

DELÍRIO FANTASMA, OU OS TEMPOS DE “Era uma vez Brasília”

João Paulo Campos¹

*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”

1. Aparição

Em 1964 Susan Sontag (2001) escreveu que a interpretação da arte usurpa o lugar central que a obra ocupa na experiência de fruição e crítica. Para a autora, interpreta-se o conteúdo dos trabalhos artísticos em detrimento da descrição e análise de sua forma. Esse procedimento afirma a falta de responsividade do analista diante da obra e replica, em sua prática, uma cisão ilusória entre forma e conteúdo, a qual relega a realidade nua das obras ao esquecimento. A partir dessa perspectiva antiinterpretativa, a autora propõe que tomemos as obras como superfícies sensuais e singulares, com suas rugosidades, curvas, tonalidades. Esta forma de descrever e analisar obras produz uma interação imanente com estas. O trabalho do analista se transforma numa jornada sensorial e descritiva, evitando a explicação dos conteúdos ocultos dos trabalhos dos artistas. Em vez de uma hermenêutica da arte, a autora propõe uma erótica da arte que descreve e comenta a materialidade do trabalho artístico, sua tessitura. Essa proposição se inspira parcialmente na concepção de crítica de arte de Walter Benjamin, que elaborou uma perspectiva em que o crítico opera pela descrição e comentário da materialidade dos trabalhos artísticos, seu “teor coisal”, realizando uma leitura imanente das obras.

Etienne Samain escreve que “toda imagem (...) nos oferece algo para pensar: ora um pedaço de real para roer, ora uma faísca de imaginário para sonhar” (Samain, 2012: 22. Grifos do autor). O autor defende que as imagens devem ser tomadas como coisas

¹ Universidade de São Paulo, Brasil. Email: joaocampos@usp.br
ORCID id: <http://orcid.org/0000-0001-5147-7122>

vivas. As imagens pensam, pois veiculam pensamentos: toda imagem carrega algo do que ela procura figurar ou representar. Desse modo, a imagem se mostra como “uma memória de memórias, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos” (Samain, 2012: 23). Inspirado na reflexão de Jean-Luc Godard, Samain afirma que as imagens são formas que pensam: elas possuem vida própria e o poder de suscitar ideias e associações. “Se admitirmos que a imagem (toda imagem) é um fenômeno, isto é, “algo que vem à luz [phanein]”, “algo que advém”, um “acontecimento” (um “advento”, como melhor se dizia outrora), entender-se-ia que ela é, ainda, uma “epifania”, uma “aparição”, uma “revelação”, no sentido até fotográfico do termo” (Samain, 2012: 30).

Tomada como aparição entre o sonho e o testemunho, o delírio e o comentário histórico, toda imagem nos faz pensar e nos convida a relacioná-la com outras imagens – o que leva o autor a afirmar que as imagens participam de sistemas de pensamentos por imagens cruzadas. “Sem chegar a ser um sujeito, a imagem é muito mais que um objeto: ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante” (Samain, 2012: 31). Isso torna a imagem viajante - em eterna peregrinação, em eterna reflexão. Fugaz e evanescente, a imagem sempre está de passagem. Pode desaparecer e ressurgir em tempos futuros, a partir desse renascimento, novos olhares produzem novas ideias.

Nesse horizonte, diria que a imagem é uma “forma que pensa”, na medida em que as ideias por ela veiculadas e que ela faz nascer dentro de nós - quando as olhamos - são ideias que somente se tornaram possíveis porque ela, a imagem, participa de histórias e de memórias que a precedem, das quais se alimenta antes de renascer um dia, de reaparecer agora no meu hic et nunc e, provavelmente, num tempo futuro, ao (re)formular-se ainda em outras singulares direções e formas (Samain, 2012: 33).

