pelos ensinamentos, pela amizade que tecemos e as importantes sugestões de leitura.

Ao Rodrigo Sá, pela amizade, o diálogo crítico e os experimentos que realizamos juntos.

Ao Andrezinho, pela longa camaradagem.

À professora Ana Lúcia Modesto, responsável por me mostrar, nos tempos de graduação na UFMG, os encantos e assombros da ficção científica.

Agradeço também ao Cine Humberto Mauro, a casa da cinefilia belo-horizontina, nos nomes dos amigos e amigas Bruno Hilário, Vitor Miranda, Mariah Soares e Júlio Cruz.

*É bom renovar nossa capacidade de
assombro - disse o filósofo. - A viagem
espacial nos torna crianças outra vez.*
Ray Bradbury. “Crônicas Marcianas”.

RESUMO

CAMPOS, João Paulo F. *O inferno do agora: uma leitura de Era uma vez Brasília* (2017). 131p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

Este ensaio apresenta uma leitura do filme *Era uma vez Brasília* (2017), do cineasta Adirley Queirós. A análise da obra é realizada através de um trabalho descritivo de sua *mise en scène* e da relação que estabelecemos no texto entre a obra do filósofo Walter Benjamin e o filme. Nesta jornada, partimos de uma perspectiva teórico-metodológica que procura pensar com as operações estéticas que o filme utiliza para compor arranjos de imagem e som. Diante da *mise en scène*, nos portamos como caçadores no encalço de uma presa: procuramos sinais e vestígios no ecrã e na banda sonora para pensar como o filme de Queirós constrói uma “imagem dialética” (BENJAMIN, 2018) do presente histórico nacional. Pensando com o “paradigma indiciário” de Carlo Ginzburg (1989) e com a teoria do conhecimento de Benjamin, descrevemos uma série de “aparições”: terrenos baldios, histórias do passado, vislumbres do futuro, caveiras e outros elementos emergem na obra, tornando próxima ao espectador uma constelação de lonjuras capazes de nos surpreender e nos despertar para uma situação infernal. O cinema se torna, nessa perspectiva, uma máquina que faz aparecer, apresentando ao espectador mundos que podem subverter a história oficial ou as “narrativas do progresso” (TSING, 2015). A nossa hipótese afirma que esta obra elabora uma imagem dialética em que interagem os sonhos de progresso do passado de Brasília e o presente histórico do golpe de 2016 numa perspectiva crítica, nos dando a ver e escutar uma Ceilândia figurada como palco infernal da história em curso. Implodindo o tempo cronológico da história, subvertendo espaços reais e friccionando seus personagens, *Era uma vez Brasília* constrói uma contra-narrativa do progresso, nos mostrando as promessas não cumpridas da História brasileira recente.

Palavras-chave: Adirley Queirós; Walter Benjamin; Ceilândia; Brasília; imagem dialética.

ABSTRACT

CAMPOS, João Paulo F. *Hell-Now: a reading of Era uma vez Brasília (2017)* 131p. Dissertation (Master's Degree). Post-Graduation Program in Social Anthropology, Faculty of Philosophy, Languages and Literature, and Human Sciences, University of São Paulo, 2019.

This essay presents a reading on the film *Era uma vez Brasília* (2017), directed by Adirley Queirós. The analysis of this movie is carried out through a descriptive work of its *mise en scène* and of the relation we established between Walter Benjamin's work and the film. In this journey, we start from a theoretical-methodological perspective that seeks to think with the aesthetic operations that the film uses to compose image and sound arrangements. Fronting the *mise en scène*, we behave like hunters in search of a prey: we look for signs and traces on the screen and in the soundtrack, thinking how Queirós' film builds a "dialectical image" (BENJAMIN, 2018) of the present national history. Working with Carlo Ginzburg's (1989) "indicative paradigm" and with Benjamin's (1994d, 2018) theory of knowledge, we describe a series of "aparitions": wastelands, past histories, glimpses of the future, skulls and other elements emerge in the work that we analyses, making close to the spectator a constellation of distances capable of surprising us and awakening us to an infernal situation. Cinema becomes, in this approach, a machine that makes things appear, presenting to the spectator worlds that subverts the official history or the "narratives of progress" (TSING, 2015). Our hypothesis states that this work elaborates a dialectical imagem in which the past dreams of progress from Brasília history interact with the present of the 2016 coup d'état in a critical perspective, making us see and listen to a Ceilândia figured as the infernal stage of current history. Imploding the chronological time of history, subverting real spaces and rubbing their characters, *Era uma vez Brasília* constructed a counter-narrative of progress, showing us the unfulfilled promises of recent Brazilian History.

Keywords: Adirley Queirós; Walter Benjamin; Ceilândia; Brasília; dialectical image.

SUMÁRIO

1. PREÂMBULO: PENSAR COM FILMES	9
1.1.O CINEMA COMO EXPRESSÃO E COMENTÁRIO SOCIAL	17
1.2.A <i>MISE EN SCÈNE</i> E SUA LEGIBILIDADE NO MUNDO MODERNO: ESTUDANDO O CINEMA DE AUTOR	20
1.3.AS RUÍNAS DO PROGRESSO: ALEGORIA E APARIÇÕES ENTRE CEILÂNDIA E BRASÍLIA	28
2. IMPLODINDO TEMPOS	37
2.1.MEMÓRIAS DO CÁRCERE E COMPOSIÇÃO ATMOSFÉTICA: IMAGENS DO PASSADO ARTICULADAS NA <i>MISE EN SCÈNE</i>	39
2.2.MONTAGEM SATURADA DE TENSÕES: O AGORA INFERNAL	44
2.3.VISLUMBRANDO UMA IMAGEM DO FUTURO	50
2.4.CRONOTOPO E MONTAGEM ÉPICA: O PRESENTE ASSOMBRADO	53
3. SUBVERTENDO ESPAÇOS	55
3.1.A NAVE ESPACIAL	55
3.2.PANORÂMICA EM UM CENÁRIO ARRUINADO	68
3.3.CIDADE ALEGÓRICA. CIDADE SURREALISTA	76
4. FRICCIONANDO PERSONAGENS	80
4.1.A MULHER	81
4.2.O HOMEM MASCARADO	86
4.3.O ALIENÍGENA ENCONTRA A MULHER	91
4.4.GUERREIROS INTERGALÁCTICOS, CENA DE PERSEGUIÇÃO E PERFORMANCE DIANTE DO CONGRESSO NACIONAL	95
5. CONCLUSÃO: O ANJO E O INCRÉDULO	109

1. Preâmbulo: pensar com filmes

O cinema não filma o mundo, mas o altera em uma representação que o desloca.

Jean-Louis Comolli. “A cidade filmada”.

A primeira vez que assisti ao filme escolhido como corpus para este estudo foi em sua estreia nacional no 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em setembro de 2017. Na ocasião, estava realizando uma cobertura crítica do evento para a revista Rocinante¹, da qual faço parte como redator. Outra razão da viagem era procurar Adirley Queirós para uma conversa em que lhe apresentei meus interesses de pesquisa. Lembro-me que me sentei na primeira fileira e aguardei ansiosamente o início da projeção. A enorme sala do Cine Brasília estava apinhada de pessoas. Todos os assentos estavam ocupados, de modo que várias pessoas, entre elas importantes cineastas, se acomodavam no chão do cinema. Muita gente queria assistir a sequência de *Branco sai preto fica* (2014). O filme começou e eu, como vários ali, me espantei. Não esperava uma obra tão aterradora – e desde então o mundo noturno de *Era uma vez Brasília* (2017) assombra meus pensamentos.

Antes de começar a discussão, consideramos importante apresentar ao leitor alguns elementos biográficos do autor cujo filme estudamos neste texto. Adirley Queirós vive e trabalha na Ceilândia, periferia de Brasília. Sua biografia se afasta das trajetórias recorrentes de cineastas brasileiros, oriundos da classe média e da elite. Durante anos trabalhou como jogador de futebol profissional em pequenos times do centro-oeste. Depois de encerrar a carreira esportiva após uma lesão, ingressou no curso de Cinema da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília² aos 28 anos. Seu primeiro filme, um documentário curta-metragem intitulado *Rap: o canto da Ceilândia* (2005), foi realizado como trabalho final de sua graduação na UNB, sob a orientação da cineasta e professora Dácia Ibiapina³. Sua produção começou, portanto, em decorrência de sua experiência universitária. Defensor da universidade pública e das políticas estatais de fomento à cultura (“a vanguarda é o Estado”, costuma comentar), Queirós é também um ávido leitor - de literatura, sobretudo, mas também

¹ A revista pode ser acessada no seguinte link: <http://cinerocinante.com.br/>, último acesso em 20/04/2019.

² Para conhecer histórias sobre a curiosa passagem do futebol ao cinema na trajetória de Queirós, remeto ao leitor a longa entrevista da revista Negativo (MENA *et al*, 2015), as conversas entre o cineasta e o jornalista Adriano Garrett, do site Cinefestivals (GARRET, 2014; 2015). Outra entrevista importante que, no entanto, versa sobre outros temas, foi concedida por Adirley Queirós e Maurílio Martins à Alfredo Suppia e Paula Gomes (2015).

³ Dácia Ibiapina é autora de *Palestina do Norte, o Araguaia passa por aqui* (1998), *Ressurgentes: um filme de ação direta* (2014), *Carneiro de ouro* (2017), entre outras obras.

história, ciências sociais, geografia, cinema e filosofia. Quando realizei uma visita à Ceilândia durante o Festival de Brasília, lembro que a primeira coisa que me chamou atenção no centro de produção da Ceicine (Coletivo de Cinema em Ceilândia)⁴ foi sua biblioteca, repleta de livros dos mais variados temas. Os filmes de Queirós são muito influenciados por essas leituras, de Milton Santos a Marx, passando por Guimarães Rosa, Dostoiévski e Albert Camus. Nas perambulações⁵ de seus personagens entre Ceilândia e Brasília, que parecem nunca chegar a lugar algum, reencontramos não apenas Albert Camus, com *O mito de sísifo* (2010), *O homem revoltado* (2017) e *Os mudos* (2018), mas também a melancolia dos humilhados e ofendidos do universo dostoiévskiano⁶ e as travessias por paisagens desérticas do sertão de Guimarães Rosa, lugar de rememorações e contação de histórias.

Na universidade, Queirós criou uma espécie de “personagem Ceilândia”, que era ele mesmo: uma pessoa que conhecia a periferia e contava suas histórias num dos centros de produção do conhecimento, a Universidade de Brasília. Nas suas palavras, este personagem era “o cara que falava sobre Ceilândia, que não tinha obrigação com ninguém, que falava um monte de besteira, mas também um cara tipo “pé no chão”, no sentido de ser alguém que conhecia a história da cidade” (MENA *et al*, 2015, p. 21). Essa construção foi resultado de muita pesquisa. “Pesquisei muito durante três anos, comecei a fazer entrevista com muita gente. Tenho mais de 400 fitas: um arquivo de pessoas da cidade” (MENA *et al*, 2015, p. 21). Queirós é, portanto, um cineasta que realiza, desde a faculdade, uma pesquisa sobre a história da cidade e seus habitantes, tecendo uma reflexão sobre a Ceilândia e seu entorno. Este processo rigoroso de pesquisa estrutura a elaboração de seus filmes. Em outras palavras, é a partir deste desejo de conhecimento e pesquisa - que a experiência universitária pode ter potencializado ou desdobrado - que Queirós realiza suas surpreendentes obras.

É engraçado: eu começo a pensar e a refletir sobre Ceilândia justamente quando saio daqui, quando vou para a universidade. Começo a refletir sobre a cidade quando me distancio. Quando você passa o dia no Plano você se distancia de algum modo das relações cotidianas: a Ceilândia começa a virar um ponto. Ceilândia não era um assunto. Você não chegava na esquina e começava a falar sobre isso, não era cotidiano. Quando fui para universidade é que comecei a pensar a respeito disso e a

⁴ Ver <http://ceicinecoletivodecinema.blogspot.com/>, último acesso em 18/03/2019.

⁵ Essas “perambulações” são mencionadas por MENA *et al* (2015, p. 29). Nesta longa entrevista, Queirós faz um comentário sobre suas preferências literárias, sobretudo em relação a Albert Camus.

⁶ A relação da obra de Adirley Queirós e a literatura é um problema de pesquisa profícuo que convoca novas investigações - desdobrar esta questão está além dos limites deste ensaio. No entanto, pretendemos explorar a relação em uma nova etapa da presente pesquisa.

conversar com as pessoas daqui. O interesse nasce aí. (MENA *et al*, 2015, p. 28).

O deslocamento de Ceilândia para Brasília, portanto, proporcionou o distanciamento necessário para o cineasta começar a observar e escavar a história da Ceilândia e seus habitantes. Essa arqueologia da periferia brasiliense envolve inevitavelmente a sua relação com a cidade modernista erigida pela vontade épica de Juscelino Kubitschek e as soluções formais de Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Cidade construída, no entanto, pelas mãos da primeira geração que foi habitar as cidades-satélites.

Depois de lançar seu primeiro filme, vencedor do prêmio de melhor curta-metragem no Festival de Brasília, Queirós realizou outro documentário, intitulado *Fora de campo* (2009) e um curta-metragem de ficção ao estilo naturalista chamado *Dias de greve* (2009). Seu primeiro longa-metragem foi o “drama documentário” (MESQUITA, 2011) *A cidade é uma só?* (2011), seguido de *Branco sai preto fica* (2014) e a obra analisada neste ensaio, *Era uma vez Brasília* (2017). Estas duas últimas obras mesclam documentário e ficção científica para tecer reflexões sobre o mundo contemporâneo. Entre o primeiro longa-metragem e o último (até o momento⁷), o realizador fez o curta-metragem *Meu nome é Maninho* (2014) e a série documental *Fantasmas da casa própria* (2017), em co-direção com Cássio Oliveira - o quinto episódio do projeto, realizado na comunidade Dom Tomas Balduino, um assentamento do MST no estado de Goiás, é um curta-metragem que influenciou bastante a montagem de *Era uma vez Brasília*. De acordo com Cláudia Mesquita (2017), os dois filmes são “anti-catárticos”, pois “não tem resolução, nem clímax. O filme com os acampados se detém muito mais sobre os deslocamentos difíceis, a precariedade da vida (...)” (MESQUITA, 2017, p. 172).

Alfredo Suppia (2017) argumenta que *Branco sai preto fica* é um exemplo brasileiro da ficção científica *lo-fi* e da prática de *circuit bending*. O *lo-fi sci-fi* “tem como característica o distanciamento de um cinema de FC mais modelar” (SUPPIA, 2017, sem paginação), dos grandes orçamentos e de efeitos especiais. Em contraposição às grandes produções, o *lo-fi sci-fi* aposta criatividade dos autores em lançar desafios intelectuais. *Circuit bending*, por outro lado, é a prática de reinventar equipamentos descartados como brinquedos para transformá-los

⁷ Queirós está trabalhando em novo longa-metragem, *Mato seco em chamas*, em co-direção com a cineasta e professora portuguesa Joana Pimenta. Há outros projetos no horizonte do cineasta, entre eles, o longa-metragem *Grande Sertão: Quebradas*, filme livremente inspirado na obra de João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas* (ROSA, 2001).

em outras coisas, como instrumentos musicais ou, no caso de Queirós, naves-espaciais e armas de destruição em massa. De acordo com o autor:

BSPF pode ser reivindicado como representativo de um cinema brasileiro de FC *lo-fi* na medida em que, assim como demais títulos internacionais mencionados neste trabalho, apresenta-se como um filme de FC de orçamento modesto e extração realista, que prescinde de efeitos visuais sofisticados e que faz menção explícita a um “paradigma analógico”, a um contexto low-tech de reapropriação e ressignificação dos resíduos industriais ou do lixo tecnológico, aludindo a um futuro igualmente low-tech e “ruidoso” em sua “programação visual” (SUPPIA, 2017, sem paginação).

Na tentativa de definir a categoria *lo-fi* aplicada à ficção científica, ainda que de forma “introdutória e imperfeita”, Alfredo Suppia afirma de início que o estilo está relacionado à produções autorais e independentes que prescindem “de grandes orçamentos e efeitos visuais sofisticados em favor de uma ficção especulativa mais instigante intelectualmente” (SUPPIA, 2016, p. 307) num contexto de crise da ficção científica hollywoodiana. Nessa perspectiva, as grandes produções estariam preocupadas em produzir espetáculos hipnóticos através da proliferação de efeitos especiais, o que tem como consequência a infantilização do espectador (SUPPIA, 2016, p. 311). Citando um *website* dedicado ao cinema *lo-fi sci-fi*, Suppia escreve que as obras abarcadas pela categoria seriam “filmes que têm mais especulação do que efeitos especiais espetaculares. Mais focados em grandes ideias do que em grandes orçamentos” (*apud* SUPPIA, 2016, p. 306). O autor confessa que esta definição é vaga e simplificadora, mas também é um bom começo para a reflexão proposta em seu texto.

Suppia elenca seis características centrais do *lo-fi sci-fi*. Em sua exploração, fica claro que o objetivo do texto não é delimitar fronteiras, mas realizar uma revisão crítica do termo que matize alguns aspectos importantes da filmografia que lhe serve de corpus. Em primeiro lugar, o autor destaca “uma certa independência em relação à necessidade de grandes orçamentos, com prevalência de produções mais objetivas em termos de dispêndios” (SUPPIA, 2016, p. 315). Em segundo lugar, há um claro apelo ao retrô, fazendo referências ao paradigma analógico. Terceiro, são filmes que procuram estranhar o presente através da especulação. Em quarto lugar, os filmes de *lo-fi sci-fi* enfatizam a construção de atmosferas, “por vezes em detrimento de uma “ação” mais objetiva” (SUPPIA, 2016, p. 316) dos personagens. Em quinto lugar, os personagens muitas vezes são construídos pelo atrito com a atmosfera composta nos filmes, o que o autor chama de “reatividade subjetiva” (SUPPIA, 2016, p. 317). Por último, o cinema *lo-fi sci-fi* recorre “a um estilo narrativo (sobretudo em

termos de *mise en scène* e montagem, mas também em termos de roteiro) de orientação realista em sentido *lato*, porém variável em termos de afiliação formal, estética ou ideológica” (SUPPIA, 2016, p. 317). Pode-se verificar tanto o recurso ao documentário quanto a exposição de fábulas de inspiração brechtiana, o que reforça o caráter crítico desse tipo de cinema especulativo. Esses filmes dedicam-se a produzir diálogos com o mundo histórico a partir de desafios intelectuais - a especulação funcionando como uma espécie de deslocamento ou distanciamento do mundo contemporâneo.

É interessante notar que o filme que nos propomos estudar neste ensaio apresenta todas as características elencadas por Suppia. Em primeiro lugar, é um filme realizado sem grandes recursos financeiros e com equipe reduzida. A obra faz referência ao universo retrô, se inspirando em filmes como *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, e a franquia *Mad Max*, de George Miller – além de reinventar materiais descartados pela indústria para construir objetos cenográficos. Há uma intenção de estranhar o presente histórico e uma ênfase na composição atmosférica em detrimento do desenvolvimento de ações dramáticas. Seus personagens são construídos através do atrito com esta atmosfera e, por fim, o filme segue uma orientação realista que faz interagir a fábula brechtiana e o documentário ao estilo *cinéma-vérité*.

Apesar de apresentar algumas continuidades em relação aos seus outros filmes, principalmente *Branco sai preto fica*, *Era uma vez Brasília* representa um momento de transformação no estilo de Queirós⁸. Cenas noturnas e personagens melancólicos que fabulam nos subterrâneos de Ceilândia são elementos que já estavam em *Branco sai*. A construção de objetos cenográficos a partir da reinvenção de materiais descartados (*circuit bending* ou, como veremos no capítulo 2, bricolagem) e a inventividade artesã que anima este processo (características do *lo-fi sci-fi*) também são aspectos presentes nas duas obras, de modo que podemos dizer, a partir da proposta de Alfredo Suppia resumida acima, que *Era uma vez Brasília* também é um caso de *lo-fi sci-fi*. No entanto, como notou o crítico Juliano Gomes (2017), em *Era uma vez* o cineasta expande e ressignifica seu repertório enquanto artista, apresentando aos espectadores um “estranho estudo sobre a impotência” e a imobilidade através da ambientação e performance, gesto que resulta numa “estética do estático e uma

⁸ Em entrevista a Adriano Garrett, o cineasta comenta essa ruptura. “O *Era Uma Vez Brasília*, quando se coloca nesse lugar da resposta que não foi dada, tem uma coisa de quebrar uma tradição. Posso dizer que é quebrar a tradição dos filmes que eu faço. Dentro da minha filmografia é uma total quebra de tradição, quebra de modelo. Eu mudei completamente a forma como o filme seria feito, principalmente na montagem” (GARRETT, 2017).

estática da estética”. Este é um trabalho que procura nos mostrar Brasília e seu entorno (Ceilândia e Sol Nascente) numa perspectiva noturna em que acompanhamos personagens imóveis em terrenos devastados. Ainda de acordo com o crítico, é devido a esta imobilidade dos personagens e da narrativa que somos conduzidos a observar outros pontos de animação na obra: a banda sonora composta por Guile Martins, que mistura um estudo experimental dos ruídos e sons metálicos, histórias, sons de arquivo e canções; os objetos e cenários da direção de arte de Denise Vieira, com especial ênfase à nave espacial feita de restos de automóveis e ao figurino ao estilo *Mad Max*; e a fotografia de Joana Pimenta, cujos planos fixos e os sutis movimentos laterais de câmera nos apresentam uma cidade em chamas. Jogando com as palavras, o crítico afirma no título de seu texto: “A cena muda”. Com efeito, este é um filme em que as cenas compostas por Queirós e sua equipe, antes repletas de palavras, se emudecem. Além disso, como mencionamos, com *Era uma vez Brasília* o próprio estilo do cineasta sofre uma metamorfose.

Luiz Soares Jr. (2019) qualifica este filme como um épico guerrilheiro em que a cidade é “retomada como um grande bunker fantasmático”. À diferença do longa-metragem anterior de Queirós, em *Era uma vez* o fantasma saiu às ruas, “espraçou-se pelas avenidas, entrincheirou-se nos túneis, organizou-se em falanges, disseminou seus tentáculos e ecoou seus brados de guerra, hasteou suas bandeiras (...)”, enfim, se instalou numa cidade sitiada - em processo de rebelião.

Durante a preparação do trabalho que entrego ao leitor, tive um sonho estranho, ressonância de horas de labor diante desta obra. No sonho, eu perambulava pelo centro de Belo Horizonte enquanto uma voz *over* me dizia algo parecido com isto: “há três formas de despertar os mortos. Com as imagens da memória. As imagens dos filmes. Com o grito de ódio”. O filme aqui analisado faz os mortos saltarem do túmulo, criando relações entre o passado, o presente histórico e um futuro mostrados como uma única catástrofe. Veremos, no decorrer do texto, como Queirós realiza tal empreitada, construindo uma imagem infernal de nossa história em curso.

O cineasta compõe sua obra através da mistura de uma intenção alegórica – característica fundamental do cinema moderno brasileiro (XAVIER, 2012) – e o registro documentário ou etnográfico. O resultado é uma ficção científica que inventa a partir de elementos concretos da vida na Ceilândia, fazendo ainda referências a filmes de ação, *noir* e faroeste. Vemos paisagens locais em chamas, um alienígena que come churrasco numa nave espacial feita de materiais coletados na região, histórias reais sutilmente deformadas para a

narrativa, caveiras-berrantes que produzem gritos de ódio diante de monumentos modernistas, lutas debochadas durante uma reunião de guerreiros intergalácticos. A interação entre o documentário e a ficção não é novidade na história do cinema que, desde o pós-guerra com o neo-realismo de Rossellini, passando por cineastas como Jean-Luc Godard, Jean Rouch, Robert Kramer, Pedro Costa e Abbas Kiarostami, têm nos mostrado que a mistura ou “contaminação” entre documentário e ficção abre novos caminhos para a invenção (GUIMARÃES, 2013, p. 65).

Victor Guimarães (2013) argumenta que um dos traços estéticos mais vigorosos do cinema brasileiro contemporâneo é a crescente “contaminação” entre estratégias documentais e ficcionais no trabalho dos cineastas. O recente *boom* da produção de documentários foi seguido de uma crise em que encontramos documentaristas insatisfeitos com alguns aspectos da linguagem documentária, como a predominância das entrevistas nessas narrativas (GUIMARÃES, 2013, p. 67). Esses artistas, entre os quais figura Adirley Queirós, recorrem à ficção para renovar as formas de invenção no cinema. Nas palavras de César Guimarães, “o recurso a expedientes ficcionais poderia ser considerado, quem sabe, um meio de alcançar dimensões mais complexas dos sujeitos filmados, vindo a reorganizar a relação entre a escritura do filme e o real que a constitui, perfurando-a” (GUIMARÃES, 2011, p. 71). Insatisfeitos com as limitações que o recurso à entrevista apresenta à expressão das experiências dos sujeitos filmados, os documentaristas apresentam um “desejo de ficção” (GUIMARÃES, 2013, p. 73). Nas obras de cineastas como Adirley Queirós, Maria Augusta Ramos e Pedro Diógenes, esse traço se soma ao desejo de materializar, através da ficção, uma “intervenção política direta e frontal. Através de figuras dramáticas entre a farsa e a performance que se imiscuem ao relato documental, esses filmes buscam confrontar as retóricas cristalizadas com uma potência sensível que é prenhe de ficcionalidade” (GUIMARÃES, 2013, p. 73).

Realizando um corpo a corpo descritivo com as aparições supracitadas, procuramos empreender uma análise imanente atenta à articulação de unidades formais concretas, mas pensando também com as alegorias que o filme elabora – o que nos solicita uma interpretação. Pensamos a crítica cinematográfica como prática literária suscitada por encontros com filmes. O estilo de crítica esboçado neste texto parte da ideia de que fazer crítica de cinema é uma espécie de literatura produzida pela relação estabelecida entre o pesquisador e os arranjos de imagens e sons percebidos nas obras - o texto é um desdobramento, em forma de comentário literário, da experiência de fruição das obras. O ensaio que entrego ao leitor carrega, portanto,

um desejo de fazer literatura a partir da apreciação do cinema. Consideramos que as obras pensam - e seu pensamento é erigido pelos recursos expressivos que artistas escolhem em sua jornada de feitura. Este percurso analítico é orientado pelo “paradigma indiciário” que Carlo Ginzburg (1989) nos apresenta a genealogia e que Walter Benjamin, por sua vez, pratica em sua historiografia cinemática. Observamos e escutamos o que o filme nos mostra, seguindo seus procedimentos estéticos. Pensamos de forma indutiva, percebendo os rastros da *mise en scène*⁹.

De acordo com Ginzburg, o paradigma indiciário é um método de conhecimento que opera pela observação de pormenores reveladores – uma forma de pensamento que parte do particular, destacando singularidades. Sua imagem originária é o caçador que persegue sinais na floresta, sempre no encalço de sua presa. A atenção do estudioso se direciona aos pequenos detalhes, a partir dos quais ele cria relações entre elementos concretos. O autor fala de caçadores, Freud, Sherlock Holmes e do crítico de arte Morelli, descrevendo como este paradigma modulou “profundamente as ciências humanas” (GINZBURG, 1989, p. 177), da psicanálise à historiografia. Para o nosso trabalho, o paradigma indiciário nos fornece um método para nos atermos ao concreto do cinema, pensando a partir dos detalhes que aparecem no ecrã e na banda sonora.

Trata-se de formas de saber tendencialmente *mudas* – no sentido de que, como já dissemos, suas regras não se prestam a ser formalizadas nem ditas. Ninguém aprende o ofício de conhecedor ou de diagnosticador limitando-se a pôr em prática regras preexistentes. Nesse tipo de conhecimento entram em jogo (diz-se normalmente) elementos imponderáveis: faro, golpe de vista, intuição (GINZBURG, 1989, p. 179).

Desse modo, este é um ensaio que se situa entre a crítica de cinema e a antropologia. Realizamos, nas páginas que se seguem, uma espécie de relatório técnico do longa-metragem *Era uma vez Brasília*, de Adirley Queirós. Voltamos nossa atenção para a montagem e para a composição da *mise en scène* do filme, procurando pensar com seus procedimentos. Levando a sério as escolhas formais de cineastas, nos perguntamos como obras cinematográficas expressam ideias e experiências? Essas composições, no entanto, podem friccionar narrativas do progresso? Em outras palavras, o cinema possui o poder de tensionar ou mesmo subverter as grandes histórias do progresso?

⁹ O resultado desta escolha formal e heurística é uma leitura cerrada do filme de Queirós, o que relega para outra oportunidade uma análise mais afeita à genealogia e à comparação entre filmes.

O filme analisado neste trabalho direciona seus procedimentos à duas dessas histórias: a fundação de Brasília em 1960 e o golpe de Estado que retirou Dilma Rousseff do poder em 2016. Alguns personagens dessas narrativas aparecem no filme pelas suas vozes, como Juscelino Kubitschek, Michel Temer e Dilma Rousseff. Remontando vestígios desses eventos históricos pela manipulação de arquivos, Queirós os coloca em relação a histórias menores – sobretudo a história da atriz Andreia Vieira. No entanto, o filme não nos apresenta uma narrativa linear e clara, mas fragmentos de histórias e experimentos de ambientação e performance – o que distancia esta obra da filmografia precedente do cineasta.

Devido à sua opacidade, esta obra convida o espectador a aguçar seu olhar e escuta aos elementos vestigiais das cenas. Em nosso exercício de pensamento, descreveremos o que o filme nos mostra a partir de três focos complementares: corpos, lugares e tempos fabulados por uma imaginação surrealista – ou seria intergaláctica? Essa escolha heurística servirá de caminho para analisarmos as operações postas em jogo no longa-metragem. Tal qual um caçador, nos situamos diante da obra atentos aos detalhes que emergem na *mise en scène*.

Essa jornada é realizada a partir de um diálogo com as inquietações de Walter Benjamin sobre a modernidade e o conhecimento histórico. O contraste entre a teoria do progresso e a teoria do conhecimento empreendido por Benjamin (2018) é crucial para a nossa empreitada. Neste trabalho, a obra do filósofo alemão é posta em relação ao filme de Queirós, ajudando-nos na leitura do longa-metragem que analisamos nas páginas subsequentes.

1.1. Cinema como expressão e comentário social

Quando vamos falar de cinema, logo pensamos em imagens em movimento. Ao escrever sobre filmes, é comum esquecermos de descrever e analisar os arranjos sonoros e sua relação com as imagens. O som é excluído de nossos argumentos sobre as formas que o cinema cria, o que nos leva a uma ênfase no olhar e suas metáforas. Tim Ingold (2008) critica uma vertente antropológica que enfatiza a predominância de um sentido em detrimento dos outros. De acordo com esta linhagem, existem sociedades que percebem o mundo de forma visual (como nós, ocidentais) e povos em que a audição é mais valorizada. Essa distinção radical entre visão e audição reproduz uma dicotomia entre mente e corpo ou sujeito e objeto, profundamente enraizada no pensamento ocidental. Além disso, a antropologia dos sentidos replica em seus trabalhos uma frágil noção de visão, tomada como um sentido em que objetos são distinguidos por um olhar frio e calculista, ao passo que a audição é pensada como um sentido que personifica, trazendo sensações para dentro do preceptor e produzindo, por fim,

“um tipo de conhecimento que é intuitivo, engajado, sintético e holístico” (INGOLD, 2008, p. 4). Razão e sensibilidade.