Desse modo, a imagem é anacrônica – rastro de um tempo que nos encontra em nosso presente para conduzir um pensamento, muitas vezes insípido: ou mesmo furioso. Georges Didi-Huberman diz, a partir de sua leitura de Walter Benjamin e Aby Warburg, que as imagens não são nem imediatas, tautológicas, nem de fácil compreensão. Nossa relação com as imagens envolve uma temporalidade complexa. “Por outro lado, nem sequer estão “no presente”, como em geral se crê de forma espontânea. E é justamente por que as imagens não estão “no presente” que são capazes de se tornarem visíveis as relações de tempo mais complexas que incumbem a memória na história” (Didi-Huberman, 2012: 213). As imagens tocam o real - carregam em si algo da realidade que a produziu, isto é, do entorno de sua criação, de modo que saber olhar uma imagem “seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual

beleza reserva um espaço a um “sinal secreto”, uma crise não apaziguada, um sintoma” (Didi-Huberman, 2012: 215).

A imagem é, portanto, as cinzas de um incêndio ocorrido, no olho do furacão, um registro, um rastro. Isto leva Didi-Huberman a dizer que a imagem cria, simultaneamente, sintoma e conhecimento.

Não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas. As imagens tomam parte do que os pobres mortais inventam para registrar seus tremores (de desejo e de temor) e suas próprias consumações. Portanto é absurdo, a partir de um ponto de vista antropológico, opor as imagens e as palavras, os livros de imagens e os livros a seco. Todos juntos formam, para cada um, um tesouro ou uma tumba da memória, seja esse tesouro um simples floco de neve ou essa memória esteja traçada sobre a areia antes que uma onda a dissolva. sabemos que cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro ameaçado pela pilhagem, cada tumba ameaçada pela profanação (Didi-Huberman, 2012: 210).

A partir das palavras de Didi-Huberman podemos compreender melhor o que Etienne Samain quer dizer quando afirma que a imagem está numa constante peregrinação, de modo que “o tempo da imagem nunca será o tempo da história” (Samain, 2012: 32). Errante, a imagem está fora do tempo cronológico da história. Para Benjamin, como veremos, ela salta ao “tempo de agora”. Decorre disto que a legibilidade das imagens não está dada de antemão, mas precisa ser construída pelo trabalho de olhar. As imagens devem, portanto, ser interrogadas em nosso presente, de modo que “uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e portanto nosso pensamento” (Didi-Huberman, 2012: 216).

Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes (Didi-Huberman, 2012: 216).

A imagem arde. Sua aparição é capaz de revelar uma verdade sobre o incêndio que um dia a cercou. Mas, para o saber, isto é, para conhecer com a imagem, para saber pela imagem “é preciso acercar o rosto à cinza” (Didi-Huberman, 2012: 216). Noutro lugar, o autor escreve que, diante da imagem, devemos assumir uma postura “duplamente

dialética”: não cessar de arregalar nossos olhos de criança para as imagens do mundo, aceitando a provação que seus enigmas apresentam, e não cessar de fechar nossos olhos de adultos para construir sua conhecibilidade (Didi-Huberman, 2018:70). A imagem é, portanto, um arquivo que nos inquieta no presente, testemunho entre o factual e o alucinatório. Torná-la legível é colocá-la em relação no tempo, pois existe um lugar e um tempo intrínsecos à toda produção imagética, basta o leitor aceitar a “provação”: vasculhar o fundo temporal das imagens, pensando com elas.

Ao filmar o mundo, o cinema o destrói para construir outra realidade, outra dimensão espaço- temporal. Novos ritmos, sonoridades e vislumbres são produzidos. Arranjos de imagem e som que nos são oferecidos à percepção na sala escura. Em vez de produzir representações mentais da realidade, o cinema produz, portanto, aparições: formas que emergem a partir da articulação do que surge no ecrã e o que ressoa na banda sonora. Ao adentrar a sala escura, instauramos uma jornada *vis a vis* à estas aparições. Somos guiados por elas num mundo estranho e longínquo, por mais próximo que possa parecer. Retomemos a cena desenhada por Georges Didi-Huberman. De acordo com o filósofo, estamos constantemente abrindo nossos olhos de criança para as imagens do mundo para, em seguida, fechá-los para, em nossa mesa de montagem, construir a legibilidade ou conhecibilidade destas aparições. Isso nos faz pensar na relação entre cinema e distância.

Em entrevista à Revista Zum (Didi-Huberman, 2017), a respeito da exposição Levantes, o autor comentou a diferença que faz entre aparências e aparições. Segundo o filósofo, é necessário diferenciar os dois termos, uma vez que aparência aponta para uma noção de imagem enganadora, supondo o simulacro, a falsidade, o engano. A aparição, por outro lado, é algo como a encarnação histórica de um evento autêntico. Uma teoria que pensa a imagem como fenômeno ou aparição se coloca na tarefa de perscrutar a materialidade destes fenômenos, tornando porosa a relação entre beleza e verdade. Estreitam-se as relações entre imagem e política e, no nosso caso, cinema e o mundo sociocultural e histórico. “Para que exista política, é preciso que haja uma encarnação, que algo seja posto no corpo e no movimento: uma dimensão sensível (em todos os sentidos da palavra)” (Didi-Huberman, 2017: sem paginação).

Na esteira dessa reflexão, praticamos 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. Isso nos leva ao conceito benjaminiano de aura: uma distância que se faz próxima (1994b). De acordo com Didi-Huberman, “é preciso secularizar a aura” (Didi-Huberman, 2010: 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: 157-158).

Reinventado como aparição, o conceito de aura é utilizado neste ensaio para entender alguns elementos da obra “Era uma vez Brasília” (2017), do cineasta Adirley Queirós. Este 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: 159, grifos do autor). Veremos, no decorrer do ensaio, como algumas dessas distâncias se fazem presentes na *mise en scène* do filme de Queirós através do som e da imagem².

Neste ensaio, descreveremos uma pequena constelação de aparições presente na *mise en scène* de “Era uma vez Brasília”³. 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, analisamos alguns elementos que o filme nos mostra concretamente através de seus recursos expressivos.

² 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: 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 aparições se anunciam, como o metrô, cujo som do atrito com os trilhos, em algumas cenas, o revela antes mesmo que possamos o ver.

³ O presente ensaio é uma montagem de alguns fragmentos de minha dissertação de mestrado (Campos, 2019), intitulada *O inferno do agora: uma leitura de Era uma vez Brasília* (2017). Neste texto analiso o filme de Queirós em três eixos analíticos: tempos, espaços e personagens. Procuro descrever alguns procedimentos do filme para demonstrar como a obra desenvolve uma contra-narrativa do progresso. O recorte que entrego agora ao leitor remonta trechos do preâmbulo, capítulo 1 e conclusão.

Nosso interesse é escavar a dimensão temporal da obra analisada a partir de um procedimento descritivo de sua forma. Nessa jornada, analisaremos como o filme pensa o tempo histórico que o envolve. O texto instaura, portanto, um experimento de pensamento ou uma jornada em que comentamos recursos expressivos e sua relação com o mundo sócio cultural que ele faz parte.

2. Os tempos da obra

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 rememorar⁴.

Em “Branco sai, Preto fica” (2014), o radialista clandestino, 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 Hop⁵.

⁴ Para leituras atentas 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.

⁵ Para análises 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.

Já em “Era uma vez Brasília”, Ceilândia se torna uma cidade-presídio, alegoria de um presente percebido como um mundo infernal. 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 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: 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: 12).

No entanto, há cronotopos que privilegiam o tempo e outros que o espaço toma formas mais definida. Bakhtin escreve que “o cronotopo determina a unidade artística de uma obra literária em sua relação com a autêntica realidade” (Bakhtin, 2018, p. 217). 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 espaçotemporal instaurada na obra subjaz uma emoção valorativa, geralmente de caráter moral⁶.

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

⁶ Neste ensaio discutiremos apenas a dimensão temporal do cronotopo. A dimensão espacial do conceito é desenvolvida no capítulo II de minha dissertação e, portanto, será explorada em outro texto.

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 aventureiro” 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 de viajantes ousados. 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 – por meio 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 e a história de vida de Andreia Vieira, personagem cindida entre memórias reais e figurações fictícias

3. O passado

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 negra 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 barulho 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 ruído – 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 traça 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 esconde 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.