Uma das ironias da crítica contemporânea do visualismo é que ao clamar pela restauração da audição a seu devido lugar na proporção dos sentidos, ela, na verdade, reproduz essa oposição entre a audição e a visão e, com ela, um conceito de visão muito limitado e empobrecido para o qual seu alistamento no projeto da modernidade nos trouxe. Tendo estabelecido a visão como o instrumento principal do conhecimento objetivo e deixando a audição a flutuar nos campos primordiais da emoção e do sentimento, sabemos o que significa ouvir som, mas perdemos, efetivamente, o contato com a experiência da luz (INGOLD, 2008, p. 12)

Ignorar a experiência do som no cinema oblitera qualquer fruição que busca levar a sério as operações agenciadas pelos cineastas para nos dar a ver e escutar na *mise en scène*. O que vemos e escutamos em filmes é uma composição. Uma mistura não apenas de aspectos visíveis como corpos e paisagens, mas também formas que suscitem nossa escuta: histórias, ruídos, sons do ambiente etc. Um filme é, portanto, uma articulação ou trama espaço-temporal singular, organizada a partir dos procedimentos que o cinema dispõe para fazer aparecer.

Num diálogo entre Gibson e Merleau-Ponty, Ingold argumenta que “qualquer sentido, ao “se direcionar” a um objeto particular de atenção, traz consigo as operações concordantes de todos os outros” (INGOLD, 2008, p. 22). Nossa atenção direciona os sentidos de forma conjunta, direta e ativa na percepção do movimento do mundo. A atividade do espectador de cinema não poderia ser diferente. A sala escura, com sua gigantesca tela e seus amplificadores de som convidam nosso corpo à um engajamento sensorial com os filmes que são exibidos. Percebemos a obra de corpo inteiro, direcionando nossa atenção às composições de imagem e som. Durante este engajamento sensível, nossos olhos e ouvidos atuam juntos no processo de fruição. A sala escura é o lugar do encontro entre um corpo e a obra – nessa interação, sentimos prazer e dor, mas também ódio, revolta e, por que não, amor.

Victor Turner (2015) argumentou que nas sociedades industriais entra em jogo uma distinção entre o mundo do trabalho e a esfera do lazer. O tempo livre emerge como um espaço-tempo em que as pessoas vão ao teatro, ao cinema, encontram amigos para se divertir e buscar aventuras. Nessas sociedades começam a surgir uma grande variedade de gêneros expressivos, às margens das atividades produtivas – apesar de vários desses gêneros terem passado por um processo de profissionalização. Turner chama esses gêneros performáticos de *liminóides*, formas expressivas capazes de produzir comentários da vida social.

De acordo com Turner, a performance é o final apropriado para toda e qualquer experiência. Eventos do passado se articulam no presente através de uma relação musical. A performance é, portanto, a expressão de experiências, situação em que dados externos à pessoa são incorporados à ação. Nas formulações do autor, há uma clara cisão entre duas dimensões que, no entanto, se relacionam. De um lado, o autor inscreve a subjetividade, um lado de dentro que agencia ou incorpora os dados da experiência, exteriores ao sujeito que vive e se expressa. É através do pensamento que o sujeito agencia esses dados exteriores: “o pensamento clarifica e generaliza a experiência vivida, mas a experiência é carregada de emoção e volição, fontes respectivamente de juízos de valor e preceitos” (TURNER, 2015, p. 15). Essa é uma relação expressiva entre sujeito e mundo que replica, no desenvolvimento do argumento, uma dicotomia entre sujeito e objeto – interior e exterior – largamente enraizada no pensamento ocidental. A subjetividade interior vai de encontro com os dados exteriores da experiência num movimento dinâmico – apesar de dual.

O conceito de performance de Turner também está profundamente relacionado com o tempo dramático aristotélico que, por sua vez, delimita um começo, meio e fim para a ação. A performance completa uma experiência, expressando eventos que o sujeito vivenciou. No processo performático, produzimos significados:

O “significado” é extraído de um evento que foi vivenciado diretamente pelo dramaturgo ou pelo poeta, ou que conclama para a compreensão (*Verstehen*) penetrante e imaginativa. Uma experiência em si é um processo que “extraí” uma “expressão” que a completa. Aqui a etimologia de “performance” pode nos dar uma pista útil, pois o termo nada tem a ver com “forma”, mas é derivado do francês arcaico *parfournir*, “completar” ou “fazer completamente”. Uma performance, portanto é o apropriado *finale* de uma experiência” (TURNER, 2015, p. 15-16);

Apesar das limitações destes pensamento um tanto fora de moda, as ideias de Victor Turner apontam para a relação entre o fluxo da vida cotidiana e os momentos de suspensão e interrupção reflexiva deste contínuo. A ação que interrompe o fluxo do cotidiano produz – expressa – comentários sobre uma conjuntura política ou uma cultura. O problema das formulações deste autor consiste no engessamento do processo criativo num modelo que delimita um começo e um final para experiências que são indeterminadas e contínuas. Mas podemos aproveitar dessa discussão a qualidade reflexiva da arte, isto é, a capacidade de expressar comentários sobre relações sociais. A obra de Jean Rouch, por exemplo, apresenta ao espectador imagens e sons produzidos num diálogo criativo com a realidade filmada. Sobre *Les Maîtres Fous* (1955), Renato Sztutman argumenta que as imagens do filme “condensam e

dão visibilidade às contradições vividas na experiência cotidiana da época” (SZTUTMAN, 2005, p. 121. Ver também GONÇALVES, 2008 e QUEIROZ, 2004). A obra de Rouch carrega uma tensão entre o real e imaginação – nos filmes, as fronteiras que os separam são embaçadas, assim como àquelas que separam o documentário e a ficção - principalmente em seus filmes de etnoficção, como *Jaguar* (1967) e *Eu, um negro* (1958). Tudo se mistura no gesto compósito de filmar, montar, mostrar. O realizador cria um processo de imaginação sobre o real, friccionando o cotidiano através da atividade expressiva. “Iniciar, ver, dar a ver, ver-se. É o que poderíamos transcrever como: a alegria/a criação. Quando não há essa fruição, não há filme” (ROUCH, 2011, p. 56).

É nesta perspectiva que pensamos o cinema: como uma atividade que suspende o tempo ordinário para criar uma instância de expressão. Interrompendo fluxos, o filme faz aparecer imagens e sons articulados, provocando comentários que nem sempre passam pelo verbo. É pela análise da forma das obras de arte que destrinchamos tais comentários, afinal, é pela forma que as obras pensam. Devemos, portanto, descrever as relações formais que percebemos no ecrã e na banda sonora para, então, decompor textualmente a experiência de fruição. O antropólogo deve, como o crítico de cinema, direcionar sua atenção à *mise en scène*.

1.2. A *mise en scène* e sua legibilidade no mundo moderno: estudando o cinema de autor

Saber exatamente o que este som (ou esta imagem) vem fazer aqui.

Robert Bresson. “Notas sobre o cinematógrafo”.

Para Jean-Louis Comolli, “o cinema é antes de tudo maquínico” (COMOLLI, 2008, p. 181). Uma arte que desmonta e remonta a realidade, criando algo novo nesta operação: um outro ritmo, um novo arranjo espaço-temporal. Quebrando a continuidade do mundo, o cinema realiza uma cisão e uma reorganização da realidade, criando uma descontinuidade. A câmera começa seu trabalho

ocultando a parte do visível que ela não enquadra (fora-de-campo), portanto, reduzindo e condensando o mundo em algumas de suas porções; e no mesmo gesto, ela decupa o tempo em fragmentos de duração fixa e traduz, assim, os ritmos da vida natural ou da vida social em outro registro rítmico, em outra cadência, aquela, sempre, da máquina câmera, fazendo desfilar a futa de película em certa velocidade e segmentando-a em porções descontínuas (COMOLLI, 2008, p. 181).

Deste procedimento de desmontagem e remontagem do mundo resulta a obra cinematográfica. Isso leva o autor a dizer que o cinema não representa a realidade, mas a transforma a partir da relação estabelecida com o mundo (COMOLLI, 2008, p. 179).

Noel Burch abre a discussão de *Práxis do cinema* (2015) estabelecendo três sentidos do conceito de “decupagem”. Primeiramente, o crítico afirma que “no dia-a-dia da produção, a decupagem é um instrumento de trabalho”. Decupagem seria, portanto, “o último estágio do roteiro, aquele que contém todas as indicações técnicas” do diretor à sua equipe. Por extensão, o segundo tipo de decupagem “é a operação que consiste em *decupar*, de modo mais ou menos preciso, *antes da filmagem*, uma ação (narrativa) em planos (e em sequência)” (BURCH, 2015, p. 23). Sua terceira formulação de decupagem é boa para pensar o problema que propomos a respeito da *mise en scène*:

Trata-se, exatamente, da feitura mais íntima da obra *acabada*. Do ponto de vista formal, um filme é uma cessão de *pedaços de tempo* e de *pedaços de espaço*. A decupagem é então a resultante, a convergência de um corte no espaço (ou melhor, uma sequência de cortes), executado no momento da filmagem, e de uma decupagem no tempo, entrevista em parte da filmagem, mas arrematada na montagem (BURCH, 2015, p. 24).

Nesse trecho, o sentido da decupagem lembra o conceito de *mise en scène*. A obra acabada seria uma composição que mostra fragmentos de espaço e tempo num arranjo de imagem e som, e o que o crítico deve explorar textualmente é a sua relação com a *mise en scène* que ele encontra em seu trabalho espectral. Mas o que vem a ser *mise en scène*?

Uma possível definição do conceito seria: *mise en scène* é a forma de coordenar o ambiente em cena, levando em conta os corpos, as coisas, o espaço, e através dos procedimentos que o cinema dispõe. Em resumo: “levar alguma coisa para a cena, a fim de mostrá-la” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 25) sob um ponto de vista – ou vários. De acordo com o crítico Luiz Carlos de Oliveira Jr., “a *mise en scène* cinematográfica se faz não apenas uma colocação em cena, mas, acima de tudo, *um olhar sobre o mundo*” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 23, *itálicos do autor*). Isso é possível porque a técnica cinematográfica amplia ou pluraliza – em relação à literatura, teatro e pintura – os procedimentos disponíveis para mostrar os “fatos e gestos” do mundo.

A câmera e sua mobilidade ampliam os recursos expressivos, potencializando a dramaticidade dos fatos e dos gestos. O potencial de efeito de cada movimento, de cada olhar, de cada palpitação do corpo que, no teatro, precisava do excesso e da mímica para se amplificar, tem a seu serviço, no cinema, o quadro – e o plano, em

sentido mais vasto (que leva em conta duração, movimento, foco, reconfiguração permanente do enquadramento etc.). Entra em jogo uma explicitação de sentido pela imagem, a tela funcionando como um local para o qual os significados e as emoções se canalizam em formato intensificado (OLIVEIRA JR., 2013, p. 23).

A construção das cenas é feita a partir de recursos visuais e sonoros. Esse trabalho é, no cinema de autor, experimental – realizadores se encontram continuamente inventando formas, no trabalho contínuo de reflexão através de arranjos de imagem e som em relação com o mundo. Como afirmou Jairo Ferreira, “no experimental de nosso cinema importa mais o *significante* e menos o *significado*. Mais o *como* diz e menos o *que* diz” (FERREIRA, 1986, p. 41). Um estudo antropológico do cinema de autor é, em larga medida, uma investigação sobre o estilo de cineastas. Devemos partir para a descrição detalhada do que vemos e escutamos na *mise en scène*, seguindo o rastro das operações empreendidas pelos artistas na composição deste mundo de relações formais. Diante destes universos compactos que os filmes nos apresentam, encontramos relações sociais mediadas pelos recursos que os cineastas utilizam na construção das obras.

O trabalho que apresentamos ao leitor segue estas inquietações, buscando realizar um estudo da “caligrafia” do filme de Adirley Queirós. Procuramos, nessa empreitada, caracterizar o estilo do filme estudado. Num texto visionário de 1948, Alexandre Astruc¹⁰ (1948) escreveu que o cinema estava “a caminho de tão simplesmente tornar-se um meio de expressão”. O autor usa a metáfora da câmera-caneta para dizer que o cinema estava prestes a se tornar uma linguagem. Antes disso, o cinema tinha sido apenas um espetáculo, mas na década que se encerrava o crítico já vislumbrava uma nova vanguarda:

O cinema está a caminho de tão simplesmente tornar-se um meio de expressão, isso o que foram todas as artes antes dele, isso o que foram em particular a pintura e o romance. Após ter sido sucessivamente uma atração de feiras, uma diversão análoga ao teatro de *boulevard*, ou um meio de conservar imagens da época, ele se torna, pouco a pouco, uma linguagem. Uma linguagem, ou seja, uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais que este seja abstrato, ou traduzir suas obsessões do mesmo modo como hoje se faz com o ensaio ou o romance. É por isso que eu chamo a esta nova era do cinema a *Caméra stylo*. Essa imagem tem um sentido bastante preciso. Ela quer dizer que o cinema irá se desfazer pouco a pouco dessa tirania do visual, da imagem pela imagem, da narrativa imediata, do concreto, para se tornar um meio de expressão tão flexível e sutil como

¹⁰ Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>

o da linguagem escrita. (...) Nenhum domínio lhe deve ser interdito. A meditação mais despojada, um ponto de vista sobre a produção humana, a psicologia, a metafísica, as ideias, as paixões são muito precisamente de seu interesse. Ou melhor, diremos que essas ideias e visões de mundo são tais que hoje somente o cinema pode dar conta delas (ASTRUC, 1948).

Apesar de ressaltar apenas o elemento visual do cinema, a poderosa metáfora de Astruc nos dá abertura para pensar o cinema como expressão tanto visual quanto sonora. É através do trabalho produtivo de articular esses elementos estéticos sob uma caligrafia ou estilo¹¹ particular que o cinema faz aparecer, criando um mundo de relações. Na posição de espectadores, percebemos essa caligrafia através do rastro de operações utilizadas pelo artista.

Para Walter Benjamin, toda época possui imagens que lhe são sincrônicas. Todo agora é um agora de uma cognoscibilidade. O que o historiador ou crítico – ou o historiador-crítico – realiza em seu ofício é saltar para o passado e arrancar as imagens de sua época, trazendo-as para o presente. Isso só é possível porque o presente é futuro do passado, um tempo de agora repleto de sobrevivências e fantasmas. O historiador confere legibilidade à essas imagens, salvando-as do esquecimento – é por isso que Benjamin deslocava a atenção do historiador dos grandes acontecimentos para os elementos vestigiais ou os detritos do tempo. Por articular o passado no presente, as imagens do passado demonstram a catástrofe que produziu esse presente histórico – o que leva Benjamin a afirmar que “a apresentação materialista da história leva o passado a colocar o presente numa situação crítica” (BENJAMIN, 2018, p. 780). Perscrutando a origem da modernidade, Benjamin escova a história à contrapelo, mostrando as promessas não cumpridas do progresso.

À teoria do progresso, o filósofo contrapunha sua teoria do conhecimento que, todavia, é uma teoria filosófica da história em que o conceito de “imagem dialética” figura como ideia central. Benjamin nos oferece um verdadeiro guia teórico-metodológico para analisar uma época histórica por seus vestígios – sendo as produções artísticas tomadas como rastros de comentários e perspectivas sobre a época. Ao analisar tais composições, estamos perscrutando os escombros da história, situando a arte no tempo.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo,

¹¹ Utilizamos o termo estilo ao invés de linguagem por julgar o primeiro mais plástico que o segundo. Linguagem evoca a ideia de um sistema rigoroso e de mutação lenta. Estilo, por sua vez, dá a ideia de variação e abertura, se adequando ao contexto do cinema de autor, em que os cineastas se encontram constantemente criando novas formas, configurando um estilo que, apesar de apresentar constantes, está sempre em transformação.

formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta (BENJAMIN, 2018, p. 766-767).

A imagem dialética é um conceito para pensar o tempo. O gesto daquele que olha para o passado visando a ação política para o futuro é central nessa reflexão. Um olhar disruptivo ao passado se faz necessário – saltamos ao passado para articular suas imagens no presente histórico que, por sua vez, é revisitado criticamente. Uma reunião de temporalidades heterogêneas nasce desta atividade, verdadeira constelação de semelhanças saturadas de tensões e conflitos. O passado não explica o presente, mas o situa numa relação que, na perspectiva de Benjamin, é uma catástrofe. No contexto moderno em que o progresso dita os caminhos através das sempre novas técnicas e mercadorias, o conceito de imagem dialética nos ajuda a vislumbrar os conflitos imanentes à história pelos rastros produzidos, por exemplo, pelos artistas. Antes de abordarmos o princípio construtivo desta proposta teórico-metodológica, esboçaremos algumas palavras sobre a modernidade e seus demônios.

O mundo moderno inventou um tempo que vai para frente de acordo com o progresso técnico. Em *O narrador*, Benjamin argumenta que nós perdemos a faculdade de intercambiar experiências. “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros” (BENJAMIN, 1994c, p. 201). O narrador tradicional em Benjamin é aquele que se afunda no tempo ou se desloca no espaço. O velho e o viajante contam histórias pois vivenciaram o poder da distância. Vindos de longe – do fundo dos tempos ou da distância espacial – os narradores teriam, na modernidade, começado a desaparecer. Com eles, a troca de experiências via narração se estilhaça. No ritmo acelerado da cidade, o imediatismo da informação e a solidão do indivíduo se sobrepõem às distâncias da narração de histórias.

Duas formas de experiência se chocam no contexto moderno, a vivência pessoal (*erlebnis*) e a experiência comunicável (*erfahrung*). Benjamin reconhece as novas técnicas de reprodutibilidade técnica como as forças criadoras do contexto de dismantelamento da *erfahrung*. O romance e a informação (o jornal, as “fisionomias” etc.) emergem como catalisadores desse processo, o primeiro por elevar o indivíduo isolado enquanto, simultaneamente, herói da narrativa e receptor da obra; o segundo por reduzir todo acontecimento a objeto que “aspira a uma verificação imediata”. E conclui: “quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação” (BENJAMIN, 1994c, p. 203).

Tudo isso está relacionado às formas do tempo ou, nos termos de Bruno Latour, à “temporalidade”. Pois o tempo moderno parece “uma sucessão de aparições inexplicáveis, elas mesmas devidas à distinção entre a história das ciências ou das técnicas e a história pura e simples” (LATOURE, 1994, p. 69). Não há intensidades nem misturas, apenas a flecha única do progresso, que faz com que o tempo “passe”, deixando atrás de si o passado morto (lembremo-nos das ruínas que se amontoam atrás do anjo da história de Benjamin). Anna Tsing parece estar pensando o mesmo problema quando diz que por “ritmos”, ela quer dizer “formas de coordenação temporal” (TSING, 2005, p. 131), contrastando o ritmo unívoco das narrativas do progresso com a polifonia das “histórias multidirecionais” lembradas pelos coletores e vendedores (na realidade, a rede é bem mais extensa) de *matsutake* que encontrou pelo mundo afora.

Os modernos admitem, portanto, apenas o tempo que passa de acordo com o fluxo do progresso técnico, e suas histórias são igualmente unidirecionais¹². A perspectiva historiográfica que Benjamin critica em suas teses sobre a história (incluindo aqui a vulgata marxista, que também foi acometida pela febre do progresso) é um exemplo ilustre desse tipo de narrativa (BENJAMIN, 1994d). A complexidade dos acontecimentos é abreviada e alocada na forma unidirecional e inequívoca dos modernos – “*no past*”, como nos lembra Latour.

“Não estamos amarrados para sempre a esta temporalidade”, escreve Bruno Latour, “que não nos permite compreender nem nosso passado, nem nosso futuro, e que nos força a enviar aos porões da história a totalidade dos terceiros mundos humanos e não-humanos” (LATOURE, 1994, p. 73). O que o autor nos mostra é que os híbridos sempre estiveram entre nós, misturando tempos heterogêneos e ontologias distantes. O que os processos de purificação e mediação deixaram escapar, hoje, é a evidência desses seres, chamados pelo autor de “quase-objetos”. Para nossa discussão, é importante reter o aspecto temporal do argumento de Latour em comparação com Benjamin. “Ao invés de um belo fluxo laminar, frequentemente teremos um fluxo turbulento de turbilhões e corredoiras” (LATOURE, 1994, p. 72).

A ideia de histórias “multidirecionais” (TSING, 2015) parece se adequar a essa reflexão. Ao contrário das “narrativas do progresso”, unidirecionais e radiosas (no sentido de

¹² Jeanne Marie Gagnebin chamou esse tempo que a tudo devora de “tempo-vampiro”. De acordo com a filósofa, Benjamin relaciona este tempo com “à alienação do trabalho capitalista, submetido ao tempo inumado, abstrato e insaciável dos relógios e dos cronômetros” (GAGNEBIN, 2013, p. 52). Este é o tempo da busca incessante pela novidade, cujo progresso técnico dita os caminhos. Aos nossos pés, os escombros se espalham, como Benjamin nos mostra na alegoria do anjo da história (BENJAMIN, 1994d).

ofuscar histórias menores), as histórias multidirecionais são polifônicas, intensivas e fundadas na experiência. Inspirada em Benjamin, Anna Tsing diz que essas histórias surgem no momento do perigo e só são possíveis pelas suas qualidades emergentes. Elas são agenciamentos, montagens entre elementos heterodoxos que se reúnem no momento da rememoração.

Não é exagero relacionar tais histórias com a arte de narrar. Benjamin qualifica a narração tradicional como formas de intercambiar experiências. Apesar do dismantelamento da arte de narrar, o autor considerava possível a renovação da *erfahrung* em autores modernos como Baudelaire, Proust e Brecht – mas é com o cinema que a “politização da arte” é catalisada. Em resposta à “estetização da política, como a pratica o fascismo”, o autor postula que “o comunismo responde com a politização da arte” (BENJAMIN, 1994b, p. 196). O cinema pode ser considerado, portanto, como um devir revoltoso no seio da modernidade. Em Adirley Queirós, a revolta é evidente e acontece a partir de uma intenção surrealista em que humanos, extraterrestres, restos de automóveis e histórias traumáticas interagem e se misturam, compondo ritmos em dissonância com o “fluxo laminar” da temporalidade moderna. Gostaríamos de pensar a hipótese de que o cinema de Queirós, como demonstraremos na descrição e análise de seu *Era uma vez Brasília*, constrói uma instância narrativa no sentido em que Walter Benjamin conceituou o narrador. A questão que surge é a seguinte: o cinema pode instaurar um intercâmbio de experiências num contexto de dismantelamento da narração?

Diante do problema da modernidade e do estilhaçamento da experiência comunicável num contexto de vida acelerada e fragmentada, Benjamin reage com a sua teoria do conhecimento. Como vimos, o conceito de imagem dialética é central para esta filosofia da história. O conhecimento, em Benjamin, é essencialmente histórico ou temporal. O autor afirma que só acessamos o passado em seus vestígios – isto é, como reminiscência (BENJAMIN, 1994d). Articular o passado no presente nos mostra uma verdade histórica, produzindo saber sobre um estado das coisas através do exame de seus conflitos originários. Sua teoria do conhecimento é crítica e essencialmente histórica, uma vez que acontecimentos do passado são articulados no momento do perigo, mostrando as contradições do presente sob uma constelação de relações com o passado. Uma constelação saturada de tensões se abre, produzindo um choque naquele que a vislumbra. Segundo o autor, esse seria o caminho do despertar para a catástrofe em marcha.

Ao articular a teoria benjaminiana em seus trabalhos, Georges Didi-Huberman apresenta uma reflexão sobre a legibilidade das imagens no contexto atual de sua reprodutibilidade. Sua exegese da obra de Walter Benjamin salienta o princípio construtivo da imagem dialética. O que fazer diante dessa enxurrada de imagens de toda sorte?

Não se “resolvem” os “problemas das imagens” pela escritura ou pela montagem. Escritura e montagem permitem, antes, oferecer às imagens uma legibilidade, o que supõe uma atitude duplamente dialética (na condição, certamente, de compreender com Benjamin que dialetizar não é sintetizar, nem regular, nem “resolver”): não cessar de arregalar nossos olhos de crianças diante da imagem (aceitar a provação, o não saber, o perigo da imagem, a falha da linguagem) e não cessar de construir, como adultos, a “conhecibilidade” da imagem (o que supõe o saber, o ponto de vista, o ato de escritura, a reflexão ética). *Ler*, é *ligar* essas duas coisas (...), como na vida de nossas faces nossos olhos não cessam de se abrir e de se fechar (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 70)

Para o autor, é buscando a legibilidade das imagens que construímos um pensamento sobre estas. Tornar legível é colocar a imagem em relação no tempo, pois existe um lugar e um tempo intrínsecos a toda produção imagética, basta o leitor aceitar a “provação”: vasculhar o fundo temporal das imagens, pensando com elas. No estudo de filmes, temos que acrescentar o elemento sonoro à equação, de modo que são arranjos de imagem e som que nos são dados a ver e escutar. Este é um caminho para relacionar conhecimento e estética, analisando como as formas tomam posição no tempo.

“Tomar posição é desejar, é exigir algo, é situar-se no presente e visar um futuro. Contudo, tudo isso só existe sobre o fundo de uma temporalidade que nos precede (...)” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 15). Tomar posição é se situar numa encruzilhada de tempos. É estar presente em relação ao passado e visando um futuro. Analisando duas obras de Brecht, *ABC da Guerra* e *Diários de Trabalho*, Didi-Huberman descreve como as imagens tomam posição na história. Estes trabalhos jogam para escanteio a possibilidade de uma arte para a eternidade, assumindo “uma relação mais direta com a atualidade histórica e política” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 21) em contraposição à hegemonia da informação – como o restante da obra do autor. No decorrer de sua analítica, Didi-Huberman nos demonstra como Brecht toma posição em seus trabalhos. O artista realiza montagens de imagens coletadas em jornais da época e pequenos poemas, construindo relações dialéticas com a história em curso.

É através da descrição e análise do material do artista que Didi-Huberman tece sua reflexão. As montagens foto-poéticas de Brecht nos revelam uma forma que é política em

seus procedimentos. O estudioso também tem um papel ativo nessa tomada de posição, uma vez que transpõe para o ensaio analítico as relações que a obra sustenta com o tempo histórico. É uma dinâmica entre formas expressivas que se realiza – entre a obra de arte e o texto crítico. Ao estabelecermos uma legibilidade para o trabalho do artista, descrevemos as relações que a obra estabelece no tempo.

Para Walter Benjamin, existe um princípio construtivo no conceito de imagem dialética – é assim que Georges Didi-Huberman interpreta o conceito. Nós dialetizamos as imagens de uma época através de uma leitura ativa em nosso presente. Essa dialética é construída através da aplicação do princípio da montagem não apenas na escrita, mas no próprio desenvolvimento do pensamento. Isso significa “erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortamos com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total” (BENJAMIN, 2018, p. 765). Tal postura metodológica procura combater a vertente “naturalista” da História (o “historicismo”) que postula um tempo linear, “homogêneo e vazio” (BENJAMIN, 1994d) – essa perspectiva histórica está relacionada também à modernidade e sua temporalidade. Com a metodologia elaborada por Benjamin, o estudioso focaliza os detalhes ou indícios de uma época e uma imagem é sempre um fragmento de tempo que nos mostra uma verdade sobre o presente.

Estamos dialogando com autores que não falam sobre o som – o que não nos impede de o fazer. A partir desses autores, buscamos uma leitura da *mise en scène* de *Era uma vez Brasília*. Partimos em busca de uma imagem dialética – construída pelo trabalho de visão e escuta – do Brasil contemporâneo. Destrinchando as operações da obra, demonstraremos como o filme pode questionar a história nacional recente – tomando uma posição feita de imagem e som. Ao articular planos, ruídos e berros que encontramos na obra em nosso presente histórico, voltamos à questão: o cinema é capaz de elaborar contra-narrativas do progresso?

1.3. As ruínas do progresso: alegoria e aparições entre Ceilândia e Brasília

Em seu estudo sobre o cinema de autor no Brasil dos anos 1960, Ismail Xavier (2012) escreve que “articulado à consciência da crise – do país, da linguagem capaz de “dizê-lo”, do cinema capaz de ser político –, consolidou-se, na segunda metade dos anos 60, o recurso às alegorias”. De acordo com o autor, esse recurso não se limitava à denúncia imediata frente ao contexto de opressão, “pois compreende uma gama de motivações e estratégias de linguagem, bem como de efeitos de sentido conforme a postura estética do cineasta, sua forma de

organizar o espaço e o tempo, e sua relação específica com o espectador” (XAVIER, 2012, p. 31). É trabalhando a dimensão expressiva das obras que o autor consegue atribuir uma legibilidade aos enigmas apresentados pela intenção alegórica do cinema moderno nacional.

Jeanne Marie Gagnebin argumenta que “a alegoria extrai sua vida do abismo entre expressão e significação”. A alegoria mostra-nos a ambiguidade da significação através da transitoriedade de seus sentidos. “A alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias” (GAGNEBIN, 2013, p. 38). A alegoria, portanto, instaura uma relação de semelhança entre o discurso e o tempo histórico – seu significado está ligado à história. Disso decorre sua forma fragmentária, indeterminada e arbitrária.

Se o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade, entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta à sua graça ou à sua desgraça. Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe da significação que lhe foi atribuída pelo alegorista. Este a coloca dentro dele e chega até seu fundo: isto não é uma realidade psicológica, mas sim ontológica. Em suas mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, através dela o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave do domínio de um saber oculto e, como emblema desse saber, ele a venera. Nisso reside o caráter escritural da alegoria (BENJAMIN, 1984, p. 205-206).

Comunicar algo através de uma escritura que agencia objetos e, ao fazê-lo, os transforma. Dizer algo sobre o mundo através de uma comunicação indireta e arbitrária – compondo enigmas. O cinema moderno brasileiro criou uma “cultura de oposição” (XAVIER, 2012, p. 431) em que os filmes articulam respostas à conjuntura opressora produzida pelo regime militar. Para além disso, o recurso à alegoria durante esse período buscou exprimir as contradições do Brasil moderno. Filmes como *Bang Bang* (1971) e *Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Andrea Tonacci e Rogério Sganzerla, respectivamente, radicalizam estilisticamente esse processo. A obra de Adirley Queirós que escolhemos como corpus para este estudo apresenta elos com essa filmografia¹³. De acordo com Xavier, as ações desses filmes se desenrolam amiúde em espaços que funcionam como “microcosmos mais ou menos fechados, podendo receber nomeações reveladoras” (XAVIER, 2012, p. 39). Esse é o caso da Boca do Lixo de Sganzerla e do Eldorado de Glauber Rocha. Adirley Queirós, por sua vez, nos

¹³ Podemos generalizar esta relação de filiação para toda a obra de Queirós.

apresenta sua Ceilândia noturna, cuja subversão alegórica a transforma em cidade-presídio – um mundo devastado por conflitos políticos que, na obra, tomam proporções apocalípticas. Posta em relação com a Brasília dos poderosos, a Ceilândia alegórica nos mostra as promessas não cumpridas do progresso, além de ser o lugar, no filme, em que se fabula uma revolta – ainda que malograda.

Em sua etnografia crítica sobre a “cidade modernista”, James Holston escreve que um “manto mitopoético” cobriu a instauração de Brasília, ofuscando suas origens históricas, seu processo de construção e ocupação (HOLSTON, 1993, p. 199). Essa operação de apagamento das origens é um procedimento central do projeto da modernidade (LATOUR, 1994). Apresentando uma novidade sempre renovada de modas e mercadorias, o mundo moderno não deixa espaço para as ressurgências do passado. Em termos benjaminianos, não há espaço para as distâncias na vida acelerada das grandes cidades. Só existe, como já mencionamos, o tempo dos relógios e cronômetros que passa e vai para frente, sem olhar para os escombros de ontem. O imediatismo e a novidade tentam obliterar a possibilidade do olhar em retrospecto – salto ao passado que pode revelar relações importantes para entender o que acontece no presente.

Os criadores de Brasília, sob influência da doutrina urbanista dos membros do *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM) e das vanguardas soviéticas, procuravam estabelecer um exemplo de sociedade sem diferenças de classes ao criar uma cidade sem passado. Com isto, visavam lavrar das terras brasileiras a desigualdade entre classes e outras mazelas sociais. Começar de novo era o mote do projeto – uma cidade-limiar, alvorada de um novo Brasil. Contudo, não foram mobilizados apenas elementos utópicos no projeto da nova capital. “Fundada em um paradoxo, a sociedade brasiliense desenvolveu-se a partir da interação entre seus elementos utópicos e distópicos” (HOLSTON, 1993, p. 200). Para sua construção, foi contratada mão-de-obra barata. Pobres de todo o Brasil chegavam ao novo mundo, principalmente do Nordeste. Assim, Brasília já havia incorporado, antes mesmo de sua construção, o Brasil que pretendia negar. Diante desse paradoxo, as autoridades usaram poderes “administrativos e policiais para remover a força de trabalho da capital construída” (HOLSTON, 1993, p. 200). A Ceilândia foi apenas um dos resultados dessa expulsão em massa dos trabalhadores pobres que habitavam o Plano Piloto. Nas palavras de Queirós, “a Ceilândia foi o primeiro grande aborto de Brasília e, de um aborto desses, só pode sair feto doido” (*apud* RAMOS, 2014). Um desses “fetos doidos” é o grupo de Queirós e sua equipe, que se engajam na apresentação de histórias da construção de um Brasil moderno a partir da

“tradição dos oprimidos” (BENJAMIN, 1994d). Nos filmes do cineasta, percebemos o interesse em mostrar que tal processo de instauração da modernidade brasileira foi realizada à custa de trabalhadores que tiveram seus direitos de moradia na nova cidade negados. Utopia e distopia, paraíso e apocalipse. As pessoas que construíram a “cidade radiosa” brasileira não tinham o direito de morar dentro de seus contornos. Foram todos “jogados na periferia”, como canta Nancy, personagem de *A cidade é uma só?*.

Uma perspectiva alternativa à condenação de Brasília é encontrada no estudo de Adrián Gorelik (2005). Para o autor, Brasília é um caso bem sucedido de uma relação entre dirigismo estatal com matizes nacionalistas e a atividade artística das vanguardas, aspecto comum da modernidade arquitetônica da América Latina. A reinvenção das vanguardas do pós-guerra pela arquitetura converte a destrutividade característica dessas intervenções artísticas em construtividade. O Estado foi o propulsor da construção de modernidades nacionais com a finalidade de integração nacional, fato que teve como consequência uma relação de mecenato entre Estado e arquitetos. As vanguardas latino americanas procuraram construir uma nova sociedade em franca aliança com os interesses dos Estados nacionais de erigir economias integradas e símbolos nacionais que expressassem essa coletividade, dando forma aos anseios políticos dos dirigentes. Esse é o caso da história de Brasília, que em seu quadro de heróis figuram, justamente, políticos e arquitetos: a vontade épica de Kubitschek e a genialidade formal de Lucio Costa e Oscar Niemeyer.

Gorelik não concorda com os argumentos de James Holston¹⁴. Seu estudo procura demonstrar os logros da nova capital, caminhando em direção oposta às ideias do antropólogo norte-americano sobre a falta de historicidade de Brasília. Para o estudioso argentino, Brasília emerge como um museu da modernidade, expressão da epopeia política e artística de que foi resultado. Uma das características principais da cidade é a “notável auto-consciência que as construções da cidade revelam acerca da epopéia que protagonizam” (GORELIK, 2005, p. 155). Para o autor,

cada edifício importante de Brasília nasceu consciente de sua história e continuou relatando-a, como se pode ver nos acessos de muitos edifícios (a maior parte, de Niemeyer), nos quais se expõem os esboços originais, como orgulhosas narrações de si mesmos, os rastros materiais e literários da epopéia da qual essas construções foram protagonistas e encarnações ao mesmo tempo (GORELIK, 2005, p. 155).

¹⁴ Na conclusão deste ensaio apresentamos algumas críticas de Gorelik à Holston.

Como nas “cidades míticas” de Paris, Londres, Veneza e Nova York, Brasília se tornou um museu de si mesma. Estas cidades conseguiram construir com o passar do tempo a sua identidade a partir de suas narrativas. O que Gorelik considera notável em Brasília é que esta conseguiu produzir um efeito análogo *ab initio*, “conseguindo substituir a densidade cultural das camadas históricas de discursos com a radicalidade instantaneísta do voluntarismo projetual tornado *forma*” (GORELIK, 2005, p. 155, itálicos do autor). Brasília deve ser valorizada, portanto, como uma obra de arte que relata, em sua forma, a epopéia que a erigiu. Nesse sentido, é uma cidade profundamente historicizada. É nesse sentido que o autor entende a monumentalidade de Brasília: seus monumentos “tornam presente, materialmente, o acontecimento e a vontade que as produziu, representações acabadas de uma modernidade que soube ser estética, política e cultural” (GORELIK, 2005, p. 157).

Gorelik afirma que a arquitetura brasileira pode ser pensada como anti-vanguardista, uma vez que procurou, em seus objetos artísticos, produzir, simultaneamente, um futuro e uma tradição. A versão canônica do modernismo brasileiro animaria uma completa inversão, portanto, da “negação da história” e da “tradição do novo” presente na Bauhaus, por exemplo. O problema que buscava resolver não decorria do excesso de história, como é o caso do modernismo do pós-guerra na Europa, mas da falta de história.

A necessidade do modernismo brasileiro é encontrar um lugar na história para o presente e, paradoxalmente, isso o coloca entre os primeiros movimentos que atendem à figuração modernista com sentido histórico distanciando; ou seja, entre os primeiros que *escolhem* a figuração modernista como um *estilo histórico* para compor com ele resoluções formais, tipológicas e funcionais dirigidas a uma vontade diferente da do modernismo clássico: por exemplo, a produção de uma *ordem* capaz de encarnar e simbolizar o poder modernizador do Estado nacional (GORELIK, 2005, p. 160-161).

A ordem de Brasília articula “valores mitológicos” e “sentido histórico”, conformando uma “representação potenciada da modernidade como valor de integração coletiva e monumentalidade como autoconsciência da epopeia arquitetônica, política e cultural, para simbolizar a vontade estatal de desenvolvimento e integração nacional” (GORELIK, 2005, p. 184). O autor finaliza seu ensaio afirmando que Brasília é um “monumento da vontade construtiva da modernidade” (GORELIK, 2005, p. 187), tal qual foi encarnada na América Latina pelo Estado – um Estado que apenas hoje, depois das vanguardas arquitetônicas, pode ser encontrado em monumentos históricos.

Se James Holston afirma que Brasília descontextualiza sua fundação e, portanto, nega a história que a precede, Adrián Gorelik argumenta o contrário, que Brasília é erigida como um grande museu a céu aberto, expressando desde o princípio a história de sua construção. Com efeito, Brasília foi é uma cidade profundamente histórica. Mas, como o estudo de Gorelik permite vislumbrar (ainda que não afirme isto), a história que as formas de Brasília expressam é uma narrativa dos heróis nacionais e sua epopéia: é a história dos vencedores. Os trabalhadores e demais migrantes que foram expulsos do Plano Piloto não protagonizam os enredos deste museu da modernidade. São as histórias dessas pessoas excluídas das grandes narrativas que Queirós procura investigar e desdobrar em seus filmes. Para tanto, o cineasta desenvolve pesquisas (como mencionamos no início do ensaio), procura conhecer e incorporar as pessoas da periferia em suas obras, manipula arquivos e constrói alegorias. Seus atores e atrizes são os moradores e moradoras da extensa periferia brasiliense, o negativo da aventura estética que foi - e ainda é - Brasília.

Nesses filmes, a história é escovada a contrapelo (BENJAMIN, 1994d). Se desde a sua construção Brasília não cessou de produzir seus outros (Ceilândia, Taguatinga, Samambaia, Sobradinho, etc.), na obra de Queirós essa periferia se torna posto de observação do centro de poder – lugar privilegiado para pensar a história da cidade-monumento. Seus filmes radicalizam as cesuras do Distrito Federal através do recurso à alegoria e especulação. Em *Branco sai preto fica*, os personagens precisam de passaportes para entrar no Plano Piloto. *Era uma vez Brasília*, por sua vez, nos apresenta a Ceilândia como um grande cárcere – e Sol Nascente como um planeta distante.

O recurso à alegoria é um procedimento que faz parte da caligrafia de Queirós. Em seus filmes anteriores o realizador utiliza o procedimento, mas não com a centralidade que este assume em *Era uma vez Brasília*. Em *Branco Sai Preto Fica* (2014), por exemplo, essa intenção se soma à especulação típica da ficção científica. As relações entre a periferia (Ceilândia) e o centro (Brasília) são exageradas – a Ceilândia é transformada numa espécie de subterrâneo e seus habitantes não podem sequer pisar em solo brasiliense. O filme é encerrado pelo lançamento de uma bomba cultural no Planalto Central. Uma intenção alegórica e especulativa anima o gesto de construir esse universo em que as relações entre periferia e centro são transformadas – mas a partir de relações de exclusão existentes.

Ismail Xavier (2012, p. 38) ainda declara que há duas dimensões da alegoria cinematográfica: narrativa e composicional. Em *Era uma vez Brasília* percebemos claramente estas duas dimensões articuladas. No plano do enredo, nada acontece. Os rebeldes mostrados

no filme estão procurando formas de agir, mas não há ação definida – ou melhor, não há uma progressão de ações dramáticas. Os personagens ficam imóveis diante da câmera em cenas fragmentadas. Apesar disso, eles se encontram, contam suas histórias e tentam se organizar coletivamente. No plano composicional, Queirós constrói um ambiente arruinado – uma instalação soturna cujo fogo e o vento sussurrantes prenunciam tempos sombrios da história brasileira.

Era uma vez Brasília nos apresenta personagens solitários que, apesar de sua profunda melancolia, buscam o encontro com o outro para organizar uma revolta. Eles se reúnem no esforço de organizar um exército de guerrilheiros para lutar contra os “monstros” a solta. O filme lança uma reflexão sobre a derrota política que começa com o impeachment de Dilma Rousseff e que hoje ainda está em marcha – quase três anos depois do evento. A Ceilândia construída no filme nos apresenta um mundo destruído à semelhança de *Mad Max* que é posto em relação com o evento histórico supracitado – são as ruínas do progresso. Ao instaurar esse contraste, a obra nos mostra um mundo porvir. Os personagens do filme aparecem em alerta, espreitando algo que ainda virá – diante de uma vida desgraçada na Ceilândia-presídio, eles se juntam para organizar ações em reação à guinada conservadora na política brasileira.

No *Dicionário teórico e crítico de cinema* (2012), Jacques Aumont e Michel Marie esboçam três sentidos do termo “presença”. O verbete começa assim: “A presença opõe-se à representação como o que está realmente aí se opõe ao que toma seu lugar”. Podemos falar, portanto, de presença dos materiais icônicos, figurativos e plásticos. Um segundo sentido seria falar da presença de elementos reais envolvidos no processo da filmagem: “o ator, o cenário, os acessórios” – o que nos leva a falar de “efeitos de presença”. Por último, os autores mencionam uma “perspectiva metafísica” em que uma presença “sobrenatural” ou “divina” é constatada no filme (AUMONT & MARIE, 2012, p. 240).

Buscando alternativas ao paradigma da representação no estudo de filmes, Paulo Menezes elabora o conceito de “representificação”. Com este termo, o autor procura entender a relação entre “cinema, real e espectador”. Representificação é algo “que não apenas *torna presente*, mas que também nos coloca *em presença de*, relação que busca recuperar o filme em sua relação com o espectador” (MENEZES, 2004, p. 44). O filme coloca o espectador em relação com o que a obra torna presente.

O conceito de *representificação* realça o caráter construtivo do filme, pois coloca em presença de relações mais do que na presença de fatos e coisas. Relações

constituídas pela história do filme, entre o que ele mostra e o que ele esconde. Relações elaboradas com a história do filme, articulação de espaços e tempos, articulação de imagens, sons, diálogos e ruídos (MENEZES, 2004, p. 44-45. Grifos do autor).

Na esteira dessa reflexão, propomos a ideia de aparição para dar conta dos elementos que o filme faz aparecer em sua tessitura. A aparição depende de uma leitura construtiva da obra em que o espectador é, muitas vezes, pego de surpresa pelos arranjos de imagem e som inscritos na *mise en scène*. A aparição é índice de uma realidade, rastro a ser perseguido por quem aceita a provação da leitura – o desafio de estabelecer uma legibilidade à obra. Seguindo o paradigma indiciário de Ginzburg, buscamos no filme estes resíduos capazes de nos revelar algo sobre as relações criadas na obra.

Isso nos leva ao conceito benjaminiano de aura: uma distância que se faz próxima (BENJAMIN, 1994b). De acordo com Didi-Huberman, “é preciso secularizar a aura” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 157).

A *Erscheinung* benjaminiana diz certamente a epifania – é sua memória histórica, sua tradição –, mas diz igualmente, e literalmente, o sintoma: ela indica portanto o valor de epifania que pode ter o menor sintoma (...), ou o valor de sintoma que fatalmente terá toda epifania. Em ambos os casos, ela faz da aparição um conceito da *imanência visual* e fantasmática dos fenômenos ou objetos, não um signo enviado desde sua fictícia região de transcendência. Entre bonecas e carretéis, entre cubos e lençóis de cama, as crianças não cessam de ver “aparições” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 157-158).

Reinventado como aparição, o conceito de aura é utilizado neste ensaio para entender alguns elementos da obra estudada. Como já mencionamos, *Era uma vez Brasília* é um filme enigmático. Ao assisti-lo, somos postos diante de uma série de aparições que não são explicadas – elas simplesmente aparecem e desaparecem, como fantasmas. São distâncias que invadem a cena, produzindo choques de dúvida. “É ainda a distância – a *distância como choque*. A distância como capacidade de nos atingir, de nos tocar” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 159, grifos do autor). Veremos, no decorrer do ensaio, como essas distâncias se fazem presentes na *mise en scène* do filme de Queirós através do som e da imagem¹⁵.

¹⁵ Georges Didi-Huberman focaliza apenas o aspecto visual da aura, entendida como uma distância ótica que, na sua qualidade de choque, produz “sua própria conversão háptica ou tátil” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 159). No estudo do cinema, é preciso questionar, como já apontamos, essa prevalência do visual sobre o sonoro. No filme analisado neste ensaio, o som é crucial para os arranjos da *mise en scène*. É pelo som que algumas

Neste ensaio, descreveremos uma constelação de aparições presentes na *mise en scène* de *Era uma vez Brasília*. A relação entre o primeiro e o segundo sentido do verbete supracitado nos ajuda a pensar esse conceito: somos implicados por presenças que aparecem mediados pelas escolhas formais do cineasta. O resultado é uma relação ativa entre o espectador que olha e escuta a *mise en scène* e a série de aparições articuladas na obra. Buscando uma perspectiva alternativa ao paradigma da representação, procuramos, neste trabalho, analisar o que o filme nos mostra concretamente através de seus recursos. Foi necessária uma escolha heurística dos objetos de análise: corpos, lugares e tempos funcionam como velas para nossa navegação.

Numa de suas anotações, Benjamin alegoriza a proposta de utilizar o princípio da montagem na escrita filosófica da seguinte maneira: “Ser dialético significa ter o vento da história nas velas. As velas são os conceitos. Porém, não basta dispor das velas. O decisivo é a arte de posicioná-las” (BENJAMIN, 2018, p. 784). Realizamos uma descrição do filme de Queirós do começo ao fim – este é o que chamamos de material de construção de nosso trabalho. No decorrer do ensaio, montamos esse material de construção, trazendo a descrição de cenas particulares para a reflexão sobre a obra. As aparições deste percurso são as nossas velas. Ao posicioná-las, construímos uma imagem dialética da história em curso que *Era uma vez Brasília* procura nos mostrar com melancolia e revolta.

2. Implodindo tempos

*Bem sei que a dor é nossa dádiva suprema,
Aos pés da qual o inferno e a terra estão dispersos,
E que, para talhar-me um místico diadema,
Forçoso é lhes impor os tempos e universos.*

Charles Baudelaire. “As flores do mal”

A manipulação de temporalidades heterogêneas é um dos traços autorais marcantes da obra de Adirley Queirós. Sua forma de justapor ou mesmo colidir imagens e sons de épocas distantes pode ser considerada dialética, na medida em que seus filmes apresentam usos contrastantes dos materiais imagéticos e sonoros, misturando fontes documentais com elaborações ficcionais na busca de soluções estéticas e narrativas capazes de deslocar nossa atenção para certas contradições do presente histórico. Nesses filmes, o agora é compreendido como ressonância de eventos do passado – acontecimentos ligados a violências e injustiças. Em *A cidade é uma só?* (2011), as memórias da personagem Nancy são a força motriz de toda uma jornada proustiana em busca de documentos e outras reminiscências da origem da Ceilândia, servindo ainda de material para a construção do absurdo Partido da Correria Nacional. Em seus discursos políticos, Dildu utiliza histórias do passado, provocando os habitantes da Ceilândia a rememorar¹⁶.

Em *Branco sai, Preto fica* (2014), o radialista encenado por Marquim do Tropa conduz o espectador pelos tortuosos caminhos de sua rememoração. Em sua fala cadenciada e sedutora, ele nos mostra vestígios de cenas do passado – dentre as quais figura uma truculenta batida policial no baile do Quarentão, Ceilândia. Entre lembranças e canções, o personagem se junta a outros companheiros para a produção de uma bomba cultural, lançada ao final do filme contra o Planalto Central. A bomba é construída por registros sonoros da atualidade de Ceilândia: a dança do Jumento, os ruídos do shopping popular, o canto de *Hip Hop*¹⁷.

Em *Era uma vez Brasília* (2017), o tempo das ações dos personagens está em suspensão. Não há progressão linear de ações dramáticas, apenas cenas fragmentadas e fragilmente conectadas – nada parece de fato acontecer. Na dimensão da narrativa, portanto, o

¹⁶ Para leituras e comentários desta obra, ver MESQUITA (2011) e BRASIL (2013). Para um estudo que compara as primeiras imagens de Brasília com o filme de Queirós, ver LIMA (2016b).

¹⁷ Para análises e comentários desta obra, ver GUIMARÃES (2013); MESQUITA (2015); LIMA (2016a); FURTADO & LIMA (2016). Para um comentário que traça algumas relações entre este filme e sub-gêneros da ficção científica, ver SUPPIA (2017). Para uma leitura comparativa da obra, ver LIMA (2017).

tempo está em suspenso – personagens em alerta durante encontros clandestinos. A imobilidade de suas performances corrobora para a composição dessa narrativa que não se desenvolve. Tudo retorna ao ponto de início: a passarela amarelada em que os personagens se encontram. Na dimensão composicional da obra, somos atacados por espaço-tempos distantes. Passado, atualidade histórica e referências ao futuro se misturam na *mise en scène*.

Mikhail Bakhtin (2018) chama de cronotopo “a interligação essencial das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura” (BAKHTIN, 2018, p. 11). O cronotopo artístico é construído pela assimilação de elementos espaço-temporais da realidade pela obra.

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios do espaço e do tempo num todo apreendido e concreto. Aqui o tempo se adensa e ganha corporeidade, torna-se artisticamente visível; o espaço se intensifica, incorpora-se ao movimento do tempo, do enredo e da história. Os sinais do tempo se revelam no espaço e o espaço é apreendido e medido pelo tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (BAKHTIN, 2018, p. 12).

No entanto, há cronotopos que privilegiam o tempo e outros que o espaço toma formas mais definidas. Bakhtin escreve que “o cronotopo determina a unidade artística de uma obra literária em sua relação com a autêntica realidade” (BAKHTIN, 2018, p. 217). Neste trabalho, escolhemos tratar do tempo e do espaço em capítulos separados. Essa escolha, como já mencionamos, é puramente heurística. Bakhtin afirma que na análise de obras concretas o pensamento abstrato permite a separação do tempo e espaço para, assim, “abstrair seu elemento axiológico-emocional” (BAKHTIN, 2018, p. 217), pois cada elemento do cronotopo possui um matiz valorativo. Esta é uma maneira de dizer que a cada relação espaço-temporal instaurada na obra subjaz uma emoção valorativa, geralmente de caráter moral.

Ao indagar o significado da categoria cronotopo, Bakhtin argumenta que “é evidente seu significado *de enredo*. Eles são os centros organizacionais dos acontecimentos basilares” da obra. Em segundo lugar, o autor chama a atenção para as qualidades figurativas do cronotopo. “Ao mesmo tempo, salta à vista a importância *figurativa* dos cronotopos. Neles o tempo adquire um caráter pictórico-sensorial; no cronotopo os acontecimentos do enredo se concretizam, ganham corpo, enchem-se de sangue” (BAKHTIN, 2018, p. 226, grifos do autor).

Era uma vez Brasília nos apresenta um enredo fragmentado entre Brasília e Ceilândia. Um tempo intensivo, mas repleto de historicidade. Existe algo do “tempo aventureco”

descrito por Bakhtin neste filme, mas num registro bem diverso do que o autor nos apresenta. Situações fragmentadas e a importância do acaso para o enredo, além do motivo do encontro e da viagem faz a obra se aproximar desse cronotopo, marcado pela intensidade, fragmentação e pelas reviravoltas do destino. No entanto, a obra faz referências diretas a lugares e eventos reais da História, num registro que a aproxima da forma épica tal qual Brecht a praticou – voltaremos à questão da epicidade do filme.

A narrativa em suspenso desloca nossa atenção para a dimensão composicional da obra – é nessa dimensão do filme que temporalidades heterogêneas invadem as cenas. Vestígios do passado entram em cena pela composição das cenas – através do som, mas também pelas escolhas de decupagem – e pela montagem. Referências a um futuro apocalíptico aparecem na figura do alienígena Wellington Abreu e, por último, a atualidade histórica é manipulada por montagens que fazem aparecer discursos de políticos brasileiros em relação com o mundo fabulado na obra.

2.1. Memórias do cárcere e composição atmosférica: imagens do passado articuladas na *mise en scène*

*Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras,
de recente data. O senhor mesmo sabe.*

João Guimarães Rosa. “Grande Sertão: Veredas”

O filme começa. É noite em Ceilândia. Escutamos o sopro do vento e os rangidos de uma cadeira de rodas. A câmera nos mostra em primeiro plano uma mulher fumando um cigarro em uma passarela. Ela está à direita do quadro, encostada no gradil amarelo enquanto observa algo fora de campo. Suas vestimentas de couro e o som do vento forte sugerem que faz frio na cidade. A expressão da personagem é melancólica, ela parece mirar o nada. O vento bate em seu rosto e seus cabelos cacheados se movimentam. A silhueta de um homem numa cadeira de rodas começa a tomar forma no fundo do quadro – à esquerda. Um estranho barulho – o som sugere algo monstruoso – faz a personagem lançar um breve olhar à sua esquerda para logo após avistar o homem que chega. Ele se aproxima em segundo plano e alcança a mulher, que não parece ligar para a sua presença. O homem traja uma armadura com um capacete de proteção para solda, ambos de metal, compondo um traje bizarro. Ao parar próximo à mulher, ele retira a máscara e inicia um diálogo. Os personagens parecem tristes e cansados. A atmosfera é de completa apatia.

Os dois personagens começam a conversar. O homem mascarado pede um cigarro à mulher – “tem um irmão desse aí pra me arrumar?”. No desenrolar do tímido diálogo ele mostra sua casa, apontando com o dedo. “Eu moro ali (aponta para a sua direita). Quer dizer, me escondo né?”. Mora na vizinhança. A mulher tenta uma aproximação. Ele responde: “Não gosto de falar muito não. Eu falo e os cara não bota fé, tá ligado? Tira eu de 22. Eu venho aqui direto. Eu vejo coisas aqui. Coisas que ninguém acredita, mas eu vejo”. Contudo, sua interlocutora também vê coisas. “Eu também vejo”, diz ela. Surpreso, o homem pergunta: “Como assim?”. A personagem ergue o indicador e traça uma linha no ar, mostrando um movimento invisível. “Passa por cima fazendo barulho. Eu vejo tudo”. A conversa continua. Ambos estavam à beira da loucura, ou ao menos é o que achavam até o encontro fortuito. Uma informação importante surge: a mulher gosta de ficar na passarela para fugir do “radar” – primeiro indício da alegoria elaborada no filme. Nesse momento ela relata suas memórias:

Eu fui presa. Matei um cara. Tinha bebido todas, final de ano. Acordei com uma ressaca do cão. Fui na feira, tomei um caldo, aí quando eu tava voltando trombei uns camarada meu, umas camarada minha. Me chamaram pra jogar sinuca no bar. Eu jogando sinuca com a minha camarada. O cara veio e passou a mão na minha bunda. Aí sem pensar dei uma tacada na cara dele. Pegou aqui na fonte (ela mostra com a mão as suas próprias têmporas, mostrando onde acertou o homem). O cara caiu e morreu.

A cena violenta é narrada com fastio - somos levados a imaginar o horror do ocorrido. Durante a conversa a montagem inscreve um jogo de plano-contraplano bastante conciso – dois planos apenas. Um corte após a história supracitada nos mostra a personagem sozinha na passarela. A câmera a enquadra em plano médio, apresentando um pouco do espaço cênico. A personagem está encostada no gradil, vemos seu corpo inteiro. Ela observa o lado de fora da passarela. Vemos a cidade por detrás das grades da construção. É um lugar estreito, uma passagem amarelada e de aspecto sombrio. Duas lâmpadas no teto iluminam, respectivamente, o fundo do quadro e a mulher, deixando uma zona escura entre os dois pólos. A lâmpada posicionada acima da personagem projeta sombras na metade esquerda de seu corpo – conveniente fissão produzida pela fotografia. Ela está aqui e lá, no presente da fabulação e no passado de sua rememoração. Ela é luz e sombra, uma potência mnemônica sob o perigo do esquecimento.

Ouvimos os ruídos do trem que passa abaixo da passarela - o intenso barulho dos vagões galopantes invade a cena. Nas paredes, enxergamos algumas pichações. A conversa

segue em *off*, mas logo voltamos para o primeiro plano do rosto da personagem, que segue falando:

Você conhece Corina? Ela matou um político aí, cara bem forte. Cara dono de gado e usina, altas indústria lá em Goiás. Conversa de preso, as dona falava lá na cadeia, que era prostituta. Ela fez um programa com esse cara e ele não quis pagar. Ela foi e matou ele ali. Tá ligado ali uma oficina de desmanche entre Setor O e Ceilândia? Ela matou bem ali. Ela cortou a cabeça dele, abriu a barriga dele, enfiou a cabeça dele, costurou e botou fogo. E saiu, como se nada tivesse acontecendo. Mas aí sempre tem uns bicudo, sempre tem uns pescoço. Tá ligado né? Chamaram a polícia, deram retrato falado dela. Prenderam ela no centro da Ceilândia. Ela puxou foi 22 anos de cadeira. Ela morreu lá dentro.

Tomamos conhecimento dessa violenta história enquanto olhamos o rosto da personagem. O semblante sério da mulher contrasta com a serenidade de seu relato repleto de gírias locais – é uma fala ordinária. O homem fica à escuta. Um corte nos mostra um plano geral do horizonte noturno da cidade: será que foi aí que aconteceu o crime? Nas sombras, distinguimos trilhos e um trem se aproximando. A câmera fixa está posicionada no interior da passarela, de modo que olhamos a paisagem através do gradil amarelado: uma cidade-presídio. O barulho do trem se intensifica e desaparece com a sua passagem. Após essa aparição, o diálogo é retomado¹⁸. Voltamos ao primeiro plano do rosto da personagem, que segue contando a sua história.

¹⁸ Analisaremos esta aparição no capítulo II.

Antes dela morrer ela me deu umas coordenadas. Aí eu fui direto e reto nessas coordenadas e achei um diário e uns documento dela” A. “Tu tem isso aí?” M. “(Ela acena positivamente com a cabeça). É pra mim entregar pro viajante. Ela falava pra mim que ia vim um viajante. Um guerreiro intergaláctico do planeta dela. Agora o planeta dela eu não me recordo o nome. Sei o nome dele. W.A, já ouviu falar?

Um corte nos apresentará, pela primeira vez, o “guerreiro intergaláctico”. Precisemos, antes disso, alguns elementos formais que aparecem já nesta primeira cena e que ressurgirão em outros momentos do filme. Nota-se, a princípio, uma ressonância de outras obras de Queirós: a apresentação objetiva e concisa das histórias dos personagens. Essas histórias aparecem dentro de uma moldura ficcional. Esse procedimento já era utilizado pelo autor nos seus outros filmes, sobretudo em *Branco Sai Preto Fica*, obra que Queirós nos apresenta cenas de testemunhos dos atores no decorrer de sua ficção científica, embaralhando temporalidades para questionar a história de Brasília e salvar a história dos oprimidos do esquecimento (LIMA, 2016a; MESQUITA, 2015. Ver também FURTADO & LIMA, 2016; LIMA, 2017).

Em segundo lugar, destaca-se o metrô que liga as cidades-satélites à Brasília. Verdadeira aparição fantasmagórica, este monstro vara as noites eternas da obra, se arrastando sob os trilhos que notamos nos horizontes mostrados pela fotografia de Joana Pimenta. O som intenso deste movimento surge de tempos em tempos, trazendo consigo o assombro de sua função na quase-narrativa no filme: trazer mais prisioneiros para a Ceilândia.