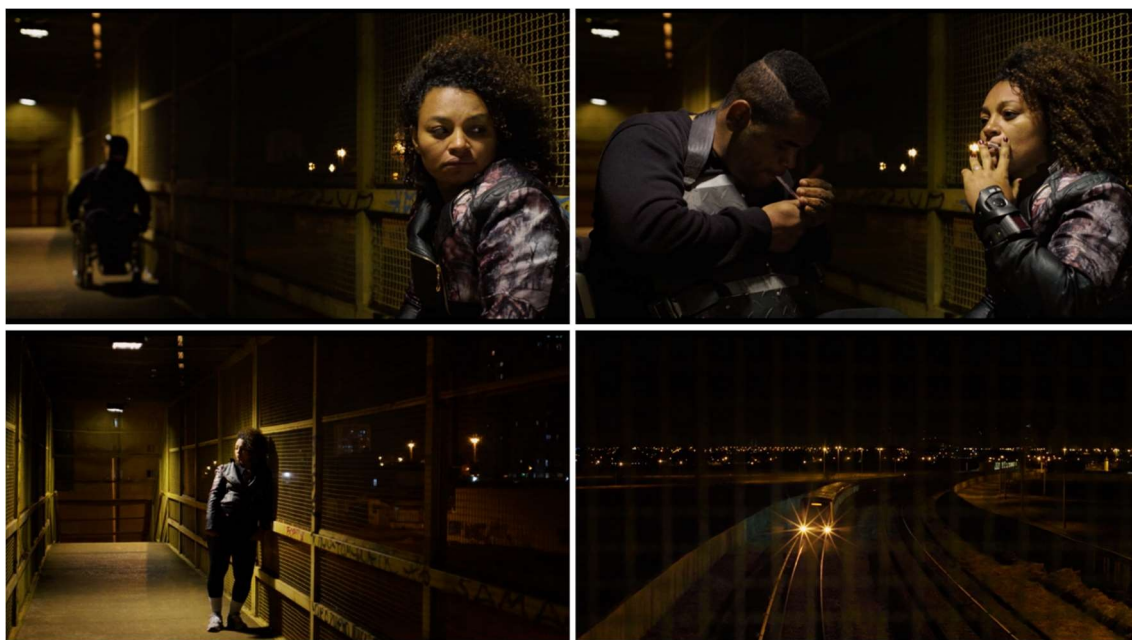
A cena violenta é narrada com fastio. Somos levados a imaginar o horror do ocorrido. Durante a conversa a montagem inscreve um jogo de plano-contraplano bastante conciso – dois planos apenas. Um corte após a história supracitada nos mostra a personagem sozinha na passarela. A câmera a enquadra em plano 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 cadeia. 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 stá 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 retomado. Voltamos ao primeiro plano do rosto da personagem, que segue contando a sua história.



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?

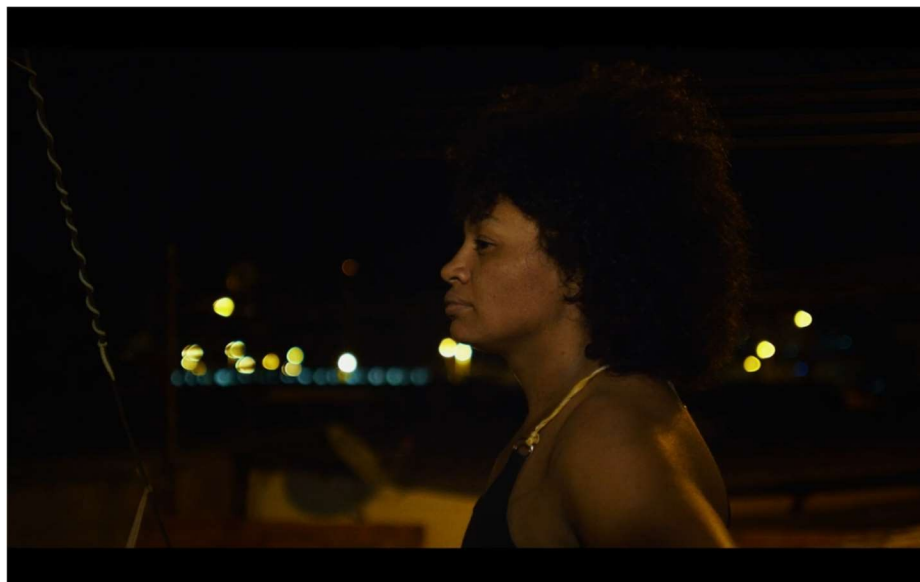
Um corte nos apresentará, pela primeira vez, o “guerreiro intergaláctico”. Precisemos, antes disso, alguns elementos formais que aparecem já nesta primeira cena e que ressurgirão em outros momentos do filme. Nota-se, a princípio, uma ressonância de outras obras de Queirós: a apresentação objetiva e concisa 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” (2014), obra em 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 a 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 por essa 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 a vestígios da experiência traumática do encarceramento, reinventada enquanto atmosfera do filme. Esta é nossa primeira aparição, 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: 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.