Por último, podemos destacar o esforço em compor uma atmosfera infernal – emulação de uma cadeia. Ceilândia se torna uma “cidade-presídio” alegórica através de enquadramentos fechados e oblíquos – perfis que lembram *mug shots* –, a prevalência de

planos fixos, movimentos de câmera vagarosos, ruídos metálicos e tomadas em interiores estreitos. É através dessa composição atmosférica que Queirós se afasta de suas outras obras. Neste filme, os tempos se dilatam, os planos se prolongam sem nada acontecer, é uma *mise en scène* sensorial, um filme de sensações.

Podemos falar de rota sensorial em *Era uma vez Brasília*. O filme elabora um verdadeiro labirinto de sensações em que as ações dramáticas não encontram uma clara progressão, uma vez que a obra apresenta cenas fragmentadas em que o esforço principal é compor uma atmosfera. Nossa hipótese é que esta atmosfera é informada pelas memórias da atriz Andreia Vieira – o ambiente do filme é construído a partir da referência ao passado desta mulher. Em seu trabalho, Queirós utiliza e distorce as histórias de vida das pessoas que atuam em seus filmes. No entanto, o que o realizador faz é fabular com estas histórias reais, deformando memórias numa narrativa híbrida – entre o documentário e a ficção.

As memórias de Andréia servem como matéria-prima para a composição visual e sonora das cenas. Queirós imagina um mundo de relações formais a partir dessas memórias, construindo um ambiente que emula a lembrança do presídio. Imagens do passado se articulam na *mise en scène*, de modo que o espectador é posto em relação à vestígios da experiência traumática do encarceramento, reinventada como atmosfera do filme. Esta é nossa primeira aparição – ainda que percebida em certos detalhes da *mise en scène*. Fazendo referências ao espaço-tempo do presídio, o filme torna essa distância próxima ao espectador. Nessa invenção são mobilizados os recursos supracitados, de enquadramentos fechados e fixos à performance imóvel do elenco. A obra põe em relação, portanto, reminiscências

reinventadas em elementos plásticos das cenas e uma atualidade histórica articulada pela montagem.

Em *A montanha mágica* (2016), Thomas Mann evoca, antes de narrar a história de Hans Castorp, uma formulação curiosa de “antiguidade”. Ele escreve que “acontece (...) com a história o que hoje também acontece com os homens, e entre eles, não em último lugar, com os narradores de histórias: ela é muito mais velha que seus anos; sua vetustez não pode ser medida por dias, nem o tempo que sobre ela pesa, por revoluções em torno do sol. Numa palavra, não é propriamente ao *tempo* que a história deve o seu grau de antiguidade”. O que indicaria a antiguidade de uma história seria, portanto, o fato “de ela se desenrolar *antes* de determinada peripécia e de certo limite que abriram um sulco profundo nas vidas e consciências dos homens” (MANN, 2016, p. 11, grifos do autor). Menciono Thomas Mann por considerar que é possível pensar um ponto de contato entre a perspectiva descrita acima e o ponto de vista de Adirley Queirós. O olhar intensivo para o passado, presente na ideia de antiguidade supracitada, é um elemento central da *mise en scène* do cineasta, que busca no ocorrido silenciado e conflituoso da vida dos moradores da Ceilândia, os cacos ou vestígios de histórias a serem contadas e mostradas pelo cinema.

2.2. Montagem saturada de tensões: o agora infernal

Primeiro plano de um homem fumando cigarro à beira de uma avenida movimentada. Os carros passam e, ao longe, avistamos um fragmento do Congresso Nacional desfocado. O homem está apreensivo, parece ter pressa para fazer algo. Ele fuma compulsivamente seu cigarro, que logo é utilizado também para acender uma estranha arma de fogo. Ele aponta a arma para a construção, dispara e sai do quadro pela esquerda. A câmera, então, ajusta o foco para mostrar o monumento feito por Oscar Niemeyer. Em *off*, ouvimos o pronunciamento da ex-presidenta Dilma Rousseff ao senado, em ocasião do seu *impeachment* em 2016. Um corte nos leva à tela preta que anuncia os créditos iniciais do filme – o pronunciamento segue. Após o letreiro, nos transportamos para dentro de um automóvel.

O passado da América Latina, do Brasil, sempre teve interesses de setores da elite econômica e política que foram tolhidos pelas urnas, e não existiam razões jurídicas para uma destituição legítima. Conspirações eram tramadas, resultando em golpes de Estado. O presidente Getúlio Vargas sofreu uma implacável perseguição, a hedionda trama orquestrada pela chamada República do Galeão o levou ao suicídio. O presidente Juscelino Kubitschek, que construiu esta cidade, foi vítima de constantes e fracassadas tentativas de golpe. O presidente João Goulart, defensor da democracia, dos direitos dos trabalhadores e das reformas de Base, superou o golpe do

parlamentarismo. Mas foi deposto, e instaurou-se a ditadura militar em 1964. Durante 20 anos vivemos o silêncio imposto pelo arbítrio, e a democracia foi varrida de nosso país. Hoje, mais uma vez, ao serem contrariados e feridos nas urnas os interesses de setores da elite econômica e política, nos vemos diante do risco de uma ruptura democrática, invoca-se a constituição, para que o mundo das aparências encubra hipocritamente o mundo dos fatos.

O ambiente é sombrio. A transmissão do pronunciamento de Dilma Rousseff continua no rádio. A câmera está posicionada no banco traseiro do carro, de modo que vemos as costas do motorista. Luzes fluorescentes azuis iluminam o painel do veículo. O cenário parece largamente inspirado nos ambientes azulados de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). O personagem está à direita do quadro, enquadrado obliquamente pela câmera enquanto dirige o veículo. O pronunciamento é bruscamente cortado pelo gesto do personagem, que pega o rádio e diz, buscando alguém na linha: “WA4. Alguém na escuta? Resto de nave. Tudo pegando fogo. Muita fumaça. Alguém na escuta?”. Percebemos, então, que se trata de W.A, o viajante intergaláctico procurado por Andreia. Um movimento lateral de câmera mostra as chamas do lado de fora da “nave”, assim como um companheiro do viajante, que está no banco do passageiro. “Não é o Congresso Nacional. Alguém na escuta?”. Mas ninguém responde. W.A dá partida no carro e começa a manobrá-lo entre as chamas – o plano-sequência se estende, dando concretude ao ambiente da cena.

Após ruídos de rádio, Dilma Rousseff volta à cena, com sua voz severa cumprindo a função de contextualizar o espectador no ambiente do filme. De dentro do veículo, a câmera parece querer mostrar vestígios do que acontece lá fora. A fotografia de Joana Pimenta enquadra os personagens obliquamente, de modo a deixar espaços vazios para o espectador observar. Vemos sombras, fogo e lixo. Um primeiro contraste é elaborado pela montagem. A partir de um evento histórico cuja aparição se dá na banda sonora, Queirós nos mostra um vislumbre da periferia fabulada no filme. Escutamos um evento real pelo rádio, um acontecimento da história em curso que o filme tece relações. Nas imagens, observamos o esforço em recompor a Ceilândia sob um ponto de vista distópico que faz da periferia do Distrito Federal um mundo devastado semelhante ao que vemos em *Mad Max* e *Blade Runner*.

A composição de uma atmosfera soturna e asfíxiante é um dos objetivos do filme. Ambientado no ano um após o golpe de estado que retirou Dilma Rousseff do poder executivo, a obra nos mostra uma Ceilândia noturna, repleta de monstros e perigos. O pensamento dialético que organiza a *mise en scène* já se anuncia nessa primeira montagem. Ao tensionar o pronunciamento da ex-presidenta com as imagens da Ceilândia em chamas, Queirós compõe uma moldura que mistura a manipulação de arquivos históricos com a fabulação surrealista. O registro inscrito na cena contextualiza a ficção, conduzindo o espectador em cenários devastados pelo evento político. O importante até agora é a colisão empreendida na montagem entre o *impeachment* – denotado pelo pronunciamento na banda sonora – e a composição cenográfica em locações da Ceilândia. A montagem cria, portanto, pontos de contato entre um mundo infernal imaginado e a conjuntura política brasileira.

Seguimos dentro do veículo, os dois companheiros estão em alerta – eles procuram por algo lá fora. O carro “morre” e W.A tenta dar partida, sem sucesso. Escutamos uma batida de *hip hop* e vemos um movimento no exterior, pessoas passam, mas o vidro sujo deixa o horizonte embaçado. “Quem são esses?”, pergunta o personagem no banco do passageiro, que porta uma espécie de armamento improvisado, feito a partir de um cano de descarga de automóvel. “Os correria”, responde W.A. Não saberemos quem são estes. Eles aparecem, como vários elementos do filme, para corroborar a atmosfera de suspensão e terror que a obra se esforça em tecer. W.A consegue dar partida no carro. Um leve movimento lateral de câmera reenquadra a cena, mostrando agora os dois aliados. Novamente, algo ocorre no exterior. W.A aponta para a sua direita e diz: “Acho que estourou uma rebelião ali. Olha lá”. Eles observam a suposta rebelião à direita do quadro, fora de campo. As chamas iluminam seus rostos e a cena termina. Estado de sítio.

Passemos para outra cena, cuja análise é relevante para discutir a relação entre o *impeachment* como evento da história em curso e o ambiente fabulado no filme. A câmera aponta para o céu, distinguimos um helicóptero ao longe se movendo num mar de escuridão. Não é um céu estrelado. O veículo sai do quadro pela esquerda e um corte nos leva à próxima imagem. Um plano geral do Eixo Monumental de Brasília apresenta uma cena de claro conflito. Vemos pessoas miniaturizadas andando na avenida. Não obstante, o que mais chama atenção e sugere a tensão policial são as duas fileiras de viaturas negras estacionadas no gramado que beira o Eixo. As sirenes estão acionadas, mesmo com os carros parados. Seu barulho contínuo contribui para a composição de um quadro de estado de sítio.

Sirenes e o intenso e repetitivo barulho dos helicópteros sobrevoando o local se chocam com uma série de discursos de parlamentares. No momento da filmagem, acontece a votação para decidir a abertura do processo de impeachment de Dilma Rousseff. Deputados Federais de diversos partidos se pronunciam no microfone – escutamos suas vozes invadirem a cena pela banda sonora.

Um corte nos mostra um *close* do homem mascarado. Ele está de costas e observa o horizonte à frente – desfocado pela câmera. Olhamos a nuca do personagem enquanto os parlamentares seguem a votação do *impeachment*. O personagem apenas mira o campo aberto, em alerta.

Outro corte anuncia um plano geral que apresenta o homem mascarado sutilmente descentralizado. Vemos o Congresso Nacional no horizonte aberto. Ele está um pouco à direita do quadro, sentado em sua cadeira de rodas. Novamente voltamos à obliquidade dos enquadramentos e posturas. O homem olha a cena política de soslaio. Apatia e imobilidade caracterizam sua performance. A cena se aproxima de um *tableau vivant* de um quadro distópico. A performance imóvel de Marquim do Tropa nos mostra uma estátua viva que mira uma catástrofe em marcha. Durante o plano sequência, um holofote inesperado surge dos céus. É um helicóptero que sobrevoa o local. Somos surpreendidos pelo barulho de suas hélices e pela luz que revela as sombras da equipe ao lado do personagem. Vemos o operador de som, a operadora de câmera e, possivelmente, Queirós ao fundo, dirigindo a cena. Os artistas retrocedem dando passos cautelosos para trás, enquanto o helicóptero varre o ar, iluminando intensamente o personagem por um instante durante seu voo baixo, produzindo um intenso

zumbido. Nesse momento evidencia-se o caráter documental do filme, apesar de sua clara relação com o cinema especulativo. A cena cede espaço ao real, constituindo-se em “fricção com o mundo” filmado (COMOLLI, 2008, p. 173). O helicóptero aparece de forma inusitada, vem do fora-de-campo e atravessa o espaço fílmico. Aqui, o real “fende a cena da representação, permitindo que o mundo venha a perfurar o filme, arejá-lo com a irrupção do impensado e do que é irredutível ao cálculo” (CAIXETA & GUIMARÃES, 2008, p. 40).

O homem mascarado observa o helicóptero, assim como a viatura policial que se aproxima com as sirenes ligadas. O carro passa ao lado dele e saem de quadro pela direita. O “sim” de um dos parlamentares coincide com o corte e o som de um tiro distante. A festa dos parlamentares da ala conservadora do congresso coincide, pela montagem, com a possível morte de mais uma pessoa na periferia vizinha.

O recorte que o filme realiza focaliza os discursos de parlamentares do sul do país – suas falas misturam um patriotismo exacerbado e um sentimento anti-corrupção com matizes de fundamentalismo evangélico. Eles festejam ao vislumbrar o fim do governo petista, o que significa também o fim de um período de administração social democrata. Um berro dá o tom grotesco da festa: “Tá chegando galera! Tá chegando!”. Pelo som acessamos os contornos da cena. Uma elite política boicotando uma democracia por vias legais contrasta com a figura de um homem da periferia que busca a distância certa para observar e escutar os acontecimentos de Brasília. É um corpo que observa o centro do poder a partir de sua experiência em Ceilândia, um ceticismo mudo matiza sua performance petrificada. O contraste cria um

distanciamento em relação ao evento histórico, gesto que anima ares monstruosos à cena política, tornando-a inaceitável: os monstros estão a solta.

O filme começa a tecer relações com a história em curso, colocando em cena fragmentos de um processo político atual. O discurso de Dilma Rousseff é transmitido pelo rádio enquanto percebemos um ambiente em ruína – o som está, portanto, dentro da diegese: os personagens escutam o discurso dentro do carro. A segunda cena que descrevemos também cria uma relação entre o som e a imagem, mas o som vem de fora da diegese, criando uma justaposição entre o homem imóvel e os discursos de parlamentares. Esta é uma montagem épica ao estilo de um Brecht, autor que buscava revelar “as descontinuidades em ação em todo acontecimento histórico” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 58).

A montagem épica de Brecht não se contenta com a cronologia linear dos acontecimentos, ele faz as imagens saltarem para outro lugar, remontando-as à sua maneira para expor condições, isto é, mostrar sintomas. Seja no teatro ou nos seus trabalhos fotopoéticos, Brecht inscreve os acontecimentos numa rede de relações, revelando contradições. É este procedimento que aparece no filme de Queirós, o que faz desta obra uma encruzilhada de tempos heterogêneos.

2.3. Vislumbrando uma imagem do futuro

Wellington Abreu vem do Planeta Sol Nascente. Este é o nome de uma favela da Ceilândia, considerada uma das maiores da América Latina. É a periferia da periferia de Brasília, que no filme é reinventada como planeta distante: o alienígena vem de um planeta-favela longínquo e, diante da realidade em nosso planeta e país, pode a examinar com certo distanciamento, numa operação claramente brechtiana. O personagem foi preso quando invadiu um lote com o objetivo digno de construir uma casa para sua família - outra deformação elaborada pelo filme, uma vez que uma das atividades mais comuns nesta região é a grilagem ilegal de terras, como nos relatou Adirley Queirós. No entanto, o governo lhe fez uma proposta. Tomamos conhecimento de sua missão através de uma apresentação simples e breve. A cena mostra o viajante em sua nave espacial. Sua voz em *over* se comunica diretamente a nós:

Eu sou Wellington Abreu. Sou dum planeta chamado Karpenstahl, que na sua linguagem quer dizer o sol que nasce, o Sol Nascente. Lá eu invadi umas terras pra construir uma casa pra minha mãe, minha esposa e pra minha filha e fui preso. Nunca mais vi minha filha. Aí de repente chegou uma ordem. Se você aceitar a missão, a sua mulher, a sua filha e sua mãe terão uma casa pra morar. Era um projeto que eles tinha. De dar habitação pra todo mundo. Eu nunca vi isso, mas

aceitei na hora e me jogaram dentro duma nave e me lançaram no espaço. Com a missão de chegar na Terra. Brasil. Brasília, e matar o presidente da república Juscelino Kubitscheck.

Durante a fala, olhamos o interior de seu veículo estreito. O ambiente é asfixiante. A cena começa com uma rápida investida de W.A em direção à câmera. O alienígena está sentado no banco do piloto. Ele empunha uma arma feita de a partir de um cano de descarga de carro. Uma barulhenta engenhoca (espécie de trilho) o transporta rapidamente do plano de fundo – uma zona completamente escura – ao primeiro plano, onde um feixe de luz o ilumina. A câmera fixa o enquadra frontalmente, enquanto W.A, em alerta, aponta sua arma para algo no exterior. O ambiente é escuro, apenas um ponto de luz ilumina o personagem, deixando o fundo do quadro completamente negro. O som produzido pelos trilhos se repete e W.A prossegue em alerta, mirando através das janelas. Ele parece buscar algo. Nós ficamos à escuta dos ruídos metálicos produzidos pelo seu movimento.

O filme de Queirós é largamente inspirado no clássico da literatura de ficção científica *Crônicas Marcianas* (1980), de Ray Bradbury. A viagem de W.A4 apresenta semelhanças com uma das crônicas do livro, intitulada *Os colonizadores*. Na brevíssima história, o “dedo governamental apontava de cartazes e, quatro cores, em várias cidades: HÁ TRABALHO PARA VOCÊ NO CÉU: VISITE MARTE!”. Influenciados pelo governo, “os homens da Terra foram para Marte”. Eles “chegaram para procurar algo, abandonar algo, obter algo, cavar algo, enterrar algo ou livrar-se de algo. Vinham alimentando sonhos modestos, grandes sonhos ou sonho nenhum” (BRADBURY, 1980, p. 89). Eles partiram sem olhar para trás, cada qual na sua solidão. Por isso, foram chamados de solitários.

A viagem de Wellington Abreu é uma viagem de um homem só e o texto de Bradbury apresenta o motivo da viagem intergaláctica solitária induzida por um governo que instrumentaliza as pessoas para seus objetivos. Ele viaja para livrar-se de algo (sua pena) e obter algo (moradia para sua família). No entanto, essa referência é reinventada no filme – os termos que justificam a viagem são outros. Sua missão nos leva a pensar que algo deu errado no passado. Por isso, o personagem precisa viajar no espaço-tempo para dar cabo ao projeto de Brasília. James Holston argumenta que a permanência de uma elite burocrática na cidade de Brasília

sugere um paradoxo perturbador: considerados em relação com a pobreza das cidades-satélites, os privilégios do Plano Piloto contradizem as premissas que nortearam a fundação da cidade. Pois os planejadores queriam fazer de Brasília um exemplo de progresso, negando as condições do subdesenvolvimento na construção e na ocupação da cidade – e não simplesmente deslocando-as do litoral para o interior, transportando-as das grandes cidades para Brasília, ou transpondo-as para outra escala. Todavia, a simples existência das cidades-satélites, onde vivem quase três quartos da população do Distrito Federal, subverte essa intenção, reproduzindo a distinção entre o centro privilegiado e a periferia destituída – um dos traços mais básicos do resto do Brasil urbano e do subdesenvolvimento que os planejadores de Brasília queriam negar ao construir seu novo mundo (HOLSTON, 1993, p. 35).

Buscando uma sociedade utópica, os planejadores de Brasília produziram um exemplo de desigualdade social. *Era uma vez Brasília* cria uma imagem do futuro baseada nesses dados da realidade. O futuro que vislumbramos nas cenas do filme é o presente deformado pela ficção científica. Aqui podemos destacar a filiação desta obra com um subgênero do *sci-fi*: filmes que mostram “cidades do futuro” (SUPPIA, 2002; MESQUITA, 2015). Nessas obras, a cidade emerge como palco em que dados reais do presente são exagerados em

narrativas futuristas que permitem uma abordagem crítica da atualidade histórica dos cineastas.

Numa cena em que W.A está fazendo uma ronda noturna com outros dois personagens, um deles o pergunta como é seu planeta natal. Ele responde que lá é exatamente igual à Ceilândia que, no filme, é um ambiente repleto de carcaças de automóveis e chamas a céu aberto, lugar perigoso em que rebeliões estouram no fora de campo criando uma ideia de estado de sítio. O futuro especulado no filme coincide, portanto, com o seu cenário arruinado. Desse modo, Queirós estabelece pontos de contato entre a construção de Brasília e a expansão intergaláctica das ruínas do progresso especulada na história do filme. Isso resulta, simultaneamente, num questionamento do futurismo que norteou a construção de Brasília e numa crítica às promessas de progresso presentes nos discursos dos políticos que atuam na conjuntura que contextualiza a obra. O primeiro ponto aproxima este filme de *Branco sai preto fica* (MESQUITA, 2015), ao passo que o segundo elemento demonstra um autor que crava seus pés no presente para tentar compreendê-lo e criar uma imagem crítica de seu desenrolar.

2.4. Cronotopo e montagem épica: o presente assombrado

A montagem de *Era uma vez Brasília*, além de assegurar a continuidade da narrativa – que, repetimos, não é linear – cria colisões entre tempos distantes ao reunir fragmentos de eventos reais e fabulados na *mise en scène*. A epicidade da obra reside na forma com que esse filme dispõe e repõe a história em curso em suas cenas para revelar contradições e diferenças do processo de impeachment de Dilma Rousseff. Vimos que o ambiente construído no filme faz referência ao cárcere da população periférica, sob a égide da história de Andreia Vieira. Tomamos nota também da relação instaurada na obra entre atualidade histórica e um cenário ficcional arruinado, criando, assim, uma ideia de um mundo por vir.

O cronotopo bakhtiniano é um conceito que diz respeito à assimilação de aspectos do espaço-tempo real pelas obras artísticas. Podemos pensar, portanto, em um cronotopo da montagem épica? A ideia de fragmento é crucial para tal associação, uma vez que o artista épico se atenta aos acontecimentos da história em curso para recortar elementos desta realidade e reinventá-los numa nova composição. Benjamin afirma que o teatro épico, por excelência, não se preocupa em desenvolver ações, mas “representar condições” através da interrupção do contexto. Para tanto, o artista utiliza o princípio da montagem: “pois o material montado interrompe o contexto no qual é montado” (BENJAMIN, 1994a, p. 132).

Neste capítulo voltamos nossa atenção para a pluralidade de tempos que aparecem em cena em *Era uma vez Brasília*. É através de uma montagem épica, isto é, um trabalho de remontagem de elementos da história em curso sob o ângulo do conflito que a obra constrói uma heterocronia. Por heterocronia, entendemos a reunião de tempos heterogêneos numa composição, configurando um salto para fora do tempo ordinário. A obra parte do presente como encruzilhada. Um presente assombrado por imagens do passado e vislumbres de um futuro devastador. O que surge dessa operação? Georges Didi-Huberman argumenta que:

Não se mostra, não se expõe, senão por meio do dispor: não as coisas em si mesmas – porque dispor as coisas é fazer com elas um quadro ou um simples catálogo –, mas por suas diferenças, seus choques mútuos, suas confrontações, seus conflitos. A poética brechtiana quase poderia resumir-se numa arte de dispor as diferenças. Ora, tal disposição, enquanto pensa a copresença ou a coexistência sob o ângulo dinâmico do conflito, passa fatalmente por um trabalho destinado, se posso dizer, a dispor as coisas, a desorganizar sua ordem de aparição. Maneira de mostrar toda disposição como um choque de heterogeneidades. É isto a montagem: só se mostra ao desmembrar, só se dispõe ao “dis-por” primeiro. Não se mostra senão mostrando as fendas que agitam cada sujeito diante de todos os outros (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 79-80)

É pela montagem, portanto, que Queirós satura seu filme de tempo, mostrando as contradições do progresso – pois o impeachment foi realizado em nome do progresso, para retomar o desenvolvimento da economia brasileira e dar cabo à suposta corrupção da administração petista. Ao associar a experiência de cárcere da personagem principal com o processo histórico do impeachment, Queirós nos comunica um sintoma: as populações periféricas estão sendo encarceradas enquanto os poderosos continuam ditando os rumos do país à revelia dos pobres.

3. Subvertendo espaços

Sem dúvida, filmar as cidades significa conhecer seus mistérios.

Jean-Louis Comolli. “A cidade filmada”.

O espaço cênico de *Era uma vez Brasília* é construído pelas imagens e pelo som. Quase todas as locações são em Ceilândia e Sol Nascente. Vemos vastos campos vazios e interiores estreitos. Terrenos arenosos repletos de restos de carros e fogueiras em contraposição à celas metalizadas. Há, portanto, uma alternância entre cenas no exterior e tomadas em interiores. Brasília é mostrada como uma cidade inimiga, o que remete a outros filmes do autor, principalmente *Branco Sai Preto Fica*.

A Ceilândia fabulada na obra é uma cidade fantasma. Certa vez, o realizador nos disse que discutiu bastante o livro *Crônicas Marcianas* (1980) com a fotógrafa Joana Pimenta para a composição da atmosfera de seu filme. O livro de Ray Bradbury descreve Marte como uma grande ruína. Cidades abandonadas, devastadas pelo tempo. Construções e ruas vazias figuram como escombros de outras épocas. Em sua primeira noite em Marte, uma das malogradas expedições de *Crônicas Marcianas* acende uma fogueira no planeta deserto. Bradbury escreve: “Abanou a fogueira com a mão e foi como uma oferenda a um gigante morto. Haviam pousado num túmulo imenso. Ali havia perecido uma civilização. O mais singelo respeito exigia que a primeira noite fosse passada em silêncio” (BRADBURY, 1980, p. 64). A Ceilândia fabulada na obra é um “túmulo imenso”. Sua eterna noite é passada em silêncio, à escuta dos ventos sussurrantes de um mundo destruído.

Neste capítulo remontamos duas descrições. O primeiro exemplo é de sequências num interior: a nave espacial. O segundo material que descrevemos apresenta uma cena numa locação exterior – nas ruas da Ceilândia. Com essa montagem pretendemos realizar um contraste para mostrar como o filme dá concretude ao espaço cênico entre planos fechados e abertos. Nesse caminho reencontramos o conceito de cronotopo de Bakhtin. Descreveremos, nas páginas seguintes, a dimensão espacial do cronotopo elaborado no filme de Queirós, mostrando a maneira pela qual a obra reconstrói a Ceilândia como uma alegoria da cidade-presídio.

3.1. A nave espacial

O alienígena desta história se perdeu no espaço-tempo. Ele segue pilotando sua cápsula espacial, uma pequena nave feita para um tripulante. A nave foi construída pela equipe de arte do filme, que utilizou uma carcaça de van Towner para servir de base para a

nave e uma série de materiais encontrados e comprados em desmanches de carros da Ceilândia para sua composição – procedimento que difere do último filme de Queirós, em que a nave espacial é um container de obras. Denise Vieira, diretora de arte do filme, nos relatou um processo marcado por planejamentos, improvisos, incertezas (pois o resultado é sempre incerto) e uma variedade impressionante de materiais que, sob o manejo habilidoso da cineasta e demais companheiros e companheiras, se metamorfosearam numa singular “cápsula espacial”, mistura de nave e cela de prisão.

Tendo as peças ali na mão, eu procurava encontrar uma adequação delas ali no espaço da nave. Tem umas coisas que são guidom de bicicleta, para-lama de outros carros, enfim, naquele painel frontal né. Eu queria afunilar aquela parte da frente porque, enfim, a gente não foge da ideia do que é uma cápsula espacial. Ela tem um lugar onde o Wellington tinha que pilotar, eu queria que ali tivesse uma ideia de que tinha um bico ali né? Por isso eu quebro o painel da Towner e coloco aqueles para-lamas. Dentro do espaço onde tinha que ser o pneu a gente colocou ventiladores, uns alto-falantes. E é isso, ali você consegue ver de onde veio cada coisa. A direção da nave são duas metades de dois volantes. A Towner, a gente aproveita toda a estrutura e a cor dela, mas por exemplo, onde teriam as janelas laterais, eu pego fundos de outras portas de carros, que é isso, quando você tira o forro da porta de um carro ela tem uma estrutura interna da lateral do carro, aí a gente recortou essa estrutura e preencheu o espaço onde eram as janelas da Towner. Porque não era interessante ter janelas ali, por conta da ideia da cápsula espacial (Entrevista realizada em agosto de 2018).

Resquícios de automóveis são reelaborados numa nova proposta: fazer uma cápsula espacial. É um trabalho de bricolagem que mistura guidom de bicicleta, teto de carro, molas de caminhão, para-lama de fusca, portas de carros, carcaça de van e outras peças de automóveis. Esta lista nos lembra os materiais “heteróclitos” que o bricoleur dispõe para o seu trabalho. Como escreveu Lévi-Strauss:

O bricoleur está apto a executar um grande número de tarefas diversificadas porém, ao contrário do engenheiro, não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias-primas e de utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto: seu universo instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os “meios-limites”, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com as oportunidades que se apresentam para renovar e enriquecer o estoque ou mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 32-33).

A nave reaproveita materiais de destruições passadas para construir uma instalação cenográfica. Sua montagem seguia instruções estabelecidas pelo diretor, isto é, um conceito preestabelecido guiou os agenciamentos que compõem a construção deste objeto cenográfico. Queirós queria uma nave-espacial “de cadeia”, como mencionou durante o debate de seu filme no 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, cujos barulhos metálicos e o espaço reduzido fossem capazes de produzir, na *mise en scène*, uma atmosfera de cárcere, asfixia e imobilidade.

De acordo com Walter Benjamin, os surrealistas inventaram uma relação singular com os objetos “antiquados” que se multiplicam no mundo sempre renovado das mercadorias.

Para o Surrealismo, nada pode ser mais revelador que a lista canônica desses objetos. Onde começar? Ele pode orgulhar-se de uma surpreendente descoberta. Foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no “antiquado”, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los. Esses autores compreenderam melhor que ninguém a relação entre esses objetos e a Revolução. Antes desses videntes e intérpretes de sinais, ninguém havia percebido de que modo a miséria, não somente a social como a arquitetônica, a miséria dos interiores, as coisas escravizadas e escravizantes, transformavam-se em niilismo revolucionário (BENJAMIN, 1994e, p. 25).

Cito este longo trecho para dizer que é num sentido surrealista que o filme de Queirós inscreve estes objetos antigos – a saber, os carros velhos usados na nave espacial¹⁹. É através da reinvenção de materiais esquecidos, isto é, de um trabalho de construção a partir do refugio que esta obra cria sua atmosfera. Segundo Benjamin, os surrealistas fazem explodir as “forças “atmosféricas” ocultas nessas coisas (BENJAMIN, 1994e, p. 25).

¹⁹ Podemos estender a discussão sobre a utilização do antiquado também para as cenas no metrô, por exemplo. No entanto, escolhemos discutir neste capítulo apenas a nave espacial e a cena de sua queda na Ceilândia.

A nave espacial é, com efeito, uma remontagem surrealista de materiais antiquados. Nesta composição, o azulado novamente se faz presente, criando um ambiente marcado pelos tons frios. Boa parte das sequências da obra ocorrem dentro deste espaço, ambiente asfixiante, sempre esfumaçado e barulhento. Seus sons metálicos e a prevalência de enquadramentos fechados nos remetem, por iconicidade, à experiência do cárcere.

A primeira vez que vemos a nave espacial é na cena cujo um dos fragmentos discutimos no primeiro capítulo deste ensaio. Nessa cena, W.A vêm da penumbra no fundo do quadro e para de frente à câmera – ele se movimenta através de trilhos instalados na cápsula. Seu olhar é severo, seus movimentos tensos. O som produzido pelos trilhos que o transportam pelo interior de sua nave lembra o ruidoso barulho de uma cela de cadeia.

Com efeito, a repetição dos movimentos do personagem e dos sons metálicos compõem um ambiente que carrega algumas semelhanças com uma cela de prisão: ambiente estreito e metálico em que o personagem é obrigado a permanecer. No decorrer da cena, W.A repete o movimento mais uma vez. Ficamos à escuta destes estrondosos movimentos circulares.

Após olhar através de ambas as janelas, o personagem busca um cigarro no painel de sua nave, o acende e segura o volante do veículo. Simultaneamente, começa a produzir um considerável volume de fumaça, para então voltar para a penumbra no fundo do quadro. A câmera capta a cortina de fumaça em primeiro plano, enquanto W.A examina alguns papéis pregados na parede de sua nave. O espectador é conduzido a observar o movimento da fumaça. Na banda sonora, Queirós inscreve um texto de apresentação do personagem. A fala é objetiva e expõe rapidamente um fragmento de sua história e o motivo de sua viagem intergaláctica.

O movimento pendular da nave-espacial é contínuo – efeito produzido pela instalação de molas de caminhão no exterior da nave. O ambiente construído pelo filme lembra o mito de Sísifo. Toda movimentação dentro da nave desemboca no ponto inicial. Toda ação está fadada à ruína. O alienígena está perdido e a pedra sempre há de cair. Não obstante, W.A está em alerta, sempre atento aos ruídos e paisagens que aparecem no exterior do veículo. A imobilidade dos planos e das performances contrasta com o movimento incessante do fora de campo, característica que não diz respeito apenas às cenas dentro da nave espacial²⁰.

No final da cena, um alarme soa e W.A checa o painel da nave rapidamente para, depois, voltar para a escuridão. O corte coincide com o barulho da cela se fechando. No plano seguinte, vemos a silhueta de W.A fumando um cigarro enquanto novamente observa o ambiente exterior, mas dessa vez enxergamos o que ele vê. O personagem é enquadrado de

²⁰ Para mencionar apenas um exemplo: na cena em que W.A e seu companheiro estão dentro do carro escutando o discurso de Dilma Rousseff há um claro contraste entre a fixidez dos planos, com sutis movimentos de câmera em alguns momentos, e o movimento do fora de campo, a saber: os “correria” que aparecem no exterior e a suposta rebelião que “estoura” nas redondezas.

lado, de modo que olhamos através da janela esférica. Lá fora, um foco de luz intenso rodopia, num movimento contínuo. Luzes azuis e vermelhas piscam no escuro. A fumaça do cigarro do alienígena se mistura à paisagem. O som ambiente vai ficando mais intenso, até parar abruptamente, criando um efeito de suspensão e coincidindo com o corte, que nos transporta novamente à passarela do início do filme.

Mais à frente no filme assistimos à uma sequência que nos mostra o alienígena realizando algumas atividades na nave-espacial. Ele tenta, sem sucesso, contatar alguém – possivelmente seus superiores, mas o filme não especifica quem W.A procura através do rádio, o que deixa o campo aberto à imaginação do espectador. O que vemos é um indivíduo encarcerado fazendo o tempo passar. Uma série de pequenas elipses ditam o ritmo das sequências, mostrando um panorama do cotidiano do alienígena em sua nave-espacial. A viagem no espaço é solitária, repleta de ruídos do ambiente e ansiedades mudas. Uma experiência de espanto e melancolia.

Primeiro, observamos um plano de conjunto da nave. W.A se encontra sentado com a arma no colo. A nave balança sem parar, num movimento pendular que sugere, novamente, a repetição dos movimentos. Ao fundo está o painel e o volante. Na banda sonora, escutamos naves passando rapidamente, latidos distorcidos, pancadas em metais, rangidos de celas se abrindo e o som de choques. Escutamos também ruídos do rádio, que W.A empunha, na esperança de contatar alguém. O alienígena olha ao redor, hesitante. Tenta levar o rádio à boca para falar, mas desiste.

Um corte e W.A está ao fundo da nave. Há uma janela no chão, onde ele observa o exterior iluminado. A luz ilumina sua virilha e pernas. Ele olha também para os lados,

escondendo o rosto nas sombras. Corte. A câmera baixa nos mostra um ângulo mais próximo de W.A, que dorme no chão, próximo à janela. O exterior continua iluminando a nave. O alienígena está coberto de sujeira. Escutamos sons de correntes sendo arrastadas e naves se deslocando em velocidade.

Mais um corte nos conduz a um plano em que a câmera enquadra W.A de lado. Escutamos ruídos de interferência e eletricidade. Dessa vez, W.A não hesita. Ele está tentando contatar alguém pelo rádio e diz: “Wellington Abreu. Planeta Sol Nascente. Constelação 27. Alguém me ouve?”. O alienígena olha para baixo, melancólico. Sua mão esquerda – bem suja – empunha o rádio. Ninguém responde. O som de interferência se prolonga. Algumas palavras incompreensíveis ressoam.

Um novo corte nos mostra W.A ao volante, enquadrado de lado. Vemos a janela embaçada à direita do personagem, iluminada por refletores posicionados no exterior. O alienígena acende um cigarro e liga o rádio. Na banda sonora, escutamos uma notícia sobre a inauguração de Brasília²¹. Os ruídos do ambiente se misturam ao discurso do locutor de rádio e, posteriormente, Juscelino Kubitschek toma a palavra. Na passagem da fala do primeiro ao segundo, algo parece acontecer no exterior. Um trovão ruge, ou seria o barulho de alguma explosão no motor? Tal qual uma interferência, o som intenso atrapalha o discurso que escutamos. O espectador tem que manter os ouvidos atentos diante da profusão de camadas sonoras que se chocam violentamente. Um clarão atrapalha a visão do piloto. O plano seguinte mostra W.A puxando uma cortina de ferro para cobrir o para-brisa da nave espacial.

²¹ Omitimos, por ora, este material, para mostrá-lo na conclusão deste trabalho.

O vemos de costas, num plano de conjunto. Na parede, à direita, notamos cartazes com desenhos de Juscelino Kubitschek, provavelmente propagandas da nova capital. Os papéis amarelos criam um contraste com a escuridão azulada da nave. O discurso de Kubitschek continua na banda sonora enquanto W.A se volta para os cartazes. Ele fuma seu cigarro e observa as imagens de cenho franzido. O discurso termina e um corte abrupto mostra W.A queimando o desenho de JK na testa com seu maçarico (o mesmo que é utilizado para acender seus incontáveis cigarros). Logo após ele aponta a arma para a figura de JK ao mesmo tempo em que puxa o máximo de fumo que pode, num excesso raivoso. Ele abaixa a arma, assopra a fumaça e dá outra tragada. W.A segue observando a imagem de cenho franzido, seu nariz está sujo de poeira.

Voltamos ao plano conjunto mostrando os papéis na parede, o volante e a cortina de ferro. W.A está sentado de frente para a câmera, que o enquadra frontalmente, gesto raro no

filme. Ele segura em canos no teto da nave e começa a se exercitar. Um *jump cut* avança no tempo para revelar, do mesmo ângulo, W.A dando socos nas imagens pregadas nas paredes. Ele se prepara para um combate. No entanto, a cena é cômica. Ele brinca de socar as imagens, fura os olhos de JK e fuma cigarro. Seus socos são ruidosos e ficamos a escutar mais barulhos metálicos. Outro corte muda o ângulo da cena. Agora W.A está olhando a janela no chão da nave. Algo importante parece acontecer lá fora. A montagem sugere um evento histórico específico: a votação no Congresso Nacional do impeachment da presidenta Dilma Rousseff, em 2016.

Depois da cena em que o homem mascarado observa o Congresso Nacional, já discutida no capítulo anterior, voltamos para a nave espacial. Segue-se mais uma sequência de planos mostrando as atividades do viajante intergaláctico em seu cárcere. O veículo balança incessantemente enquanto W.A o pilota. A câmera o enquadra obliquamente em primeiro plano. Ele fuma seu cigarro, criando novamente um ambiente esfumaçado e insalubre. Vemos a janela embaçada à direita do piloto e luzes no exterior. Um corte nos leva de volta ao plano conjunto da nave em que vemos a cortina de ferro no para-brisa e as imagens pregadas na parede. Dessa vez, também vemos uma churrasqueira a frente do personagem, que está sentado. A cena começa com uma ação abrupta: W.A bebe um líquido de uma garrafa (álcool etílico ou mesmo cachaça) e assopra na churrasqueira. Uma nuvem de fumaça sobe instantaneamente, seguida de chamas que logo abaixam. O personagem pega um dos papéis de sua nave e começa a abanar o fogo. Em seguida ele deposita pedaços grossos de carne na grelha e os tempera com sal. Com um garfo ele aperta e golpeia a carne violentamente – o homem está faminto. Um corte nos aproxima da ação do personagem. O vemos agora em

primeiro plano, a fumaça da grelha sobe, o rosto de W.A está brilhando de suor. Outro corte nos mostra as carnes já assadas na grelha – os golpes continuam. Após poucos segundos, voltamos ao primeiro plano do personagem, que agora acende outro cigarro com seu maçarico. A mão direita empunha o cigarro. Com a mesma mão ele atravessa a borda inferior do quadro para busca um pedaço de carne. Ele usa o maçarico para queimá-la, dá um trago em seu cigarro e mastiga o alimento. Nesse momento Queirós cria uma conexão absurda entre costumes da periferia e o imaginário futurista da ficção científica. Um alienígena comendo churrasco parece algo inimaginável: uma justaposição insuspeita entre elementos de realidades heterogêneas que atesta a vocação surrealista da obra. Esta não é apenas uma forma de abraçar o alienígena, mas, de maneira mais específica, nos apresenta uma deformação de um clichê sob o prisma de práticas e costumes da Ceilândia. Wellington é, dessa forma, um alienígena que vem de um duplo da Ceilândia, o planeta Sol Nascente que, como a Marte de Bradbury, se assemelha às cidades terráqueas.

Mais um corte e observamos W.A em primeiro plano. Ele está sentado ao chão enquanto descansa as costas na parede da nave. Ao lado vemos com mais nitidez a folha de papel amarelo que apresenta um desenho de Juscelino Kubitschek de perfil entre as construções de Brasília – no canto inferior esquerdo lemos a palavra “Epopéia”. O viajante está fumando seu cigarro de praxe. Ele busca algo no bolso: doses de insulina. Sabemos, agora, que o alienígena é diabético. O homem retira uma injeção da embalagem e a aplica na barriga. Ele respira aliviado com o cigarro entre os lábios. A nave balança, o tempo passa vagarosamente. A épica viagem espacial do personagem, marcada pela precariedade e violência de Estado contrasta com a propaganda da epopéia artístico-estatal da construção de Brasília - sendo esta última um evento a ser dizimado pelo viajante.

Da cena anterior passamos bruscamente a uma ação mais rápida e tumultuada. O alienígena está pilotando sua nave. A câmera o enquadra de costas – no centro do quadro. Vemos o ambiente interior: as imagens nas paredes azuladas, os canos prateados, o buraco no chão (ou a janela). Vemos faíscas estourarem lá fora através das janelas do veículo e a nave balança violentamente. É uma turbulência, mas não sabemos seu motivo. Toda a ação é pressuposta pelo fora-de-campo, gesto adequado ao estilo da ficção científica *lo-fi* em que a precariedade material se soma à inventividade intelectual (SUPPIA, 2016). O som do motor se intensifica num crescendo, enquanto outros ruídos se misturam à paisagem sonora. Naves passam rapidamente, produzindo sons fugidios: nós apenas as escutamos. A viagem parece ser um desastre.

A imagem que se segue é um *close* de W.A de perfil. Ele pilota com dificuldade sua nave. Os barulhos continuam, as faíscas também. Outro corte: algo explode no fundo da nave e o piloto se afasta rapidamente. A fumaça toma conta do ambiente. Vemos o personagem de costas, mas, rapidamente, ele se vira e pega o volante. Um alarme soa. A expressão no rosto de Wellington é severa. Ele tenta apertar algum botão e nada acontece. Novamente, o piloto acende um cigarro e segura o volante, sem saber o que fazer em seguida. O próximo plano apresenta W.A sentado com uma lanterna na cabeça – ele continua a fumar seus cigarros. Com o rádio na mão esquerda, o viajante olha o buraco no chão de sua nave (a janela). Ele liga o rádio e um corte nos apresenta seu rosto de perfil em *close*. Um homem devastado diz: “Tô perdido”. Suas palavras morrem no vazio do espaço sideral. Não há ninguém na escuta. Escutamos a interferência do rádio e o incômodo ruído do motor da nave semi-destruída. O alienígena segue o lamento: “Sem mantimento. Motor direito tá parando. Motor esquerdo tá

parando. Estou sem bateria. E sem cigarro também”. Mais interferência, o ruído ambiente baixa e o viajante dá mais um trago no que parece ser seu último cigarro. Um corte encerra a tomada e nos leva a outro ângulo da nave.

Encontramos o piloto sentado de costas para o painel de sua nave. Ele fuma um cigarro enquanto escuta a música “Leva Eu Sodade”, do grupo “Nilo Amaro e seus Cantores de Ébano”. Esta linda canção tem um efeito ambíguo: simultaneamente produz uma comicidade pelo absurdo de sua inscrição no contexto da viagem intergaláctica do viajante e dá forma à tristeza devastadora de W.A. Se no início da cena podemos soltar uma ou duas gargalhadas, ao final estamos aos prantos. A balada diz: “Ô leva eu (minha sôdade)/eu também quero ir (minha sôdade)/quando chego na ladeira/tenho medo de cair/leva eu, leva eu (minha sôdade)/menina tu não te lembra (minha sôdade)/daquela tarde fagueira (minha sôdade)/tu te esqueces e eu me lembro/ai que saudade matadeira/leva eu, leva eu (minha sôdade)/na noite de São João/no terreiro uma bacia/que é pra ver se eu para o ano/o meu amor ainda me via/leva eu, leva eu (...)”. A repetição cadenciada do “minha sôdade” durante a cantoria corrobora para a construção de uma cena de desolação - é um momento de melancolia característico da filmografia de Queirós²².

Enquadrado num plano de conjunto, o alienígena se arrasta para mais perto da câmera e senta à esquerda do quadro – na sua frente, os papéis amarelados, Brasília e JK. O espaço é estreito, para se locomover o piloto precisa da ajuda dos canos instalados nas laterais de sua nave. O homem descansa cabisbaixo. A atmosfera é melancólica. O canto triste, o olhar perdido, o tronco curvado e a cabeça baixa contribuem para a composição do estado psicológico do personagem: um homem destruído. Ele está perdido no espaço e sente falta de casa. A nave balança vagarosamente, bailando no ritmo da música. Ao fundo, vemos o painel do veículo iluminado: o estranho volante partido, feito de outros dois volantes quebrados ao meio; a cortina de ferro; o motor direito, cujas hélices giram sem parar, produzindo um zumbido constante. A luz intensifica o azulado do cenário, construindo um ambiente de aspecto gélido e sombrio. O plano sequência se estende, a câmera segue fixa. Num momento da música, W.A desliga o som abruptamente, num gesto de interrupção ao estilo brechtiano. O botão faz um barulho violento. A balada solitária do personagem dá lugar ao som de um

²² Em entrevista, Queirós comenta que em suas montagens há sempre uma curva descendente, melancólica. “Na montagem tem sempre uma curva: ela sempre cai... É engraçado, eu não procuro isso nos filmes ou, se a procura existe, não é consciente, tipo: “vou sair para fazer um filme triste”. Pelo contrário: em todos os filmes eu saí para fazer um filme de piada, engraçado, minha busca era por aí” (MENA *et al*, 2015, p. 26)

bipe – que apita espaçadamente, sem pressa. O personagem segue recostado na parede esquerda, agora de olhos fechados. Ele parece exausto. O som de uma cela se fechando na banda sonora indica que está na hora de dormir. Escutamos também o som de uma portinhola de ferro pendida – esta parece balançar ao longe, produzindo um rangido tortuoso, quase um lamento. Acionando outro interruptor, à sua direita, W.A apaga uma das luzes, responsáveis por iluminar a borda inferior do quadro. A cena vai se escurecendo aos poucos. O alienígena aperta outros dois ruidosos botões, um a sua frente, outro do seu lado esquerdo, fazendo uma escuridão parcial tomar forma. As hélices do motor direito param de girar, mas o painel azulado, com botões cintilantes em verde e amarelo, seu bizarro volante e a cortina de ferro seguem iluminados, de modo que distinguimos a silhueta do personagem. Para dar cabo ao som do bip, W.A desliga os botões coloridos – mas o clarão azulado continua, assim como a coreografia pendular da nave espacial. A cena se encerra.

3.2. Panorâmica em um cenário arruinado

O espaço estreito e fechado da nave espacial contrasta com algumas tomadas em espaços exteriores. Nessas cenas, o enquadramento é aberto, mostrando a vastidão dos terrenos baldios da Ceilândia e Sol Nascente. Uma dessas cenas apresenta o encontro entre o personagem mascarado e o alienígena Wellington Abreu. A cena é filmada como um faroeste. Segundo André Bazin, o *western* convoca certa composição da imagem, sendo que esta apresenta uma

(...) predileção pelos vastos horizontes, os grandes planos de conjunto, que sempre lembram o confronto do Homem e da Natureza. O *western* ignora praticamente o close, quase totalmente o plano americano; ele se prende, em compensação, ao travelling e à panorâmica, que negam os limites da tela e restituem a plenitude do espaço (BAZIN, 2014, p. 244)

No entanto, esta cena evoca filmes de faroeste posteriores ao texto de Bazin. São filmes que empreendem, por exemplo, um contraste entre planos fechados (*closes*) e planos abertos (plano geral). Este é o caso dos filmes de Sergio Leone, obra marcada pela alternância entre planos muito fechados e quadros extremamente abertos. Queirós costuma comentar sua predileção pelos *westerns* de Hollywood e, também, pelos chamados *western spaghetti*. O autor costuma mencionar filmes como *Django* (1966), *Sartana é seu nome* (1971), *Um homem chamado cavalo* (1970) quando lista suas preferências cinéfilas (GARRETT, 2013; 2015; MENA *et al*, 2015). Numa de nossas conversas, mencionou também Sergio Leone como uma influência, em especial o filme cujos fragmentos apresentamos abaixo:

As imagens dispostas acima foram recortadas da cena inicial do filme *The good, the bad and the ugly*, de 1966 e, portanto, posterior aos textos de Bazin. Mas sua observação sobre os clássicos do faroeste compartilham a preferência pelos vastos horizontes e pela restituição da “plenitude do espaço” através de travellings e panorâmicas continua válida para a versão *spaghetti* do gênero. A cena que vamos analisar a constrói um arranjo entre plano geral, panorâmica e *close ups*.

Vemos um close do personagem mascarado. No entanto, ele está sem máscara. A câmera o enquadra de perfil enquanto ele dirige seu carro. Ele olha para os lados, apreensivo. Vemos sua orelha e um pedaço da grossa corrente prateada que o personagem utiliza no pescoço. Do plano fechado em seu rosto passamos para um plano geral de um terreno vasto. O ambiente carrega uma forte semelhança com os cenários pós-apocalípticos da saga *Mad Max*. Um terreno baldio cheio de lixo e fogo. Vemos uma grande fogueira à direita do quadro, carcaças de carro perto e longe da câmera, chão de terra e a escuridão da noite em Ceilândia. O enquadramento evoca também o universo desértico do faroeste.

Ao invés de um cavalo vemos um carro chegando do horizonte noturno da Ceilândia – centralizado ao fundo do quadro. Escutamos o crepitar das chamas. O vento sopra, fazendo faíscas saltarem da fogueira à direita – no chão, terra e lixo. À esquerda, um galpão. Lemos: “Guincho 24hrs”, seguido de um telefone. O veículo vai adentrando o terreno baldio, fazendo uma curva à esquerda do quadro. Com uma panorâmica para a esquerda a câmera reenquadra o carro, seguindo-o em sua ação cautelosa. Durante o movimento de câmera, avistamos traços concretos da fisionomia da cidade. Graças à panorâmica, tomamos conhecimento do nome estabelecimento mencionado acima: “Super Leitão – Peças Novas e Usadas”.

Próximo ao galpão, observamos mais uma fogueira. O veículo para, novamente centralizado pela câmera. À esquerda, mais uma fogueira e carcaças de carro. Vemos outras construções da Ceilândia. Ao fundo, nota-se a placa: “1ª Igreja Batista no Setor “O””. Placas, restos de automóveis, muros grafitados e lojas de peças para veículos servem como resíduos da cena que olhamos – índices de um lugar específico: setor “O” de Ceilândia, região conhecida por suas lojas de peças de automóveis, verdadeiros desmanches de carros. Nesse momento da obra, Queirós elabora um ambiente de faroeste em locação - um estranho e silencioso *western* na periferia do Distrito Federal. Contudo, a panorâmica, gesto característico do gênero, nos mostra algo distante dos clássicos: no vagaroso movimento horizontal para a esquerda, a câmera apresenta rastros de lugares reais – resíduos que, nessa obra, são de importância central para a *mise en scène*.

O plano geral termina com o carro estacionado entre carcaças metálicas e fogueiras crepitando. Um corte nos transporta novamente para dentro do veículo. Na banda sonora, escutamos o som de uma motocicleta passando. A câmera enquadra o perfil do homem em *close*, que olha para a esquerda – ele parece seguir a moto fora de campo – com ar de suspeita. Outro corte, a câmera fixa está agora no exterior e enquadra o carro do personagem obliquamente ao mesmo tempo em que este sai do veículo com um salto – direto para sua cadeira de rodas. Um dispositivo pisca uma luz azul em sua orelha esquerda. O carro está estacionado atrás da carcaça de outro veículo, próximo também a uma fogueira – o personagem parece se esconder para alguma atividade clandestina. Ele impulsiona sua cadeira de rodas para frente, chegando mais perto de seu carro para pegar um caixote retangular repleto de fios soltos. O objeto parece uma máquina de composição caseira, trabalho de sucata. O personagem olha para os lados e fecha a porta do carro. Um corte desloca o ângulo da cena.

O homem está novamente de perfil. A câmera o enquadra em médio primeiro plano enquanto ele empunha o dispositivo retangular. O personagem parece tentar contatar alguém – ele mantém os ouvidos atentos ao mesmo tempo em que ajusta a frequência do rádio. Ruídos, interferência e vozes indiscerníveis se misturam na banda sonora. O vento começa a soprar com mais intensidade e um bipe começa a tocar rapidamente. Algo foi detectado pelo dispositivo, que agora se revela também um radar. O homem cerra os olhos para analisar sua máquina, que agora faz ressoar um ruído de interferência em uníssono – algo deu errado. Um corte e estamos novamente num filme de faroeste.

O vento sopra forte, produzindo um sussurro que parece varar a imensidão da paisagem. A câmera enquadra o terreno baldio de outro ângulo, mostrando novas construções. Não há ninguém nas ruas. No centro do quadro, vemos uma pilha de pneus. Podemos distinguir também carcaças de carro e uma fogueira. Em primeiro plano, um espaço vazio coberto de mato seco – à esquerda – e terra seca – à direita. O “Guincho 24hrs” agora se encontra à esquerda do quadro – ao longe. Subitamente, uma bizarra nave espacial despenca dos céus e se espatifa no chão, produzindo um barulho de metais se estilhaçando – o som se assemelha a um acidente de carro. A queda faz uma nuvem de poeira levantar do solo instantaneamente. Pedacos da nave saltam para os lados. A paisagem noturna da Ceilândia se transforma. Alarmes de diferentes carros apitam sem parar e cachorros começam a latir. Um corte nos mostra, em meio primeiro plano, o homem atônito. Escondido atrás de uma carcaça de carro, o personagem olha surpreso para o estranho objeto que cai do céu. Uma luz azulada cobre seu corpo. O plano é rápido, logo estamos de volta à nave destrozada no chão. A poeira baixou e já podemos enxergar com clareza o objeto. O veículo azul é bem pequeno – uma

cápsula espacial para um tripulante, feita com restos de carro. Um corte nos leva para dentro da nave. A câmera enquadra o alienígena de perfil em primeiro plano – o enquadramento fechado corrobora a nossa impressão ao olhá-la do exterior. A cápsula é de fato muito estreita, de modo que o personagem batalha para sair de dentro dali. Sons pesados de metal ressoam enquanto ele abre espaço nos destroços. Uma luz azulada sai de uma lanterna na testa de W.A – ele está procurando algo. Logo Wellington sai do quadro para a esquerda e um corte nos apresenta outra surpresa.

Olhamos agora para o outro lado da nave – sua parte dianteira. O formato do portal da cápsula espacial lembra uma vagina – o alienígena sai do veículo por ela, se arrastando com bastante dificuldade. Primeiro as pernas, depois a cabeça. Denise Vieira comenta que a ideia era fazer uma nave que se assemelhasse a um bicho (Entrevista realizada em agosto de 2018). Este deveria cuspir o personagem para fora. O resultado final não se distancia muito do

projeto inicial da diretora de arte. W.A sai da nave e permanece de cócoras empunhando sua arma rota. Suas vestes de borracha estão cobertas de poeira – ele segue com sua lanterna na testa. O personagem olha para os lados, checando o perímetro.

Um corte apresenta o homem sem máscara enquadrado obliquamente enquanto ele observa W.A sair da nave. Ao fundo do quadro – à esquerda – vemos o alienígena sentado no umbral da nave, a luz de sua lanterna brilha num tom azulado – o homem está parado à direita do quadro e o observa. Os dois parecem tensos – o encontro entre eles é permeado pelo assombro. Escutamos o vento sussurrante e as chamas que crepitam sem parar. Um corte muda o ângulo da cena, mostrando o rosto do personagem em *close*. A iluminação azulada cobre seu rosto, enquadrado de lado – vemos o dispositivo em sua orelha esquerda. O personagem olha para a borda esquerda do quadro. Ele continua observando o alienígena – no fora de campo. Agora podemos notar, devido ao enquadramento mais fechado, o cenho franzido do personagem. Seu rosto expressa espanto, mas não medo. Ele parece querer explorar, com toda cautela, esse estranho acontecimento. Um corte inscreve um jogo de plano-contraplano entre o homem e W.A. Novamente, esta interação é de extrema concisão – dois planos são necessários para os personagens trocarem olhares. A câmera enquadra W.A em *close* e ele observa o que seria o primeiro humano que avistou no planeta Terra. O personagem parece exausto. O plano se arrasta vagarosamente. Os dois personagens apenas trocam olhares – ficamos a escutar o sopro do vento. Um ruído de turbina de avião surge na banda sonora. Outro corte nos mostra um plano que lembra novamente filmes de faroeste.

Um plano geral mostra o alienígena percorrendo uma rua deserta. A turbina continua a rugir na banda sonora. A câmera fixa apresenta carcaças de carros – inteiros e aos pedaços – de ambos os lados do quadro. Lojas cercam a rua – o forasteiro chegou ao povoado. No fundo, prédios escondidos nas sombras da noite e um galpão vermelho. Neste, vemos a inscrição: “Terra produtos metalúrgicos” – o alienígena chegou na Terra. W.A caminha até sair de campo, passando por trás da câmera – sua sombra o acompanha. A cena se encerra.

O momento da queda da nave espacial mostra a complexidade de sua composição. Os materiais misturados na construção da nave saltam no ar – pedaços de antigos automóveis surpreendem o espectador através deste movimento violento. Os materiais usados nesta singular construção foram excluídos pela sociedade de consumo. Reinventando o refugio, o filme subverte um dos emblemas da modernidade, o automóvel. O que se evidencia nesta cena é um saber-fazer (CERTEAU, 2012), uma habilidade que consiste em conhecer e observar o ambiente, coletar materiais esquecidos e reinventá-los para a construção de um objeto cenográfico. Este processo de construção é completado pela filmagem e montagem que, por sua vez, evidenciam a emulação do espaço da cela de prisão e da ruína.

3.3. Cidade alegórica. Cidade surrealista

Neste capítulo, mostramos dois materiais contrastantes. Um exemplo de planos fechados em ambiente interior e uma cena que explora o horizonte da Ceilândia citando um gênero cinematográfico. Ambos são espaços transformados por uma intenção alegórica que os subvertem. A nave espacial se transforma em cela de prisão e um terreno baldio da Ceilândia se torna o cenário – uma ruína – de um faroeste permeado pela ficção científica – em outras palavras, uma cena de faroeste em que a nave espacial torna presente a ficção científica em meio à paisagem ceilandese. Descrevemos primeiramente uma série de tomadas no interior da nave-espacial, seus ruídos, cores e a decupagem do espaço. Depois passamos para a cena em que a nave espacial cai num terreno baldio da Ceilândia. O espaço da cela de prisão surge como aparição nas cenas da nave espacial, criando uma distância próxima ao espectador. Por fim, ela se espatifa no chão e dois dos nossos personagens se encontram pela primeira vez. A nave espacial é, portanto, uma aparição cindida entre duas decupagens: a construção cenográfica de seu interior e seu exterior. A partir desta presença, entramos em contato com

materiais esquecidos da Ceilândia, reinventados para criar uma fissura fantástica na paisagem corriqueira da cidade.

Jean-Louis Comolli argumenta que o cinema privilegia a cidade dos mistérios e conspirações: a cidade dos medos. A cidade do cinema é, portanto, locus de encontros e passagens – lugar em que os corpos oscilam entre o visível e o invisível. “É como modo de inscrição maior do invisível que o cinema privilegia a cidade” (COMOLLI, 2008, p. 180). A cidade filmada se apresenta como resistência à centralidade dos poderes, ao traçado do urbanista, à gestão dos governos: é a cidade da transgressão, da marginalidade, da transformação. O cinema exerce uma transformação maquínica da cidade em que seus ritmos naturais ou sociais são deslocados. “É, evidentemente, transformando cinematograficamente a cidade e suas multidões em jogos de formas, linhas, ritmos, repetições, sínopes, que esses filmes tentam excitar seu espectador: a pulsão escópica conectada com a pulsão da cidade” (COMOLLI, 2008, p. 183). Em *Era uma vez Brasília*, essa transformação cinematográfica da cidade é realizada através do recurso à alegoria – a partir desse procedimento, Queirós tece a atmosfera de seu filme.

A alegoria cria uma relação arbitrária entre história e discurso. A significação que surge desta relação é marcada por uma liberdade lúdica e pela tristeza ou falta de um “referente último” (GAGNEBIN, 2013, p. 38). Sobre a distinção entre símbolo e alegoria, Jeanne Marie Gagnebin escreve:

Enquanto o símbolo, como seu nome indica, tende à unidade do ser e da palavra, a alegoria insiste na sua não-identidade essencial, porque a linguagem sempre diz outra coisa (allo-agorein) que aquilo que visava, porque ela nasce e renasce somente dessa fuga perpétua de um sentido último (GAGNEBIN, 2013, p. 38).