4. O presente assombrado

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 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* (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 constrói 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 enquanto 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 enquanto voa baixo, produzindo um intenso zumbido. 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!”. É a voz do presidente do congresso, Eduardo Cunha. 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.

Neste momento o filme tece 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: 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 foto-poéticos, 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.

5. Uma imagem do futuro

Wellington Abreu vem do Planeta Sol Nascente. Este é o nome de uma favela da Ceilândia, considerada a maior 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 (comunicação pessoal, 2018). 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 Kubitschek.

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: 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: 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”, enquanto o segundo elemento demonstra um autor que crava seus pés no presente para tentar compreendê-lo e criar uma imagem crítica de seu desenrolar.

6. Montagem e cronotopo

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: 132).

Neste ensaio voltamos nossa atenção para a pluralidade de tempos que aparecem em cena em *Era uma vez Brasília*. É pela 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 enquanto 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 dis-por 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, 2017:79-80)

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 donos do poder comemoram mais uma vitória.

7. Imagem dialética

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.

Gostaríamos de terminar a discussão concluindo que “Era uma vez Brasília” elabora uma imagem dialética em que interagem fragmentos da história de Andreia Vieira, o passado da construção de Brasília e o presente do golpe de 2016 para nos mostrar um vislumbre de um futuro catastrófico. 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 (Benjamin, 2018). 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: 77).

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 (2010), 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: 171). Esta imagem crítica nos reconduz ao presente, revelando suas contradições.

O filme analisado neste artigo pode ser considerado um retorno do cinema político no Brasil contemporâneo, o que atualiza o legado produzido pelo conjunto de obras que Ismail Xavier chamou de “constelação moderna” do cinema brasileiro, principalmente em relação ao cinema de Glauber Rocha e Rogério Sganzerla⁷. 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: 28), fazendo do cinema uma instância de reflexão e comentário social.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. São Paulo: Editora 34, 2018.

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.

⁷ Podemos mencionar outros cineastas, como Luiz Rosenberg Filho e Julio Bressane. No entanto, o objetivo deste ensaio não é realizar uma fina genealogia da obra de Adirley Queirós.

_____. “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: *Ensaaios sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017a.

_____. “O que é teatro épico? (segunda versão)”. In: *Ensaaios sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017b.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

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.

CAMPOS, João Paulo de Freitas. *O inferno do agora: uma leitura de Era uma vez Brasília* (2017). Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. São Paulo, 2019.

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.

_____. “Aparências ou aparições: o filósofo Georges Didi-Huberman comenta a exposição *Levantes*, em cartaz em São Paulo”, 2017. Disponível em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-didi-huberman/> (último acesso, 14/01/2020).

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.

GUIMARÃES, César. “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.

LIMA, Érico Oliveira de Araújo. “Quando a imagem ataca: notas sobre cinema e engajamento”. In: *Brasiliiana*, 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.

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

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.

SAMAIN, Etienne. “As imagens não são bolas de sinuca”. In: SAMAIN, E. (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas, S.P.: Editora da Unicamp, 2012.

SONTAG, Susan. “Against interpretation”. In: *Against interpretation and other essays*. New York: Picador USA, 2001.

SUPPIA, Alfredo. *A metrópole replicante - de Metropolis a Blade Runner* (Dissertação de Mestrado). Unicamp, Programa de Pós Graduação em Multimeios, 2002.

_____. “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, jan/fev/mar/abr, 2017.

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.

Referências: 31/01/2020

Aprovado: 15/07/2020