A tentativa de comunicar a experiência do cárcere é empreendida pela construção de alegorias. Ao mostrar e descrever a vida do alienígena em sua cápsula espacial, o filme desloca a atenção do espectador para aspectos da *mise en scène* que transformam o espaço da nave em uma cela de prisão. A nave do alienígena se concretiza como alegoria através da estreiteza de espaço, dos sons presentes nas cenas, de suas cores e dos ângulos escolhidos para construir o espaço fílmico. A queda da nave espacial transformada em cela de prisão ocorre no terreno baldio em chamas, a cidade-presídio decadente, filmada como uma terra de ninguém repleta de lixo, terra e fogo. Este lugar alegórico é a ruína da modernidade e do progresso, um negativo de Brasília e sua utopia. O encontro que se desenrola neste terreno

arenoso abre o caminho para o alienígena que, subitamente, se junta ao exército do homem mascarado.

Outro aspecto do espaço fílmico é a mistura de citações a filmes e gêneros cinematográficos na construção da *mise en scène*. Esta mistura serve de referência para uma efetiva transformação da paisagem ceilandense em lugar de fantasia – um espaço intersticial entre o corriqueiro e o fantástico, o documentário e a ficção e, também, entre a citação de gêneros cinematográficos comerciais e a construção de uma caligrafia autoral.

No capítulo I argumentamos que o filme de Queirós instaura uma heterocronia através da montagem e da composição plástica das cenas. Pensamos o espaço cênico de *Era uma vez Brasília* como uma heterotopia. Em seu ensaio intitulado *As Heterotopias* (2013), Michel Foucault escreve:

Acredito que há – e em toda sociedade – utopias que têm um lugar preciso e real, um lugar que podemos situar no mapa; utopias que têm um tempo determinado, um tempo que podemos fixar e medir conforme o calendário de todos os dias. É bem provável que cada grupo humano, qualquer que seja, demarque, no espaço que ocupa, onde realmente vive, onde trabalha, lugares utópicos, e, no tempo em que se agita, momentos ucrônicos (FOUCAULT, 2013, p. 19)

Heterotopias são lugares de sonhos e delírios – são, segundo Foucault, a contestação de todos os outros espaços. “Em geral, a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis” (FOUCAULT, 2013, p. 24). A Ceilândia figurada como ruína e a nave espacial concebida como cela de prisão são lugares de justaposição. A subversão alegórica dos espaços por uma imaginação fantástica mistura distâncias espaço-temporais, formando um arranjo descontínuo e delirante na *mise en scène* que nos é dado a sentir. É nesse sentido que afirmamos que o espaço cênico de *Era uma vez Brasília* instaura uma heterotopia.

Para Benjamin, o objeto mais onírico dos surrealistas foi a cidade de Paris – com suas “ruas desertas, em que a decisão é ditada por apitos e tiros” (BENJAMIN, 1994e, p. 26). A Paris dos surrealistas funcionava como um “pequeno mundo”.

Também ali existem encruzilhadas, nas quais sinais fantasmagóricos cintilam através do tráfico; também ali se inscrevem na ordem do dia inconcebíveis analogias e acontecimentos entrecruzados. É esse espaço que a lírica surrealista descreve (BENJAMIN, 1994e, p. 27).

A Ceilândia alegórica do filme de Queirós pode ser tomada também como cidade surrealista. Suas ruas desertas, terrenos baldios e o movimento do metrô carregando mais e

mais prisioneiros são, como veremos no final deste ensaio, sinais de uma imagem do Brasil elaborada na *mise en scène*. Diante da obra, nos deparamos com uma encruzilhada de fantasmas, objetos e encontros em que percebemos outros espaço-tempos. Essa composição desloca nossa atenção para a técnica de construção deste assombroso ambiente. Voltamos nossa atenção, portanto, à questão do cronotopo.

O espaço-tempo instaurado nesta obra constitui situações assombradas. Este é o caso de pensarmos num cronotopo épico: o filme instaura um espaço-tempo experimental em que o que percebemos durante a projeção são situações assombradas por distâncias. As aparições da obra de Queirós são a concretização destas lonjuras: a cela de prisão, a ruína, o impeachment, o futuro. Neste capítulo, descrevemos a aparição da nave espacial e do terreno baldio, realizando uma leitura alegórica destes espaços. Mas poderíamos igualmente pensar a reinvenção da rua de terra na cena de perseguição do filme, como também poderíamos descrever as moradias dos personagens – ambientes que descreveremos no próximo capítulo.

Finalizando esta discussão, podemos dizer as cenas que descrevemos neste capítulo se desenvolvem em dois espaços alegóricos: a cela de prisão e a ruína. Estes são lugares, respectivamente, do cárcere e da morte. O mundo por vir profetizado em *Era uma vez Brasília* é construído por estes dois sinais: o encarceramento e o extermínio. No próximo capítulo, analisaremos os personagens que transitam nessas tristes paisagens.

4. Friccionando personagens

*Filmado, o corpo atinge uma potência de convicção,
uma beleza que o corpo não filmado não conhece.*

Jean-Louis Comolli. “Sob o risco do real”.

Neste capítulo discutiremos as encenações dos personagens de *Era uma vez Brasília*. Como já foi mencionado, o enredo da obra apresenta pessoas encarceradas numa cidade figurada como presídio. Neste contexto, elas buscam encontros clandestinos para organizar uma guerrilha formada por habitantes da Ceilândia – em sua aparição, veremos que o grupo mistura comicidade e assombro. Através dessa reunião, eles elaboram uma performance diante do Congresso Nacional.

Richard Schechner (2013) propõe um conceito de performance que se aproxima do procedimento de montagem cinematográfica. Tudo se passa como se o ator – ou, em sentido mais amplo, o performer – experimentasse ludicamente uma série de fragmentos de comportamento no ato da encenação. De acordo com o autor, “a performance é o comportamento duplamente comportado, o comportamento restaurado” (SCHECHNER, 2013, p. 40-41). A performance consiste “na ritualização de sons e gestos” e “pode ser caracterizada por comportamento altamente estilizado”, ou “pode ser congruente ao comportamento da vida diária”. Seja como for, performances são, segundo Schechner, “comportamentos duplamente exercidos, codificados e transmissíveis” (SCHECHNER, 2012, p. 49). A performance constrói uma ação feita de fragmentos de comportamentos passados – o que significa que a encenação mistura elementos coletados de várias fontes. Durante uma performance podem entrar em ação, por exemplo, vestígios de um processo de rememoração e orientações de um texto dramático – um não exclui o outro.

“O que a performance faz é criar mundos” (SCHECHNER, 2013, p. 63). No filme de Queirós os atores e atrizes transitam nas ruínas da Ceilândia de acordo com uma ideia de encenação que fricciona a vida diária e o comportamento altamente estilizado - o realismo documentário e o farsesco. Diante dessa orientação cênica, surge um contraste entre o cotidiano e a imaginação. Justapondo elementos da vida dos atores e encenações em que os personagens ficam quase imóveis diante da câmera, o filme constrói uma constelação de gestos saturada de tensão. O nosso argumento é que o filme fricciona seus personagens, criando uma dialética entre o corriqueiro e o extraordinário, entre o “risco do real”

(COMOLLI, 2008) que atravessa as cenas e performances petrificadas que participam de um mundo especulado pela ficção científica.

Serão mobilizadas algumas descrições de cenas para analisarmos os personagens e seus encontros no mundo criado em *Era uma vez Brasília*. Anna Tsing (2015) propõe uma categoria de encontro que se mostra útil aos nossos propósitos. Diante de um mundo de incertezas em que a precarização da vida se faz regra, Tsing escreve que “encontros são, por natureza, indeterminados; nós somos imprevisivelmente transformados” (TSING, 2015, p. 46) em seu desenrolar.

O cotidiano, apesar de repetitivo, possui fendas abertas para a imaginação. Anna Tsing afirma que somos formas de vida indeterminadas - nós nos transformamos a cada encontro. “Nossos hábitos diários são repetitivos, mas eles também são abertos (*open-ended*), respondendo às oportunidades e aos encontros. E se nossa forma de vida indeterminada se referisse antes aos nossos movimentos no tempo do que à forma de nossos corpos?” (TSING, 2015, p. 47). O cinema de Queirós explora essa fenda aberta pela indeterminação de nossas trajetórias e encontros, fazendo da imaginação força motriz da *mise en scène*.

4.1. A mulher

Observamos Andreia totalmente de perfil – seu rosto mira a esquerda do quadro enquanto o metrô passa ao longe. A personagem desvia seu olhar e mira o veículo no horizonte noturno. O trem está desfocado, mas seu movimento – e os ruídos que este produz –

é inconfundível. Sirenes começam a tocar, a polícia chegou. “Andreia Vieira, confere”, a voz do policial ressoa no fora de campo. Um corte apresenta o ambiente em plano conjunto. Vemos um corredor gradeado – à direita do quadro – que encontra uma escada – no centro do quadro. No corredor, há uma série de portas e janelas, o que indica ser este um conjunto de pequenos apartamentos. No andar de baixo, conseguimos distinguir com dificuldade outra fila de apartamentos e o portão para a rua. A construção parece ter apenas dois andares. Andreia passa pelo corredor, desce as escadas e encontra o guarda, que está dentro de uma viatura preta – a sirene brilha em amarelo. “Seu RG”, ordena o guarda. Na falta de resposta, ele repete em forma de pergunta: “Qual é o número do seu RG?”. “2071318 (dois zero sete um trezentos e dezoito)” responde Andreia. “Assina aqui pra mim”, diz o guarda. A cena se encerra com um corte que nos leva para dentro de um metrô. O que se segue é a cena do encontro entre Andreia e Wellington, situação que será discutida mais à frente. Por ora, saltamos no tempo para voltar à moradia da personagem.

A câmera fixa nos apresenta um plano conjunto no interior de um agrupamento do que parecem ser pequenos apartamentos. As tomadas descritas agora servem como continuidade da cena batida policial. Andreia sobe as escadas e vai ao encontro de duas crianças no

corredor estreito. Ela os conduz – logo saberemos que são filhos da personagem – para dentro de casa, dizendo para os dois ficarem longe das escadas – um vizinho realiza alguma atividade no andar de baixo, próximo ao portão, mas só conseguimos enxergar sua silhueta entre as sombras. Juntos, os três seguem o corredor até entrarem no apartamento. Um corte reenquadra a cena. Vemos o corredor com mais clareza – as crianças brincam enquanto o metrô passa no horizonte. Um corte apresenta a personagem de perfil em primeiro plano durante uma conversa com um de seus filhos – bem mais velho que os dois pequeninos. Os dois jogam conversa fora – ela conta uma história. Nesse momento, a câmera realiza um movimento panorâmico à direita, mostrando o rapaz do peito para cima – ele está lavando a louça enquanto bate-papo com a mãe. Um corte desloca nosso olhar novamente para Andreia em primeiro plano, restaurando a posição anterior da câmera. Ela fala sobre uma partida de futebol em que se lesionou quando era mais jovem. Conta também que já havia dado luz à ele na época e ainda apanhava da mãe devido à sua idade. Na época, Andreia era bastante nova – apenas 16 anos. O filho a escuta. A conversa é bem-humorada e os dois sorriem. Subitamente ela menciona o tempo de prisão e como era bom sair para ver os filhos. O mínimo de alegria já fazia toda a diferença naquela situação.

Andreia Vieira é a atriz que mais se expõe no filme – no sentido de que há claramente um esforço de mostrar vestígios de sua história na obra. Em cena, essas histórias de vida são reinventadas para a ficção elaborada por Queirós. Ela foi realmente presa e são seus filhos reais que contracenam com ela neste momento, o que instaura uma cena de registro documental na ficção elaborada no filme.

A posição inicial da personagem evoca um *mug shot*. Esta posição lembra o espectador de que estamos numa cidade-presídio – é um gesto que nos leva a imaginar esse espaço como uma prisão. Durante a cena assistimos à uma conversa corriqueira em que a personagem rememora outros tempos em cena – trazendo seu passado para a conversa com o filho. A *mise en scène* acolhe os corpos filmados e a história narrada através da duração. É nesse registro documental que o filme salta para a ficção: a polícia chega para verificar se a

presa está em sua cela. Essa é uma relação de fricção entre a atriz representando ela mesma na apresentação de suas memórias e a personagem encarcerada na Ceilândia cujo gesto principal é a posição imóvel e de perfil no início da cena. A tensão começa no nome da personagem: o mesmo nome da atriz. É através colisão entre elementos do cotidiano mostrado e gestos estilizados que a encenação de Andreia Vieira se constrói. Essa relação não se resume ao trabalho da atriz. Passemos agora a outro personagem para analisar como este procedimento surge em outra situação do filme.

4.2. O homem mascarado

Depois da cena em que Andreia Vieira conversa com seu filho somos transportados para um ambiente fechado: é a casa do personagem de Marquim do Tropa. Nesta cena, ele está sem máscara dentro de seu quarto. O lugar é pequeno e estreito – mais parece uma cela de prisão. Vemos um *close* de seu rosto triste. O quadro é azulado e escuro. Escutamos um som metálico, como se fosse uma cela sendo trancada. Pelo som também descobrimos que um helicóptero faz uma ronda. A luz de seu holofote passeia por dentro e fora do quadro, criando uma alternância entre o rosto iluminado e a completa escuridão. Ficamos a olhar o rosto do personagem que aparece na luz e desaparece na tela preta.

Um corte nos mostra um plano mais aberto de seu quarto – ou sua cela. O personagem entra em quadro pela direita em sua cadeira de rodas. O azul continua presente, criando um ambiente melancólico no quarto escuro. Na parede, à esquerda, distinguimos uma cama que o personagem puxa para se deitar. Ele monta os pés da cama primeiro – ficamos a escutar o som de estampidos metálicos, o que dá continuidade à impressão de que estamos num presídio. O homem solta a corrente que prendia a cama na parede e a puxa. Ele arremessa um cobertor e um travesseiro no colchão e salta de sua cadeira de rodas para a cama, depois se deita para dormir. Escutamos o barulho de um molho de chaves e um descarrilhar de algo metálico que sugere uma cela se fechando. Antes do plano terminar, escutamos o som da próxima cena que apresenta um show do grupo de rap deste personagem.

O ator Marquim do Tropa faz parte do grupo de rap Tropa de Elite. É uma de suas apresentações que Queirós filma nesta cena. O registro é documentário: vemos jovens se divertindo e o grupo cantando. No entanto, o personagem de Marquim do Tropa aparece vestindo sua máscara metálica – elemento que se choca com a orientação documentária da cena. O primeiro plano do show nos apresenta sua plateia. A câmera se movimenta levemente para a esquerda. O plano é curto e passamos para um enquadramento fechado do homem de máscara cantando: “Ratatata! Click clack boom! Cocktail molotov, guindart 121”. Assim começa o estranho show em que o personagem gesticula e tenta cantar, mas sem sucesso. O observamos de lado até o momento em que a câmera começa a realizar um movimento lateral para a esquerda. Vemos a plateia filmar o show com seus celulares. Entre os jovens encontramos Andreia Vieira empunhando uma câmera. O movimento cessa diante dos jovens tirando fotos dos amigos e um corte nos leva novamente ao palco. O rapper mascarado parece não cantar mais. A câmera faz um movimento vertical para baixo, vemos sua armadura e sua

cadeira de rodas. Ele aperta suas mãos, parece nervoso. O movimento de câmera é vagaroso e revelador. Descobrimos a aflição deste personagem num simples gesto com as mãos. Na banda sonora escutamos o barulho de celas se fechando e a cena se encerra bruscamente. O corte realiza um salto para o metrô do Distrito Federal.

O plano de conjunto mostra uma fila de prisioneiros sob o olhar de um guarda. Eles estão de costas para a câmera com as mãos para trás. O uniforme dos prisioneiros é azul-marinho, cor que se adequa ao cromatismo dos ambientes do filme, marcado por um azulado melancólico. Uma voz nos informa onde estamos: “Atenção senhores usuários. Este é o último trem com destino ao terminal Ceilândia”. Eles estão à espera do metrô que os levará para a Ceilândia-presídio. Um corte nos mostra um plano dos prisioneiros enfileirados de frente – estamos nos aproximando de seus corpos. Mais um corte apresenta um médio primeiro plano dos prisioneiros. O plano fechado evidencia o semblante triste de alguns prisioneiros, enquanto desfoca o rosto de outros. A cena apresenta um movimento que vai do

plano aberto e, portanto, distante destes corpos, para um plano fechado próximo a seus rostos. O metrô chega e saem diversas pessoas de dentro dos vagões. Pegas de surpresa diante do aparato cinematográfico, elas estranham a cena inusitada - a própria filmagem em espaço público e os atores enfileirados encenando presidiários. Alguns olham para a câmera buscando respostas. Outro corte nos transporta para dentro do vagão. O plano fechado mostra alguns presos de pé e um sentado. Ao fundo do quadro vemos um dos guardas a vigiar a porta do vagão. Atrás dos presos de pé vemos outro guarda.

Agora sabemos o motivo do sofrimento de nosso personagem. O movimento de câmera da cena anterior nos mostrou um gesto de aflição e impotência do homem mascarado. A cena se interrompeu bruscamente para nos mostrar o contexto de sua angústia: no mundo fabulado na obra, mais e mais pessoas estão sendo encarceradas na Ceilândia.

Há uma clara performance no sentido schechneriano posta em jogo na encenação de Andreia Vieira e Marquim do Tropa. Elementos da vida fora do cinema são misturados a

encenações estilizadas que põem em ação a imobilidade e a impotência dos personagens. A performance cria um arranjo feito de tiras de comportamentos expressadas na ação performática – fragmentação e reinvenção são efetuadas nesse processo. O registro documentário das cenas descritas até aqui evidencia sua epicidade na medida em que o ator e a atriz se mostram ao representar uma conjuntura. O filme faz aparecer, simultaneamente, um pouco da vida desses atores e o *gestus* social que eles nos apresentam. Tratemos da questão dos atores primeiramente.

Walter Benjamin afirma que “o primeiro mandamento” do teatro épico é que o ator seja mostrado – nas palavras de Brecht, que “o mostrador seja mostrado” (BENJAMIN, 2017a, p. 19). Ele cita Brecht:

O ator deve mostrar algo e deve se mostrar. Ele mostra esse algo com naturalidade à medida que se mostra, e ele se mostra à medida que mostra esse algo. Embora sejam ações coincidentes, não devem coincidir a ponto de fazer desaparecer a oposição (diferença) entre essas duas atividades (BRECHT *apud* BENJAMIN, 2017a, p. 19).

“Em outras palavras, o ator deve se reservar a possibilidade de, artisticamente, sair do papel” (BENJAMIN, 2017b, p. 28). As cenas que descrevemos carregam uma semelhança com esse procedimento brechtiano. Num registro documentário, o filme mostra o ator e a atriz, destacando, no entanto, instantes gestuais que demonstram a impotência e a imobilidade dessas pessoas diante do mundo que elas habitam. Chegamos, portanto, na questão do *gestus*. Ao se questionar “o que é um *gestus* social?”, Barthes responde que “é um gesto, ou um conjunto de gestos (mas nunca uma gesticulação), em que se pode ler uma situação social completa” (BARTHES, 2015, p. 95). Nunca uma gesticulação pois é um gesto recortado de seu contexto, isto é, é um “instante premente” arrancado do cotidiano com o objetivo de demonstrar condições sociais. O espectador é levado a observar criticamente tais gestos, que são assimilados com espanto. O gesto do perfil imóvel no início da cena de Andreia Vieira, as mãos inquietas do homem mascarado durante seu cantar malgrado e o olhar desolado dos prisioneiros sendo transportados demonstram uma situação de imobilidade e impotência desses personagens diante da conjuntura política atual ao filme, marcada pelo golpe de 2016.

4.3.O alienígena encontra a mulher

Estamos dentro do metrô. A câmera enquadra Andreia obliquamente em primeiro plano. Ela está cabisbaixa, mas observa ao seu redor. Ela olha para frente e, depois, mira o exterior do vagão. Um corte nos mostra, também em primeiro plano, o alienígena, que agora

está na passarela do início do filme. Agora é ele que olha o metrô passar através do gradil. Está escuro e vemos W.A também a partir de uma angulação oblíqua, um pouco de lado. Vemos a orelha direita do personagem, parte de sua nuca e os aros dos óculos escuro que ele está usando. O metrô passa e ele olha para baixo – ele está triste. O veículo passa fazendo estardalhaço, o som do atrito é sempre intenso. W.A levanta a cabeça e um corte nos mostra um plano médio da passarela.

Dois pontos de luz iluminam parcialmente a construção. Wellington atravessa o espaço cênico empunhando sua arma e fumando um cigarro. Ele vem de uma zona escura – atrás dele, um ponto intensamente iluminado por um refletor – e passa por um dos pontos iluminados para, logo em seguida, adentrar novamente a escuridão – a lanterna em sua testa está acesa e ele segue usando os óculos escuros. Ele sai de campo pela borda direita do quadro e vai para trás da câmera. Uma elipse conecta o andar vagaroso do alienígena ao seu encontro com Andreia. A cena é estranhamente seca, de uma objetividade que beira a inexpressão.

A câmera enquadra Andreia e Wellington de perfil e em primeiro plano – seus rostos ocupam as beiras do quadro. W.A fuma enquanto tenta, com dificuldade, acender o cigarro de Andreia, que tenta protegê-lo da ventania com a mão direita. Eles estão na passarela, ao lado do gradil. Lá fora, uma tempestade. Trovões rugem e relâmpagos produzem clarões fugidios no horizonte noturno. Andreia pergunta ao alienígena: “No seu planeta existe presídio? Cê já foi preso?”. Mais um trovão barulhento e W.A se cala – ele dá um trago em seu cigarro, ela também. Os personagens continuam se entreolhando. Subitamente, ele pergunta, se desviando da pergunta da mulher: “Qual o seu nome?”. Ela passa a mão em seus cabelos cacheados e responde “Andreia”. O alienígena começa a acenar com a cabeça e diz: “Vim do espaço”. Ela segue a bateria de perguntas: “Você conheceu Corina lá?”. Ele responde que não e prossegue: “Ela era meu único contato na nave”. Outro relâmpago clareia o horizonte por um instante e um corte reenquadra a cena. A câmera fixa agora está mais próxima dos rostos na escuridão. A lanterna de W.A joga sua luz azulada no rosto de Andreia. Um trovão ruge, ela olha para cima como quem procura a fonte do barulho e logo volta seu olhar para o lado.

Outro corte nos afasta dos personagens, que agora conversam noutra lugar. O plano aberto nos mostra quase nada – uma escuridão. Só conseguimos enxergar a silhueta de W.A no breu da noite e o torso de Andreia iluminado pela lanterna do alienígena. Nas sombras, ela conta sua história: “O juiz sempre me perseguiu. Sempre. Sempre me perseguiu. Em toda audiência que eu ia eu sempre levava os meus filhos, pra ele ver que eu tinha meus filhos. Mas mesmo assim ele me deu cadeia. O cara passou a mão na minha bunda. O cara foi errado. E eu ainda tive que puxar cadeia? Todo mundo sendo absolvido. Gente aí que...”. Uma sirene ao longe obriga a personagem a interromper seu discurso – W.A olha para o horizonte e pergunta: “Ouvir isso?”. Ela responde: “Ouvir”. “Eu acho que a gente tá sendo vigiado”, diz Wellington. Ela acena com a cabeça em consentimento. O alienígena retoma a conversa: “Você conhece bem esse lugar?”. Andreia acena novamente a cabeça. “O juiz é um monstro. Se liga”. Os personagens continuam fumando seus cigarros durante a conversa. Ela retoma seu relato: “Ele me persegue. Meu advogado entrou até com processo contra o juiz. Todos os meus pedidos sempre foram negados. Sempre foram negados. Era pra mim ter puxado na rua. Se eu tivesse pegado seis meses a menos eu tinha puxado na rua e ele não me deu seis meses. Fez eu puxar. Falou que não tinha como me deixar na rua. Tinha muita prova contra mim. Me jogou lá no sistema como se eu fosse um lixo. Como se eu fosse um nada”. Suas últimas palavras coincidem com o barulho de um portão metálico fechando e o corte.

O alienígena é um estranho – verdadeiro forasteiro dos clássicos de faroeste. Um Clint Eastwood que veio de longe e chegou, pelos céus, à nossa cidade-presídio. De sua vida nós só sabemos o seu nome – nome real do ator – e o que nos foi apresentado através do texto do filme: ele tem família e foi preso ao tentar invadir um lote em seu planeta natal²³. Agora, tem

²³ Diferentemente do trabalho realizado com Andreia Vieira em que suas histórias reais são reinventadas em cena, o que Wellington Abreu nos conta de sua vida é parte de um roteiro sem referência na realidade.

a missão de assassinar o presidente Juscelino Kubitschek, mas se perdeu em sua viagem espaço-temporal e caiu na Ceilândia da atualidade – logo após o golpe de Estado que retirou a presidenta Dilma Rousseff do poder em 2016, como o filme faz questão de enfatizar desde sua sinopse.

Durante a cena da conversa entre Wellington e Andreia um gesto se destaca. “O juiz é um monstro. Se liga”, diz o alienígena. Roland Barthes se pergunta “até onde se podem encontrar *gestus* sociais?”. E responde: “até muito longe: até na própria língua” (BARTHES, 2015, p. 95). Dizer que o juiz é um monstro evoca não só o juiz que julgou o caso de Andreia, mas todos aqueles que, em sua prática jurídica, prejudicam as populações negras e periféricas – o que nos faz pensar num dos personagens principais da guinada conservadora no Brasil atual, o juiz Sérgio Moro, um dos responsáveis pelo caso que levou o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva à prisão em 2018, o que impossibilitou sua reeleição no mesmo ano e abriu o caminho para a ascensão do candidato da extrema-direita Jair Messias Bolsonaro ao poder executivo. O resto da frase também é importante: “Se liga”. Com esta fala o alienígena quer dizer: fique atenta, observe seu entorno e conheça seus inimigos. A Justiça não está do lado deles. É preciso ficar atenta aos “monstros”.

4.4. Guerreiros intergalácticos, cena de perseguição e performance diante do Congresso Nacional

Depois observarmos os presos sendo transportados no metrô, um corte nos apresenta um plano de conjunto de um campo aberto da Ceilândia. W.A aparece à direita do quadro – o alienígena está empunhando sua arma. Ele fuma um cigarro e observa o movimento da região. Escutamos o som de um avião passando. O homem se agacha e continua em alerta. Ao fundo do quadro, à esquerda, o metrô surge passando ao largo do campo quase deserto. O homem segue de cócoras, aciona um isqueiro para acender o cano de sua arma, aponta a arma para o metrô e atira. O disparo produz uma pequena explosão, de modo que o cano da arma solta faíscas e muita fumaça. Logo após o disparo ele sai correndo em direção ao metrô, sem conseguir alcançá-lo. A câmera o segue com um movimento panorâmico para a esquerda. O personagem procura, sem sucesso, parar o movimento opressivo do metrô – ele quer barrar o trânsito de prisioneiros, mas sozinho nada consegue. W.A precisará encontrar outras pessoas para articular alguma ação efetiva. Neste tópico descreveremos o resultado performático do encontro entre os personagens – eles se juntam a outros habitantes da cidade-presídio para nos apresentar uma performance escatológica.

Após a ação malograda de nosso alienígena, um corte nos leva para dentro do que parece uma passagem subterrânea quadricular com vértices arredondados. As luzes do espaço salientam as cores frias do quadro – novamente é o azul que matiza o ambiente cenográfico. O homem mascarado está no centro do quadro. Escutamos o barulho das lâmpadas enquanto ele fuma um cigarro. O homem leva um objeto à boca e assopra. É um berrante, mas ainda não sabemos seus contornos. O som grave do berrante funciona como um chamado, ele ressoa duas vezes e, na segunda vez, o homem para e continua a fumar seu cigarro. Pessoas vão chegando pela entrada da passagem ao fundo do quadro. Primeiramente vemos várias silhuetas na escuridão da noite. O líder assopra mais duas vezes seu berrante, o som ecoa no ambiente fechado.

Um pequeno exército de mascarados surge das sombras. Todos empunhando e soprando seus próprios berrantes. Os sons graves se misturam, formando uma cacofonia. O exército atravessa o quadro fazendo estardalhaço. Depois de todos passarem pela câmera o líder os segue, saindo de quadro pela direita – como o resto da trupe. Escutamos o som de microfonia e um corte nos apresenta os bastidores de uma reunião de guerreiros. Uma mulher está em cima de uma estrutura de metal enquanto sincroniza seu microfone ao “satélite alfa”. O ambiente é escuro e repleto de vigas de metal. Ela testa o microfone: “1, 2. Oi. Sincronia cósmica. Transmissão. Oi”. Vemos o líder do grupo sentado em sua cadeira de rodas à frente da mulher, que se encontra em cima de uma estrutura metálica que a destaca no ambiente parcialmente iluminado por alguns refletores e pelos faróis dos carros que chegam no horizonte noturno – à esquerda e ao fundo do quadro.

“Começando transmissão. Transmissão teste”, prossegue a mulher no que parece os bastidores de um evento clandestino. Os carros vão se aproximando da estrutura metálica, da mulher e do homem mascarado. Ficamos a escutar os roncos de diferentes motores enquanto

olhamos a dança de seus faróis na escuridão da Ceilândia. Os carros estacionam e um corte nos transporta para um estranho palco.

O plano de conjunto enquadra frontalmente a cena. Na banda sonora, um rufar de tambores descompassado introduz comicamente a confusão que está por vir. Agora podemos ver de perto a estrutura metálica, espécie de palco de cerca de um metro e meio de altura feito de vigas de metal. À sua frente, distinguimos uma espécie de ringue de luta feito de tapumes de construção: a precariedade também se faz presente nessa composição. Quatro lâmpadas iluminam o palco e o ringue. No primeiro, vemos a mulher que estava testando a conexão ao “satélite alfa”, chamaremos ela de “locutora”. No segundo, vemos o homem mascarado de perfil.

Esta cena nos apresenta uma paródia bem-humorada de *Mad Max: Beyond Thunderdome* (1985), de George Miller. Neste filme, Max encontra uma cidade em meio a paisagem devastada pela guerra. Construções emergem no meio de um deserto sem lei onde as pessoas se matam por um pouco de combustível. Nesta cidade, há um estranho ringue onde os habitantes da cidade resolvem possíveis conflitos que aparecem na vida diária. Este lugar é a Cúpula do Trovão (*Thunderdome*), espaço onde as pessoas se confrontam em duelos mortais. A semelhança entre o ringue de Queirós e esta espécie de dispositivo legal da cidade de *Mad Max* é inegável. No entanto, o primeiro reinventa o segundo, fazendo uma citação que transforma a Cúpula do Trovão em palco de uma assembleia de guerreiros aliados.

Voltando à descrição da cena, segue-se uma apresentação de guerreiros bizarros. O primeiro é o alienígena Wellington Abreu, com suas vestimentas de couro, uma máscara de gás e sua arma feita de um cano de descarga. O ritmo dos tambores coincide com o gesto do personagem, que salta para o meio do ringue e bate com sua arma no chão – produzindo um estampido – para depois pousar em posição de ataque – fazendo mira com a sua arma. Ele encerra a performance com outra pancada no chão e se dirige para o canto esquerdo do quadro. O segundo guerreiro parece imitar um monstro. Ele salta para o meio do ringue de forma estrondosa, pousando de cócoras no chão de tapume enquanto solta grunhidos – mais tarde descobriremos que ele é “reptiliano”. Ele segue andando nessa posição e se desloca para a direita do quadro. Em terceiro lugar aparece uma dupla de espadachins, eles simulam uma batalha com suas espadas de madeira e, depois da performance, se agacham cada um de um lado do quadro. A quarta guerreira é Andreia Vieira, que está vestida com roupas de ginástica pretas e luvas de boxe. Ela salta no meio do ringue, como todos os outros, e solta um grito monstruoso. Depois, a personagem esboça alguns golpes de boxe e se agacha do lado direito

do quadro. O quarto guerreiro é um homem robusto que sobe os degraus pisando forte, fazendo estardalhaço. Ele também lança um grito de guerra e dá uma cambalhota no centro do ringue, pousando de guarda alta, como um lutador de MMA. O quinto lutador é mais silencioso. Ele veste um quimono preto com uma faixa roxa e sobe as escadas se arrastando, como quem não quer produzir ruídos. Subitamente, ele levanta e dá uma cambalhota para o centro do ringue, pousando de cócoras e enquadrado de perfil. Um corte nos leva à uma série de *closes* nos rostos de alguns dos guerreiros. Outro corte nos leva ao plano de conjunto anterior. Mais um guerreiro aparece, mas fazendo reverências, num gesto de respeito. Ele veste um quimono preto com uma faixa verde na cintura. A sétima guerreira (a segunda mulher do grupo) veste roupas de ginástica e luvas de boxe. Ela entra em cena disparando golpes ágeis de Muay Thai e se agacha à direita do quadro. Por último, aparece uma figura extremamente cômica, um homem encapuzado vestindo um casaco de moletom preto com uma cobra amarela estampada e calças azuis. Ele sobe no ringue, dá uma cambalhota mal realizada e tenta soltar um malogrado salto mortal para trás. Ele se espatifa no chão, faz uma reverência e sai andando para trás. No meio do caminho, percebe que está indo para a direção errada e volta para o outro lado, se agachando do lado esquerdo do quadro.

Ao fim da apresentação vemos duas fileiras de guerreiros, o que deixa um espaço vazio no meio do quadro. Acima de todos e ocupando este centro, a locutora do evento se encontra sentada. Ela fuma um cigarro enquanto observa a cena de cima. Depois de um tempo levanta, dá mais um trago no cigarro e leva o microfone à boca. Ela manda um beijo para os guerreiros e começa sua fala. “Sejam bem-vindos lutadores. Esse é o vigésimo sétimo torneio intergaláctico da Ceilândia! Transmitido, ao vivo, pelo satélite alfa! Uma concessão cósmica para todas as galáxias e planetas que estão ao vivo vendo vocês esta noite!”.

Um corte nos leva à um plano aberto do ringue. Por trás das vigas de metal nós vemos os guerreiros se aquecendo em cima do tapume. A locutora segue seu discurso e começa a apresentar os guerreiros. No entanto, dois lutadores se antecipam e começam uma briga. Os tambores voltam a rufar na banda sonora, dando um aspecto burlesco à cena. A locutora começa a narrar a briga ao invés de separar o conflito inesperado. “A luta começou quente!”. O grito do líder interrompe a ação: “Parados!”. Um corte salta novamente para o plano de conjunto do ringue, restaurando a perspectiva inicial da cena. Os guerreiros voltam para suas posições, cada qual de seu lado do quadro. No centro, o líder do grupo em sua cadeira de rodas. Ele está sem máscara, mas ainda veste sua armadura.

Em tom militar, o líder grita: “Descansar!”. Segue-se alguns segundos de silêncio. Um corte nos mostra a locutora em *contra-plongée*. Ela brinca com uma corrente com as mãos por alguns segundos. O vento bate em seu rosto, seus cabelos dançam com o sussurro dos ventos. Outro corte restaura a perspectiva anterior, voltando para o plano de conjunto do ringue. O líder dá um trago num cigarro e diz com convicção, enquanto se movimenta para frente em sua cadeira de rodas: “Guerreiros! Eu escolhi vocês a dedos. Você, você, você, você. Todos vocês”, diz o homem apontando para seus guerreiros. E prossegue:

O inimigo tá a solta! O monstro está em tudo que é lugar! No Congresso, nos Ministérios, no Palácio! O Congresso tem que ser nosso! Os Ministérios, tem que ser tudo nosso! Aqui só tem os melhores e mais capacitados. Eu tenho certeza que na hora da guerra aqui ninguém vai amarelar! Somos um povo forte, unido e organizados! O inimigo tá entre nós e trama na escuridão. Passa recados e remessas à noite. O inimigo fala “dar-te-ei”, mas não dá nada pra gente. Temos que capturar eles!

O exército está organizando uma ação. O líder faz referência ao presidente interino do Brasil e suas mesóclises, Michel Temer (“o inimigo fala “dar-te-ei”, mas não dá nada pra gente”). Os monstros a solta são alguns protagonistas do golpe de 2016: o Congresso, Michel Temer, Sérgio Moro. A montagem costura o plano de conjunto do ringue a uma série de *closes* nos guerreiros, para depois mostrar planos abertos em que sutis movimentos de câmera para a esquerda mostram quatro deles parados em pé no ringue – os personagens principais do grupo e um coadjuvante, chamado Franklin (como descobrimos na próxima cena). Eles posam para a câmera afastados uns dos outros – cada qual num ponto do tapume. A cena se encerra com um plano geral do ambiente. Vemos um carro em frente ao ringue, a locutora em cima de seu palco e os quatro guerreiros parados. Escutamos, de súbito, o barulho da ignição do veículo e luzes azuis acendem dentro do carro: alguém pisa forte no pedal, produzindo um estrondoso ronco de motor. Este som se mistura com o barulho de interferência de rádio.

Um corte nos apresenta o interior do carro. É o mesmo veículo do início do filme: um ambiente azulado de vidros embaçados e com um rádio instalado no painel próximo ao volante. Dentro do carro estão três guerreiros fazendo uma ronda noturna. Eles estão procurando algo, mas o roteiro não especifica o que exatamente é buscado pelos personagens. A cena apresenta planos fechados de seus rostos – a câmera treme junto com o carro, que balança ininterruptamente. Eles parecem estar atravessando ruas esburacadas. O líder fuma um cigarro e pergunta: “W. Como é que tá o esquema?”. Wellington responde: “Estou seguindo as coordenadas”. E segue pilotando o carro, que continua a balançar, demonstrando a precariedade do estado do veículo e da rua. Antes do corte, o líder pede ao motorista: “Vai na manhã aí pô!”.

O corte nos apresenta um plano aberto de uma ruela de terra cercada por muros sem pintura. À frente dos muros vemos montes de areia e outros materiais, o que indica as construções em andamento. O carro surge ao final da rua, fazendo uma curva à direita para entrar no quadro. Na banda sonora, escutamos um rangido contínuo, típico barulho de carro velho. Além disso, ouvimos alguém dizer: “Meu irmão, acho que esse carro tá grampeado. Os bicho toda hora acha a gente véi!”. W.A responde: “Boto fé. Toda hora tão na cola da gente”. Eles estão sendo vigiados. Cachorros latem e uivam, cantando para a noite. O carro vai se aproximando da câmera fixa e estaciona logo em sua frente. O motorista desliga o farol e agora podemos distinguir um dos guerreiros em pé no banco traseiro – seu torso está do lado de fora do veículo, que tem um grande buraco no lugar de seu teto. Ele está vigiando o entorno. Estamos nas ruelas arenosas do Sol Nascente, entrincheirados nas casas sem acabamento, característica típica das favelas brasileiras.

Dentro do carro os homens começam a conversar. “A noite vai ser longa”, diz o líder. W.A reclama do frio e o terceiro homem, chamado Franklin, responde que “frio tava é semana passada”. O líder pergunta de onde W.A veio. Ele responde: “Kaspenthall”. Outra pergunta: “como é que é esse bagulho?”. W.A responde que “é tipo isso aqui ó”, apontando para o lado de fora do carro. “Do mesmo jeito assim, a quebrada?”, o líder parece espantado com a semelhança entre lugares tão distantes. Ele corta a conversa para lançar uma proposta cômica: “Olha aí. Os três acordados, vamos ser capturados fácil, tá ligado? Vamo cansar. Eu vou tirar um cochilo, tá ligado? Meu irmão, é a regra! Vou tirar um cochilo e cês dois ficam acordado. Vou dormir umas meia hora”. Algo parece surgir no fora de campo: surge um ronco de motor na banda sonora. W.A diz, preocupado: “Se liga aí! Se liga aí tá se aproximando ein?!”.

Um corte nos apresenta um plano aberto da ruela. Um carro passa em velocidade ao lado do veículo dos guerreiros. Outra paródia surge aqui, mas dessa vez são as cenas de

perseguição de *Mad Max* que são reinventadas no processo. Ao invés da utilização de uma montagem paralela, recurso comum em cenas do tipo, Queirós e Joana Pimenta optaram por um plano fixo em que os carros vão se afastando da câmera. Neste movimento, os dois veículos se tornam quase indiscerníveis no estreito horizonte da rua – o espectador é levado a imaginar toda a ação, pensando a partir do que está fora de campo. As falas dos personagens continuam na banda sonora, o que apresenta pistas sobre a ação malograda. Eles estão tendo dificuldades para perseguir o carro nas ruas de terra desniveladas – somos levados a imaginar buracos e montes de terra figurando como obstáculos do carro velho em que os personagens estão. No lugar de uma corrida em alta velocidade, uma tentativa de perseguição repleta de obstáculos apresentados pela geografia local. Voltando da ronda, os personagens passam num posto de gasolina para calibrar os pneus do carro. Depois desse momento, eles escutam, através do rádio, o discurso de posse de Michel Temer. Um plano fechado enquadra os personagens de perto enquanto eles escutam às promessas do político.

Boa noite a todos. Assumo a presidência do Brasil após decisão democrática e transparente do Congresso Nacional. O momento é de esperança e de retomada da confiança no Brasil. A incerteza chegou ao fim. É hora de unir o país. E colocar os interesses nacionais acima dos interesses de grupos. Esta é a nossa bandeira. Tenho consciência do tamanho e do peso da responsabilidade que carrego nos ombros. Meu compromisso é o de resgatar a força da nossa economia. E recolocar o Brasil nos trilhos. Sob essa crença, destaco os alicerces de nosso governo.

Antes da última frase um corte é efetuado, de modo que as últimas palavras de Michel Temer são ditas diante de uma nova cena. Seu discurso é interrompido pelo disparo da arma do alienígena e a explosão do carro grampeado – mais uma interrupção brechtiana da ação.

A cena da explosão é composta como um tableau. A ação começa com um súbito disparo de W.A, que atira no automóvel – o carro explode no ato. Vemos os quatro guerreiros de costas enquanto eles observam o fogo que se espalha pelo carro. Escutamos o crepitar das chamas, o sopro do vento e cachorros latindo à distância. Na imagem, destaca-se carcaças de carro espalhadas pelo campo, o fogo intenso e a cortina de fumaça que sobe aos céus da Ceilândia. O plano de conjunto enquadra os guerreiros de corpo inteiro num campo aberto – seus corpos estão completamente imóveis diante das chamas. O plano se prolonga e ficamos observando este fogo que dança na medida em que destrói o veículo da trupe.

Pela banda sonora, o som dos berrantes de nosso exército de guerreiros invade a cena, se misturando ao barulho do ambiente em chamas. Um corte seco nos apresenta o líder do exército enquadrado em primeiro plano de forma oblíqua. Ele está soprando o berrante que, agora, revela seus contornos: uma caveira com dentes de metal. O homem está vestido com roupas negras e segura a caveira com as duas mãos, num gesto que se destaca no fundo preto. O som grave do berrante ressoa na banda sonora, até cessar – sem pressa. Um corte nos apresenta outro plano fechado. Dessa vez, vemos outros guerreiros da trupe do homem mascarado. Eles assopram suas caveiras-berrantes – no lugar do grave, a banda sonora apresenta gritos de horror.

A montagem costura os planos fechados das caveiras-berrantes com um plano de conjunto do exército soltando seus berros de ódio e sofrimento. A cena acontece diante do Congresso Nacional, como uma performance contra o processo que aconteceu neste espaço. Diante da aprovação do impeachment de Dilma Rousseff no Congresso, habitantes da periferia de Brasília mostram suas caveiras para a alvorada cínica de um novo Brasil,

professado por Michel Temer e seus aliados. O encontro entre os guerreiros intergalácticos resulta na ação de mostrar caveiras e soltar berros em frente ao monumento modernista. Com isto, Queirós subverte o discurso do político. Os sons dos berros se sobrepõem, formando uma mistura de diferentes gritos e, nesse procedimento, o filme nos mostra uma cena de contraposição à história prenunciada por Michel Temer. O plano que enquadra a caveira de Andreia Vieira frontalmente é o ápice da composição plástica da cena. A partir deste fragmento, vemos a boca escancarada da caveira, seus dentes metálicos e suas órbitas negras. Na banda sonora, o grito se torna mais monstruoso – através de um procedimento de distorção do som. Diante do lugar onde começa uma nova história dos vitoriosos, onde aconteceu a decisão “transparente e democrática” que retirou Dilma Rousseff do poder, Queirós nos mostra a face da morte.

Nesse momento, Queirós chama os mortos em cena. Somos conduzidos a pensar nos mortos do passado, do presente e do futuro. Pessoas que morreram ontem, pessoas que morrem agora, pessoas que ainda morrerão na jornada sempre renovada de construção de um novo Brasil são convidadas a assombrar o Congresso Nacional. Brasília pretendia a construção de um Brasil moderno em que diferentes classes convivem em harmonia. No entanto, ela gerou morte e exclusão. Pobres de vários lugares do país morreram nas obras – os sobreviventes foram expulsos para as cidades-satélites. Esses espectros são colocados em cena através da caveira e do grito, que se apresentam como sinais de uma catástrofe em marcha, fazendo jus à observação de Walter Benjamin sobre a figura do historiador: “Em qualquer época, os vivos descobrem-se no meio-dia da história. Espera-se deles que preparem um banquete para o passado. O historiador é o arauto que convida os defuntos à mesa” (BENJAMIN, 2018, p. 797).

Através da performance e da montagem, o filme de Queirós nos mostra a face da morte diante da história em curso. Subvertendo discursos oficiais e friccionando seus personagens, *Era uma vez Brasília* nos conduz por paisagens infernais em que os personagens fabulam ações frente à conjuntura política. Vimos que o trabalho dos atores e da atriz é feito num registro entre o documentário e a encenação épica. Eles se mostram e apresentam o personagem, buscando expressar, ao invés de ações dramáticas, uma situação social. Na conclusão que se segue aprofundaremos a reflexão sobre essa orientação épica da obra em questão.

5. Conclusão: O anjo e o incrédulo

Então, montagem é conflito.

Sergei Eisenstein. “A forma do filme”.

Se eu dissesse que Brasília é bonita, veriam imediatamente que gostei da cidade. Mas se digo que Brasília é a imagem de minha insônia, veem nisso uma acusação; mas a minha insônia não é bonita nem feia - minha insônia é eu, é vivida, é o meu espanto. Os dois arquitetos não pensaram em construir beleza, seria fácil; ergueram o espanto deles, e deixaram o espanto inexplicado.

Clarice Lispector. “Nos primeiros começos de Brasília”.

Saltamos novamente para a nave espacial de Wellington Abreu. Pelo rádio, escutamos uma notícia da inauguração de Brasília. Primeiro fala um locutor, depois Juscelino Kubitschek toma a palavra. Ambos saúdam a fundação de um novo Brasil a partir da inauguração da cidade. O locutor nos apresenta a promessa de um Brasil diferente: “Meus pensamentos voltam-se por um instante às novas gerações que colherão os frutos do nosso trabalho, encontrando um Brasil diferente, um Brasil integrado no seu verdadeiro destino”. Em tom épico, Juscelino Kubitschek enaltece o dia histórico, saúda “o passado e o futuro de nossa pátria” e prossegue dizendo que a inauguração da nova capital afirma o Brasil como nação independente. A inscrição destes discursos no filme nos apresenta a inauguração de Brasília como promessa do progresso. Em seu trabalho sobre a capital federal, James Holston afirma que a utopia de Brasília professava um Brasil moderno e livre de suas mazelas sociais – como a desigualdade social entre classes – através da instauração de uma cidade modernista. Resumindo uma história complexa, os criadores de Brasília propunham, a partir da criação de uma nova capital federal, a construção de um exemplo de progresso e desenvolvimento, o que por si só iria transformar a sociedade brasileira. Promovendo uma ruptura com o passado subdesenvolvido e arcaico do país, as intenções utópicas do projeto de Lucio Costa previam uma sociedade sem distinções de classe, o que estava expressado plástica e urbanisticamente no modo de residência da cidade, que justapunha funcionários de baixo, médio e alto escalão em moradias padronizadas. No entanto, para a realização do projeto foi necessária a incorporação deste Brasil com que Brasília buscava romper. Trabalhadores e desempregados de vários lugares do Brasil vieram para a cidade em busca de emprego no canteiro de obras da nova capital. Nessa época, o horizonte desértico do futuro Distrito Federal era procurado

como um novo Eldorado - região em que não faltava trabalho. No entanto, eles nunca tiveram direitos à moradia no Plano Piloto depois da inauguração de Brasília, o que gerou uma série de ocupações ilegais e lutas políticas por moradia. Desses conflitos surgiram as cidades-satélites.

Brasília foi concebida, portanto, como uma “cidade-modelo, uma imagem construída, não a partir das condições brasileiras existentes, mas do futuro do país” (HOLSTON, 1993, p. 93). Negando as condições sociais do Brasil, a nova capital se apresentou como a alvorada de uma nova nação – o resultado positivo do progresso. A campanha de Kubitschek, por exemplo, fez de Brasília símbolo do desenvolvimento. Mediante “uma hábil campanha de mídia”, o então presidente JK e sua equipe apresentaram “todos os aspectos da construção de Brasília e sua inauguração como uma mostra do progresso brasileiro” (HOLSTON, 1993, p. 208).

Os planejadores de Brasília contrataram mão-de-obra barata para erigir Brasília e, depois de inaugurada a cidade, usaram “seus poderes administrativos e policiais para remover a força de trabalho da capital construída”. O resultado desse processo violento foi a criação de “uma versão exagerada – quase uma caricatura – daquilo que procuravam escapar. (...) Na verdade, fizeram de Brasília um exemplo de estratificação social e espacial – que demonstra claramente, ademais, o papel do governo na promoção da desigualdade” (HOLSTON, 1993, p. 200). Aqueles que construíram Brasília foram removidos para onde hoje é a extensa periferia da cidade.

Conhecidos como “candangos”, os trabalhadores que construíram Brasília “foram excluídos” de cidade que construíram “por não fazerem parte do funcionalismo público regular para a qual a cidade havia sido construída” (HOLSTON, 1993, p. 279). Diante das várias invasões ilegais em torno do Plano Piloto, o governo utilizou a estratégia de construir cidades-satélites distantes de Brasília para realocar os trabalhadores. Os pobres, portanto, foram erradicados de uma cidade feita para a burocracia federal que, depois da inauguração, se instalou nos apartamentos das superquadras da nova capital. É dessa história de exclusão que surgiu a Ceilândia (HOLSTON, 1993; LINS RIBEIRO 2006). Se os planejadores de Brasília apresentavam a cidade como um exemplo de progresso, as cidades-satélites são a sua ruína. É nesta ruína que o filme faz irromper uma imagem crítica do Brasil.

O estudo de James Holston pode ser considerado um exemplo de análise de Brasília que explorou apenas a hipótese do “fracasso” da nova capital. Sua etnografia crítica procura desmistificar a cidade modernista, mostrando o descompasso entre suas premissas utópicas e a

aplicação desta utopia numa sociedade desigual como o Brasil. Adrián Gorelik (2005) afirma que Holston procurou desvendar mistérios que todos já conheciam, terminando por demonstrar o óbvio: o modernismo não produziu uma sociedade liberada das constrictões da metrópole caótica. A crítica de Holston parte da própria lógica que o modernismo propôs para então implodi-lo. Gorelik confessa que, sob esse ponto de vista, caberia falar de fracasso, mas pontua: “exatamente, *apenas a partir de sua própria lógica*” (GORELIK, 2005, p. 170, *itálicos do autor*). Ao fim do século XX, uma perspectiva histórica deve ser adotada, a fim de desconstruir e analisar devidamente o fenômeno:

Terminado o século XX, esse discurso modernista já deveria ser visto numa perspectiva histórica: deve-se compreendê-lo e desconstruí-lo, deve-se analisar suas consequências e suas variações (heróicas, ingênuas ou cínicas), mas não se pode permanecer dentro de suas próprias convenções para, com um passe de mágica, “descobrir” seu fracasso e “denunciá-lo”: entrem e vejam, o modernismo não melhorou o mundo (GORELIK, 2005, p. 170).

O trabalho do antropólogo norte-americano procura demonstrar que por detrás dos discursos poéticos e mitológicos de Lucio Costa “teria sido aninhada, como “projeto oculto”, a ideologia modernista do modo CIAM/construtivismo soviético” (GORELIK, 2005, p. 168). Mas esta relação foi, desde o princípio, manifesta - o que não significa que Brasília é a cópia ou aplicação descontextualizada dos princípios da *Carta de Atenas* (1933), de Le Corbusier.

O último ponto da condenação de Brasília empreendida pela rebelião pós-moderna de Holston é o elemento mais importante para a nossa discussão: a segregação espacial. De acordo com Gorelik, “esse foi o grande tema da crítica sociológica nos anos sessenta e setenta”, uma vez que Brasília se converteu “em um verdadeira laboratório (pela velocidade do fenômeno” das lutas urbanas e da conformação metropolitana” (GORELIK, 2005, p. 174). É evidente que o plano de Lucio Costa não previa o crescimento desordenado da população brasiliense, crescimento que, Gorelik pontua, era esperável devido à necessidade de mão-de-obra migrante que o projeto apresentava. Mas as respostas que foram dadas a este *boom* populacional, isto é, a acomodação forçada da mão-de-obra e dos demais migrantes nas várias cidades-satélites no entorno do Plano Piloto deram como resultado, “apesar de tudo, um processo de metropolização mais ordenado territorialmente que no resto das grandes metrópoles brasileiras, e também *habitats* populares semi-planificados de maior qualidade relativa, especialmente se pensamos nas favelas do Rio de Janeiro e São Paulo” (GORELIK, 2005, p. 174). Apesar da validade da afirmação supracitada, consideramos que esta não

diminui o problema da segregação espacial entre Brasília e sua periferia, questão que serve de base material - e, portanto, histórica - para a especulação que inventa a cidade-presídio da obra de Queirós.

Era uma vez Brasília se encerra na locação em que a história começa. Encontramos os três personagens principais juntos na passarela amarelada – a ponte que serve de ponto de encontros clandestinos daqueles que fogem do radar. Andreia Vieira, o alienígena Wellington Abreu e o homem mascarado estão em alerta, vigiando as redondezas da construção. Eles estão mirando o exterior da ponte através do gradil e se movimentam calmamente durante o plano. Escutamos os passos de Andreia e o rangido da cadeira de rodas do homem mascarado. Sirenes e tiros soam ao longe, inscrições que nos indicam o estado de sítio estabelecido – a catástrofe em marcha.

Na banda sonora surge a voz do governo provisório do Brasil pós-golpe, Michel Temer. Ele relata a produção de um documento lançado num momento em que ele ainda era vice-presidente de Dilma Rousseff. O documento se chama “Uma ponte para o futuro”. Temer prossegue em seu discurso enquanto observamos os personagens começarem a se movimentar de forma inquieta. O alienígena corre de um lado para o outro com sua arma em mãos. Barulhos de sirenes e tiros se misturam à fala de Temer. Segue um trecho do discurso, proferido na abertura da 71ª Assembleia Geral das Nações Unidas.

Nós verificávamos que seria impossível o governo continuar naquele rumo – e até sugerimos ao governo que adotasse as teses que nós apontávamos naquele documento chamado “Ponto para o futuro”. E como isso não deu certo, não teve adoção, instalou-se um processo que culminou agora com a minha efetivação como Presidência da República. O Brasil acaba de atravessar um processo muito complexo

regrado e conduzido pelo Congresso Nacional e pela Suprema Corte Brasileira que culminou em um impedimento. Tudo transcorreu, devo ressaltar, dentro do mais absoluto respeito constitucional. O fato de termos dado esse exemplo ao mundo verifica que não há democracia sem Estado de Direito. Isso se aplica a todos, inclusive aos poderosos. É o que o Brasil mostra ao mundo. E o faz por meio de um processo de depuração de seu sistema político. (...) Nossa tarefa, agora, é retomar o crescimento econômico e restituir aos trabalhadores brasileiros milhões de empregos perdidos. Temos clareza sobre o caminho a seguir: o caminho da responsabilidade fiscal e da responsabilidade social. A confiança já começa a restabelecer-se, e um horizonte mais próspero já começa a desenhar-se.

Em certo momento da fala de Temer, um corte nos mostra o exterior da ponte. A câmera enquadra a ponte amarela obliquamente e de baixo – em *contra-plongée* que distorce a construção filmada. O “horizonte mais próspero” que começa a se desenhar no discurso do político é subvertido pela imagem da ponte deformada pelo enquadramento – a ponte para o futuro é um caminho monstruoso que não leva a lugar algum. No último plano do filme, os três personagens ainda estão na passarela, mas agora pertos uns dos outros. Eles se entreolham e, depois de um tempo, olham para a câmera, implicando o espectador a participar da imobilidade do mundo distópico construído na obra.

Gostaríamos de propor que *Era uma vez Brasília* elabora uma contra-narrativa do progresso, ou uma imagem crítica de um presente marcado por novas promessas do progresso. O filme reage à conjuntura política através da montagem e pela construção atmosférica das cenas. O uso do som é fundamental nesta operação. A atualidade histórica entra em cena através da sobreposição de discursos de agentes históricos às imagens, o que pode ser considerado um exemplo do que Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov chamaram de “uso polifônico do som”. Refletindo sobre o futuro do cinema sonoro, os autores assumem uma posição contrária ao uso exclusivamente sincrônico do som nesta arte. Em vez deste método – alinhado ao mercado de cinema – os autores sugerem que:

O primeiro trabalho experimental com o som deve ter como direção a linha de sua distinta não-sincronização com as imagens visuais. E apenas uma investida deste tipo dará a palpabilidade necessária que mais tarde levará à criação de um contraponto orquestral das imagens visuais e sonoras (EISENSTEIN *et al*, 2002b, p. 226).

As sobreposições elaboradas no filme estabelecem uma relação de choque ou contradição entre a cidade alegórica, ambiente do cárcere e da morte e a história em curso – a grande noite pós golpe de 2016. Outro gesto de montagem presente na obra é a produção da

atmosfera deste mundo noturno. A edição de som compõe uma paisagem sonora que mistura barulhos de celas se fechando, rangidos de portas de metal, chaves, estampidos e o crepitar de chamas para construir um mundo de sensações assombrosas, inscrevendo, nesse esforço atmosférico, vestígios de um passado documental da atriz Andreia Vieira em cena – o espaço cênico se torna uma cela de prisão.

Eisenstein afirma que o que caracteriza a montagem é o conflito entre duas peças, isto é, dois planos de filme. “A colisão. O conflito de duas peças em oposição entre si. O conflito. A colisão” (EISENSTEIN, 2002b, p. 42). Nessa perspectiva, a montagem de um evento histórico o desintegra para reconstruí-lo sob outro ponto de vista, criando uma relação nova a partir da operação técnica. Desintegração e reintegração. “Combinando essas monstruosas incongruências, reunimos novamente o evento desintegrado em um todo, mas sob nosso ponto de vista. De acordo com o tratamento dado à nossa relação com o evento” (EISENSTEIN, 2002b, p. 40). Partindo da análise das montagens foto-poéticas que Brecht realizou no exílio, Georges Didi-Huberman afirma que a montagem dispõe objetos e os repõe num novo arranjo. Dispor para melhor expor as relações. A montagem interrompe o curso natural ou cronológico dos eventos para instaurar uma relação insuspeita entre elementos que podem ser extraídos de contextos diferentes. Nesse sentido de montagem a técnica é a responsável por criar discontinuidades. “Essa própria interrupção consiste, com toda lógica, em criar discontinuidades, em “desligar as articulações até o limite do possível”, em fazer com que as situações “critiquem-se mutuamente” umas às outras, isto é, entrechoquem-se mutualmente” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 59).

Era uma vez Brasília realiza uma montagem desse tipo. Pensando com Eisenstein e Didi-Huberman, nosso argumento é que esta obra instaura uma montagem que relaciona o mundo distópico fabulado na obra e a história em curso. Em vez de relacionar dois planos, o filme cria uma contradição entre som e imagem. Essa relação junta o que aparentemente está separado: a cidade-presídio, construída sob a égide das memórias de Andreia Vieira, entra numa relação conflituosa com a atualidade histórica inscrita na banda sonora. Resulta dessa relação um presente especulado como inferno ou, mais precisamente, como o limiar de um inferno por vir. A montagem remonta o presente para expô-lo sob um ponto de vista catastrófico. A história em curso é figurada, portanto, como uma catástrofe cujas consequências ainda não tomaram forma definida. Daí a opacidade da obra – sua falta de clareza ou transparência.

A montagem é uma explosão de anacronias porque procede como uma explosão da cronologia. A montagem separa coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas. Ela cria um abalo e um movimento. (...) A explosão tendo acontecido, é um mundo de poeira – trapos, fragmentos, resíduos – que, então, nos envolve (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 123).

O que resta desta explosão é um mundo em chamas, repleto de poeira e lixo. Este mundo nos é apresentado pela *mise en scène*, terminando por nos envolver em suas sensações e, ao fim da projeção, nos implicar na ruína construída em cena. Somos chamados a tomar posição frente à atualidade figurada no filme: sentimo-nos espantados ao observar o desenlace de suas cenas.

Walter Benjamin definiu a imagem dialética como o encontro entre um passado originário e o presente sintomático. Imagens do passado se articulam no presente nos causando um choque que, por sua vez, pode suscitar um despertar para uma situação infernal. A imagem dialética surge quando vestígios do passado são arrancados de sua cronologia e saltam para um presente, criando uma constelação saturada de tensão – de conflito. Nas palavras de John Dawsey, “o longínquo ilumina o que é próximo enquanto algo insólito. Num instante em que passado e presente relampejam numa constelação, um cortiço parisiense apresenta-se como monumento irônico dos sonhos de expansão colonial” (DAWSEY, 2013, p. 77). E prossegue a sua decupagem do conceito de Benjamin:

O que interrompe a encenação do teatro dramático no palco da história é justamente a presença do passado no presente, enquanto algo soterrado. O seu interrompimento demarca uma constelação justapondo imagens do presente e passado, e provocando o susto do reconhecimento. Presente e passado, arrancados do *continuum* da história, são estranhados. Quem se via num teatro dramático deserta do estado de estupor. Esperanças e promessas soterradas sobem à superfície rachando a crosta de um presente petrificado. Quebra-se o encanto dos mortos sobre os vivos ao mesmo tempo em que aquilo que era tomado como morto e desaparecido mostra a sua cara. O que estava escondido não apenas vem à luz do dia, mas abre as fendas por onde chegam novas fontes de luminosidade (DAWSEY, 2013, p. 79).

No filme de Queirós, a Ceilândia arruinada e distópica se torna um “monumento irônico” e assombroso dos sonhos de progresso expressados pelos poderosos que prometeram um novo Brasil – seja através da inauguração de Brasília e ou pelo processo de impeachment. Construindo um ambiente infernal para o período entre o golpe de 2016 e o governo provisório de Michel Temer, o filme expõe o resultado das promessas não cumpridas do progresso.

Para Georges Didi-Huberman, a imagem dialética é uma imagem crítica. Esta faz emergir o passado soterrado no presente para produzir um despertar para uma situação intolerável – a imagem dialética faz o presente entrar num estado crítico em que se apresentam sintomas. “Precisamos doravante reconhecer esse movimento dialético em toda sua dimensão “crítica”, isto é, ao mesmo tempo em sua dimensão de crise e de sintoma – como o turbilhão que revela e acusa a estrutura, o leito mesmo do rio” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 171). A imagem dialética nos reconduz ao presente colocado em crise, revelando contradições. Mas não são imagens completas e bem formadas que são produzidas neste processo.

Ela não produz formas bem-formadas, estáveis ou regulares: produz formas em formação, transformações, portanto efeitos de perpétuas *deformações*. No nível do sentido, ela produz ambiguidade (...), aqui não concebida como um estado simplesmente mal determinado, mas como verdadeira ritmicidade do *choque*. Uma “conjunção fulgurante” que faz a *beleza* mesma da imagem e que lhe confere também seu valor crítico, entendido doravante como valor de *verdade* (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 173).

Não vamos nos aprofundar na relação entre verdade e beleza – que nos leva até Platão. O que nos interessa para a nossa discussão é a produção de ambiguidades e o caráter crítico desta operação. Sem dúvida, a imagem que irrompe através das operações do filme que analisamos nos mostra o presente histórico dessa maneira. A felicidade das promessas feitas pelos políticos produz uma ambiguidade ao ser posta em relação à noite eterna das cenas. O cenário devastado da obra se transforma em palco da história em curso: neste palco, nos é mostrada a crise do presente que, por sua vez, nos apresenta vislumbres de um mundo por vir. Cito Benjamin,

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa “legibilidade” constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (Esta explosão, e nada mais, é a morte da *intentio*, que coincide com o nascimento do tempo histórico autêntico, o tempo da verdade). Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado, mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois,

enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura (BENJAMIN, 2018, p. 768).

A nossa leitura buscou demonstrar que o filme de Queirós coloca em cena o presente como futuro do passado – um passado de promessas que não se realizaram. O que resulta disso tudo? Uma operação crítica que nos concerne não apenas como espectadores em busca de fruição, mas como sujeitos históricos envolvido nesta trama do presente. Ao relacionar as promessas do passado num presente em crise, o filme critica o movimento deste presente rumo a um futuro que é vislumbrado como mais uma catástrofe. O tempo “homogêneo e vazio” dessas promessas é implodido: o que vemos e escutamos na obra é o que resta desta explosão.

Comentando o conceito de imagem dialética, Theodor Adorno escreve que “o passado recente sempre se apresenta como se destruído por catástrofes” (ADORNO, 2012, p. 179). Em sua conhecida carta de 05/08/1935, na qual o filósofo comenta a primeira versão do ensaio *Paris, a capital do século XIX* (Exposé de 1935), Adorno cobra de Benjamin o uso da categoria do inferno na construção conceitual da imagem dialética. A partir desse conselho, “a imagem dialética do século XIX” que Benjamin buscava construir no livro *Passagens* (2018) revelar-se-ia “como inferno” (ADORNO, 2012, p.177).

Ao articular vestígios do passado de Brasília – as promessas da inauguração da nova capital – e Ceilândia – as histórias de uma ex-presidiária – no presente, Queirós constrói uma imagem dialética do golpe de 2016. Na imagem dialética presente e passado interagem, formando uma constelação carregada de tensões. Esta nos mostra um inferno do agora e uma especulação sobre o futuro também infernal. O vislumbre que o filme nos mostra do futuro é expresso pela alegoria da caveira – que berra de ódio em reação à votação na Câmara dos Deputados – e a imobilidade dos personagens dentro das ruínas de Brasília. O futuro que irrompe dessa mediação é morte e cárcere – caveiras e imobilidade.

Em entrevista à Claudia Mesquita, Queirós comenta que “a opção de filme que a gente monta é totalmente influenciada pelo espírito do golpe, pela queda da Dilma, pelas primeiras medidas do Temer...” (MESQUITA, 2017, p. 169). As promessas de Brasília não foram cumpridas – como a pobreza das cidades-satélites por si só atesta – e, no presente catastrófico

do filme, novas promessas são feitas – a partir do discurso de Michel Temer. Novamente, um novo Brasil é prometido. A imagem do futuro catastrófico deriva do ceticismo – ou mesmo pessimismo – do filme diante dessas promessas. Na entrevista supracitada, Queirós diz que o filme elabora uma reflexão sobre a “derrota” política que o impeachment de Dilma Rousseff representa e a imobilidade que este evento causou. Nas palavras do cineasta,

O filme queria pensar assim: se a gente perdeu, se fomos derrotados, é hora de reconhecer que estamos numa imobilidade. A partir dessa imobilidade, para onde a gente pode ir? Nossa preocupação era como a história avança sobre nós, e a gente está cada vez mais confinado, cada vez mais preso, isolado (MESQUITA, 2017, p. 172).

Ao se questionar “o que nos subleva?”, Georges Didi-Huberman responde afirmando que o que nos revolta é, a princípio, uma perda (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 289). Depois de nos arrasar, a perda conduz ao desejo. “Seria possível dizer até mesmo que a perda, que de início nos aflige, pode também – pela graça de uma brincadeira, de um gesto, de um pensamento, de um desejo – *sublevar o mundo inteiro*. Essa seria a primeira força dos levantes” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 290). Podemos dizer, portanto, que *Era uma vez Brasília* fabula a partir de uma perda – da aceitação da derrota – e, nesse sentido, recusa a realidade que começa a se desenhar a partir desta perda – toma uma posição diante dessa realidade. “Não seria a evidência dos levantes, primeiramente, a do gesto pela qual recusamos certo estado – injusto, intolerável – de coisas que nos rodeiam, nos oprimem?”. O filme de Queirós nos apresenta um grito contra o estado de coisas que irrompe do golpe de 2016, conjuntura que ainda não tomou forma definida. As caveiras berram diante do Congresso Nacional: este é o gesto de uma recusa raivosa da “ponte para o futuro” apresentada pelos novos governantes. “Desespero, indignação e, então, cólera, depois, enfim, o apelo a “fazer algo”. Começa igualmente por um clamor, por um grito” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 344). Depois dos gritos das caveiras, voltamos ao ponto inicial da obra para, então, os personagens, em estado de alerta, nos devolverem nosso olhar: eles nos trazem para a fábula, nos mostrando que somos também sujeitos implicados no inferno que foi esboçado no filme.

A obra incorpora a crise do presente político e procura dar uma forma – sensorial – ao agora – à conjuntura política. Nessa *mise en scène* atmosférica, entra em cena constelação de aparições descritas neste ensaio, das performances imóveis do elenco à construção do espaço fílmico em referência ao ambiente de uma cela de prisão. Diante destas aparições, nos assustamos por reconhecer que estamos no inferno. Isso nos leva à questão do espanto e da epicidade desta obra.

Era uma vez Brasília é um filme que, em seus procedimentos, carrega semelhanças em relação ao teatro épico de Brecht. As cenas que Queirós nos apresenta são fragmentárias, minimalistas e descontínuas. Sua montagem cria um desenvolvimento aos trancos – em outras palavras, o filme é repleto de interrupções e saltos. As ações são cortadas bruscamente, gesto que instaura uma *mise en scène* em que são justapostas cenas fragmentárias violentamente interrompidas. O esforço maior da obra é criar uma atmosfera catastrófica para um evento recente da história nacional, nos dando a ver e escutar uma imagem de nossa atualidade histórica.

O teatro épico não procura desenvolver ações, mas “representar condições”. De acordo com Walter Benjamin, esse objetivo é alcançado por meio do “princípio da interrupção” que, por sua vez, é mobilizado pelo uso da montagem (BENJAMIN, 1994a, p. 133). O filme de Queirós demonstra sua epicidade ao interromper toda e qualquer ação dramática, o que impossibilita a empatia e subsequente identificação com os dramas dos atores e atrizes. Como numa peça épica, a obra avança aos trancos, realizando choques (BENJAMIN, 2017a, p. 27). Esta é uma arte que busca causar espanto – e não empatia.

O interesse relaxado do público, para quem se destinam as encenações do teatro épico, é particular exatamente porque a empatia dos espectadores quase não é mobilizada. A arte do teatro épico consiste em provocar espanto, não empatia. Em uma fórmula: o público, em vez de sentir empatia pelo herói, deve aprender a se espantar com as situações em que esse herói se encontra (BENJAMIN, 2017a, p. 25)

O filme de Queirós alcança este objetivo através da duração. As longas cenas justapostas fazem o espectador se sentir aprisionado. Dentro da nave espacial de Wellington Abreu, nos espantamos com a precariedade do ambiente e com a solidão que marca a vida que ali se desenrola. Os planos se alongam e nada acontece. A decupagem e a edição de som contribuem para a experiência, construindo um ambiente que é percebido como espaço estreito e ruidoso – cujo peso advém não apenas dos metais que o constituem visualmente, mas também pelos sons que, graças à montagem, a nave produz.

Ao cindir o que estava aparentemente evidente e juntar o heterogêneo, a montagem realizada em *Era uma vez Brasília* produz um distanciamento brechtiano em relação ao evento histórico que procura figurar.

Se tudo se renova, a constante mudança das coisas que passam gera um contínuo distanciamento de tudo o que ocorre. E pelo distanciamento os eventos são por assim dizer arrancados da estabilidade dos hábitos, de sua aparente naturalidade; destacados, tudo os torna estranhos (BORNHEIM, 1992, p. 264).

A malograda viagem intergaláctica de Wellington Abreu vai de encontro com as histórias da ex-presidiária Andreia Vieira e o exército paródico de um cadeirante revoltoso para nos causar espanto em relação aos “monstros” que estão à solta – ameaças do fora de campo – e do mundo que rodeia estes personagens. Produzindo um distanciamento, o filme torna o golpe de 2016 estranho e intolerável.

Segundo Didi-Huberman, o distanciamento seria “a tomada de posição por excelência”. Isto é produzido por uma lonjura que irrompe próxima do espectador. “Na visão épica, segundo Brecht (...), é uma distância que pede para ser compreendida no objeto, por mais próxima que seja sua aparição ou seu enquadramento fotográfico” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 61). O distanciamento torna estranho para demonstrar uma situação. Por desmontar a situação e remonta-la sobre outro ponto de vista, o distanciamento produz uma surpresa no espectador.

O distanciamento cria intervalos ali onde não se via senão a unidade; porque a montagem cria novos agrupamentos entre ordens de realidade pensadas

espontaneamente como muito diferentes. Porque tudo isso acaba por desarticular nossa percepção habitual das relações entre as coisas ou as situações (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 64).

“O espanto originário leva à atitude crítica, orientada para a prática” (BORNHEIM, 1992, p. 261). Por fim, concluímos que o filme analisado neste ensaio procura sublevar seu espectador. Diante da catástrofe que irrompe no filme, o espanto do espectador pode se tornar cólera e atitude crítica. Tal qual o narrador de Benjamin (1994c), o cinema de Queirós procura intercambiar experiências através da imagem e do som. *Era uma vez Brasília* nos mostra que um futuro de morte e cárcere está por vir: sua cidade-presídio e o grito horripilante das caveiras-berrantes prenunciam o recrudescimento do estado policial pós golpe de 2016, em que o processo de encarceramento e o extermínio de pessoas periféricas se intensifica violentamente, sobretudo nas mãos da polícia - em nome da ordem e da segurança pública. Estes dois elementos se convertem em emblemas do discurso do governo brasileiro com a ascensão de Jair Messias Bolsonaro à presidência da República²⁴, um político de extrema-direita conhecido pelo seu ódio em relação à pessoas pretas, gays, pobres, mulheres e socialistas. Observando a investida fascista no Brasil e outros países do mundo, Queirós nos mostra um mundo-penumbra: a travessia para a escuridão.

No entanto, a *mise en scène* desta obra também aponta para a força dos encontros. Juntos, os personagens fabulam o grito que, por si só, é capaz de iniciar uma revolta. À semelhança do narrador benjaminiano, o filme de Queirós nos oferece um conselho. Do espanto frente à conjuntura passamos à positividade da vigília e do encontro. Em estado de alerta, os personagens nos mostram que é preciso, neste momento histórico, permanecermos juntos e atentos aos movimentos dos “monstros” da política brasileira.

Em livro recente, Anna Tsing (2015) descreve o mundo contemporâneo como as ruínas do progresso – um contexto de extrema precarização em que trabalhos regulares se tornam escassos e as pessoas se encontram cada vez mais numa situação de vulnerabilidade

²⁴ Todo este ensaio foi escrito antes das eleições de 2018 - evento que elegeu Bolsonaro. Na pequena revisão realizada para o depósito do texto final, resolvemos mencionar a ascensão de Bolsonaro para salientar o caráter prognóstico - ou mesmo profético - do filme de Queirós. O crítico de cinema Roger Koza (2019) destacou algumas “ficções proféticas” do cinema brasileiro contemporâneo: *Com os punhos cerrados* (2014), de Ricardo Pretti, Luiz Pretti e Pedro Diógenes; *Jovens infelizes ou um homem que grita não é um urso que dança* (2016), de Thiago B. Mendonça; *Branco sai preto fica* (2014) e *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós; *Baixo Centro* (2017), de Ewerton Belico e Samuel Marotta; *Os sonâmbulos* (2018), de Tiago Mata Machado; *Sol alegria* (2018), de Tavinho Teixeira; *Tremor Iê* (2019), de Elena Meirelles e Livia de Paiva. Estes filmes prenunciaram a intensificação da violência do Estado em narrativas distópicas sobre o presente, encontrando expressões que “dão conta do porvir” a partir de um percepções argutas do agora.

para outros (TSING, 2015, p. 20). O progresso técnico destruiu paisagens inteiras – suas promessas se encontram soterradas neste novo mundo resultante do desenvolvimento capitalista. A autora busca o que emerge “para além das promessas industriais e suas ruínas” (TSING, 2015, p. 18): “Nós podemos olhar por aí para notar esse estranho novo mundo, e nós podemos esticar nossa imaginação para capturar seus contornos” (TSING, 2015, p. 3). Isso é o que a autora chama de pensar com a ruína. Negando tanto o pessimismo pós-moderno quanto o romantismo catastrófico, a autora procura seguir redes de relações e as histórias de seus participantes para pensar as formas de vida que emergem nas tramas do capitalismo contemporâneo. É este mundo precarizado que é exposto pela *mise en scène* da obra que estudamos neste ensaio. O caso de *Era uma vez Brasília* serve de exemplo destas paisagens produzidas pela expansão da modernidade capitalista. Lixo, fogo, poeira e sucata entram em cena: as entranhas dos sonhos do progresso.

O filme que analisamos pode ser considerado um retorno do cinema político na atualidade²⁵, o que o aproxima do conjunto de obras que Ismail Xavier chamou de “constelação moderna” do cinema brasileiro, principalmente em relação ao cinema de Glauber Rocha e Rogério Sganzerla²⁶. O uso da alegoria e da paródia, por exemplo, aproxima *Era uma vez Brasília* da obra destes realizadores do passado – principalmente em filmes como *Terra em Transe* (1967) e *Bandido da Luz Vermelha* (1968). A fragmentação e a descontinuidade utilizadas no filme de Queirós lembram estes filmes. Outra característica, de caráter mais geral, é o diálogo com a atualidade histórica do Brasil ou, mais especificamente, a criação de formas para figurar a conjuntura política (XAVIER, 2001; 2012). Estes cineastas fizeram filmes “em nome da liberdade de criação e do mergulho na atualidade” (XAVIER, 2001, p. 28), fazendo do cinema uma instância de reflexão e comentário social.

A referência ao passado se efetua, no entanto, na chave da reinvenção. A experimentação e politização características do cinema moderno brasileiro são, nesse filme, atualizadas numa estética que cita o cinema industrial e se relaciona com o documentário.

²⁵ Obviamente Queirós não figura sozinho como único propulsor dessa reinvenção do cinema político ao estilo cinemanovista ou do cinema de invenção na atualidade da produção brasileira. E nem todo filme político da atualidade faz referência à esses cineastas do passado. Exemplos de filmes nacionais recentes que realizam um embate com a conjuntura política podem ser encontrados em KOZA (2019). Outra reflexão sobre o tema pode ser encontrada em GUIMARÃES (2013). Queirós, consideramos oportuno mencionar a observação de Raul Arthuso (2016) em relação à *A cidade é uma só?*: é uma “porta aberta” para a radicalização política no cinema brasileiro. De acordo com o autor, o cinema brasileiro ficou mais político depois desta abertura (ARTHUSO, 2016, p. 163).

²⁶ Podemos mencionar outros cineastas, como Luiz Rosenberg Filho, Julio Bressane e Ozualdo Candeias. No entanto, o objetivo deste ensaio não é realizar uma fina genealogia da obra de Adirley Queirós.

George Miller, Ridley Scott e Jean Rouch se encontram numa *mise en scène* que explora a longa duração dos planos e a construção atmosférica. Em nossas conversas e também em entrevistas (MESQUITA, 2017) Queirós costuma dizer que procura realizar em seus filmes uma “etnografia da ficção”. O cineasta apresenta um mote, uma espécie de moldura partida (repleta de aberturas), para seus atores e atrizes performarem e, a partir dessas instruções iniciais, a cena é filmada como um filme etnográfico em que a câmera se dedica a observar os corpos no espaço, seus gestos, conversas, expressões, hesitações e improvisos. Sem roteiro predefinido, a ficção elaborada em *Era uma vez Brasília* é, portanto, atravessada pelo real – lembremos de cenas em que aparecem coisas inusitadas, como o helicóptero e seu holofote, ou as pessoas saindo do metrô e mirando a câmera. Jean-Louis Comolli escreve que o cinema documentário é feito a partir de uma fricção com o mundo, esbarrando em realidades heterogêneas – um cinema engajado no mundo (COMOLLI, 2008, p. 173). “Os filmes documentários não são apenas “abertos para o mundo”: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se entregam àquilo que é mais forte, que os ultrapassa e, concomitantemente, os funda” (COMOLLI, 2008, p. 170).

O mote do realizador era que os sujeitos filmados estariam numa cidade-presídio – moldura ficcional -, mas a partir dessa orientação os atores e atrizes improvisavam suas ações. O trabalho realizado foi um registro etnográfico de um experimento de ficção. Uma etnografia do fazer ficção. Podemos dizer, portanto, que o filme de Queirós faz interagir dois registros distintos, sem criar um regime de indiscernibilidade entre eles: uma moldura ficcional aberta – o mundo especulado, mas sem roteiro para conduzir a narrativa – e o documentário feito “sob o risco do real”, atravessado por vestígios de acontecimentos históricos e vivências dos atores e atrizes. Queirós subverte, portanto, uma ficção mais modular, conduzida por um roteiro que prescreve um desenvolvimento de ações dramáticas na narrativa, procedimento que resulta num trabalho de ficção aberto ao inesperado dos acontecimentos e das falas ordinárias. Isso faz a obra oscilar entre o épico e o etnográfico, entre uma construção ficcional e uma *mise en scène* que acolhe os sujeitos filmados e se submete ao risco do real (CAIXETA & GUIMARÃES, 2008, p. 49).

Em *Era uma vez Brasília*, portanto, o cinema se torna uma instância de transgressão e reflexão sobre o presente político à luz da ficção científica e do documentário. Esta característica nos conduz novamente ao conceito de liminóide. Os gêneros liminóides surgem às margens dos processos econômicos e políticos centrais das sociedades capitalistas, e sua elaboração por Victor Turner (2015) está associada à sua passagem dos estudos

antropológicos clássicos sobre o ritual em sociedades tribais para um interesse no teatro moderno. Nesse contexto urbano e pós-industrial, diversos gêneros performativos começam a produzir comentários sobre a vida social. São gêneros expressivos que fabulam a partir da vida ordinária, expressando formas que pensam as relações sociais: dramas, símbolos, metonímias, metáforas, alegorias são elaborados nesse exercício criativo. O conceito de liminóide está intimamente ligado, portanto, à experiência artística moderna. Consideramos o filme de Queirós um exemplo destes gêneros expressivos. Nesta obra noturna Brasília é observada de suas margens: Ceilândia e Sol Nascente se tornam lugares privilegiados para compreender o centro do poder. O filme procura produzir um distanciamento brechtiano em relação ao golpe de 2016, gesto que torna a história em curso estranha e intolerável.

Este ensaio procurou realizar um exercício de pensamento conduzido por um trabalho de corpo a corpo descritivo com a *mise en scène* de *Era uma vez Brasília*. Finalizamos a jornada com algumas palavras de Charles Baudelaire. “Não seria útil que, de tempos em tempos, o poeta, o filósofo peguem um pouco a Felicidade egoísta pelos cabelos e lhe digam, sacudindo-lhe o focinho no sangue e na imundície: ‘Veja tua obra e beba tua obra?’” (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 2018, p. 412). No livro *Passagens* (2018, p. 412), Benjamin comenta o trecho: “o gesto com o qual o anjo castiga o incrédulo”. O filme cujo universo soturno nós buscamos descrever neste ensaio sacode o focinho da felicidade dos vitoriosos no sangue e na imundície de uma Ceilândia fabulada como ruína do progresso. Ao implodir o tempo cronológico da história, subverter espaços de Brasília, Ceilândia e Sol Nascente e friccionar seus personagens numa atmosfera de suspensão e terror, o filme faz irromper uma imagem do Brasil contemporâneo: um inferno do agora emerge destas cenas. Nos créditos finais da obra, ficamos a escutar o crepitar das chamas. Ao fim da projeção, nos sentimos em meio ao fogo da história, na encruzilhada de um presente catastrófico.

6. Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. *Correspondência 1928-1940. Adorno-Benjamin*. São Paulo: UNESP, 2012.
- ARTHUSO, Raul Lemos. *Cinema independente e radicalismo acanhado: ensaio sobre o novíssimo cinema brasileiro*. Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019.
- ASTRUC, Alexandre. “Nascimento de uma nova vanguarda: a *caméra-stylo*”. 1948. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>.
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- BAZIN, André. *O que é cinema?*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. “O autor como produtor”. In: *Obras escolhidas I – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994a.
- _____. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (primeira versão)”. In: *Obras escolhidas I – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994b.
- _____. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Obras escolhidas I – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994c.
- _____. “Sobre o conceito de história”. In: *Obras escolhidas I – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994d.
- _____. “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”. In: *Obras escolhidas I – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994e.
- _____. “O que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht (primeira versão)”. In: BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017a.
- _____. “O que é teatro épico? (segunda versão)”. In: BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017b.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. São Paulo: Graal, 1992.
- BRADBURY, Ray. *As crônicas marcianas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.

BRASIL, André. “Quando o antecampo se avizinha: duas notas sobre o engajamento em *A cidade é uma só?*”. *Negativo*, Brasília, v.1.n.1, 2013.

BURCH, Noël. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CAMUS, ALBERT. *O mito de sísifo*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. *O homem revoltado*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

_____. *O exílio e o reino*. Rio de Janeiro: Record, 2018.

CAIXETA, Ruben & GUIMARÃES, César. “Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente”. In: COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: I. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DAWSEY, John. *De que riem os boias-frias? Diários de antropologia e teatro*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Quando as imagens tomam posição*. Belo horizonte: Editora UFMG, 2017.

_____. *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

_____. *Remontagens do tempo sofrido*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002a.

_____. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002b.

EISENSTEIN, Sergei *et al.* “Declaração: sobre o futuro do cinema sonoro”. In: EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002b.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Max Limonad, 1986.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FURTADO, Beatriz & LIMA, Érico Oliveira de Araújo. “Corpo, destruição e potência em Branco sai, preto fica”. In: *MATRIZES*, São Paulo, v.10.n.1, jan/abr 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GARRETT, Adriano. *É um filme de vingança declarada, diz diretor de Branco sai preto fica*. 2014. Disponível em: <http://cinefestivais.com.br/e-um-filme-de-vinganca-declarada-diz-diretor-de-branco-sai-preto-fica/>, último acesso em 20/01/2019.

_____. *Conheça a carreira do diretor Adirley Queirós*. 2015. Disponível em: <http://cinefestivais.com.br/conheca-a-carreira-do-diretor-adirley-queiros/>, último acesso em 20/01/2019.

_____. *Adirley Queirós fala sobre Era uma vez Brasília, seu filme anticlímax*. 2017. Disponível em: <http://cinefestivais.com.br/adirley-queiros-fala-sobre-era-uma-vez-brasilia-seu-filme-de-anticlimax/>, último acesso em 04/03/2019.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras. 1989.

GORELICK, Adrián. *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

GOMES, Juliano. *A cena muda*. 2017. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/a-cena-muda/>, último acesso em 20/02/2019.

GONÇALVES, Marco Antonio. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

GUIMARÃES, Victor. “O desvio pela ficção: contaminações no cinema brasileiro contemporâneo”. In: *Devires*. Belo Horizonte, v. 10, n. 2, p. 58-77, jul/dez, 2013.

GUIMARÃES, César. “A cena e a inscrição do real”. In: *Galáxia*, São Paulo, v. 11, p. 68-79, 2011.

_____. “Noite em Ceilândia”. In: *Catálogo do forumdoc.bh 2014 - 18º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2014.

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

INGOLD, Tim. “Jornada ao longo de um caminho de vida – mapas, descobridor-caminho e navegação”. *Religião e Sociedade*. Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 76-110, 2005.

_____. “Pare, olhe, escute! Visão, audição e movimento humano”. *Ponto Urbe*. São Paulo, v. 3, n. 1, p. 1-52, 2008.

JÚNIOR, Luiz Soares. *Um épico playground guerrilheiro*. 2019. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/um-epico-playground-guerrilheiro/>, último acesso em 02/04/2019.

KOZA, Roger. *Las ficciones proféticas del nuevo cine brasileño*. 2019. Disponível em: <http://www.conlosajosabiertos.com/las-ficciones-profeticas-del-nuevo-cine-brasileno/>, último acesso 02/03/2019.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 34, 1994.

LIMA, Érico Oliveira de Araújo. “Quando a imagem ataca: notas sobre cinema e engajamento”. In: *Brasiliana*, São Paulo, v.6.n.1, dec 2017.

LIMA, Tatiana Hora Alves de. “Cenas do testemunho e memórias subterrâneas de Brasília”. *Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS)*: Goiás, 2016a.

_____. “Imagens táticas contra utopia modernista: investigando as primeiras imagens de Brasília e A cidade é uma só?”. In: *Lumina*, Juiz de Fora, v.10.n.2, agosto 2016b.

LINS RIBEIRO, Gustavo. “A criação da “periferia” brasiliense: do concreto geral ao modernista”. *Sexta-feira*. São Paulo, v.8, n. 1, p. 52-61, 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas, SP: Papirus, 2008.

MANN, Thomas. *A montanha mágica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MENA, Maurício Campos; IMANISHI, Raquel; REIS, Claudio. “Entrevista Adirley Queirós”. In: *Negativo*, Brasília, v.1.n.1, p. 18-69, 2015.

MENEZES, Paulo. “O cinema documental como *Representificação*: Verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento”. In: NOVAES, Sylvia Caiuby (org.) *et al. Escrituras da imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

MESQUITA, Cláudia. “Um drama documentário? Atualidade e história em A cidade é uma só?”. In: *Devires*, Belo Horizonte, v.8.n.2, jul/dez 2011.

_____. “Memória contra utopia: Branco sai, preto fica”. *Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS)*: Brasília, 2015.

_____. “Era uma vez Brasília: conversa com Adirley Queirós”. In: *forumdoc.bh 2017: 21º Festival do filme documentário e etnográfico – Fórum de Antropologia e Cinema* (Catálogo). Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2017.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas, SP: 2013.

QUEIROZ, Ruben Caixeta de. “Jean Rouch: o sonho mais forte que a morte”. In: *Devires*, Belo Horizonte, v. 2, n. 1, p. 110-147, jan-dez, 2004.

RAMOS, Talita Silva Porto. *Fora de campo: a identidade, a heterodoxia e o fazer cinematográfico de Adirley Queirós*. Brasília: Universidade de Brasília (Monografia), 2014.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROUCH, Jean. “A câmara e os homens”. In: Jean Rouch (catálogo). Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do cinema, 2011.

- _____. “A câmara como elo social: cinema directo e cine-transe”. In: Jean Rouch (catálogo). Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do cinema, 2011.
- SCHECHNER, Richard. ““Pontos de contato” revisitado”. In: DAWSEY, John (org.) *et al* . *Antropologia e Performance: ensaios NAPERDRA*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.
- _____. “Ritual”. In: LIGIÉRO, Zeca (org.). *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- SUPPIA, Alfredo. *A metrópole replicante - de Metropolis a Blade Runner* (Dissertação de Mestrado). Unicamp, Programa de Pós Graduação em Multimeios, 2002.
- _____. “Cinema de ficção científica lo-fi: uma categoria sob escrutínio”. In: *Revista Fronteiras*. São Leopoldo, v. 18, n. 3, p. 305-318, 2016.
- _____. “Acesso negado: *circuit bending*, *borderlands science fiction* e *lo-fi sci-fi* em Branco sai, preto fica”. In: *Revista Famecos*, Porto Alegre, v.24.n.1, 2017.
- SUPPIA, Alfredo; GOMES, Paula. In: *Doc On-line*, Campinas, v. 18, n.1, p. 389-413, 2015.
- SZTUTMAN, Renato. “Imagens perigosas: a possessão e a gênese do cinema de Jean Rouch”. *Cadernos de campo*. São Paulo, v. 13, n. 1, p. 115-124, 2005.
- TSING, Anna. *The Mushroom at the end of the world: on possibility of life in capitalista ruins*. New Jersey: Princeton University Press, 2015.
- TURNER, Victor. *Do ritual ao teatro*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.
- XAVIER, Alberto & KATINSKY, Julio (org.). *Brasília: Antologia. Crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- _____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- _____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.