

CAVEIRAS- BERRANTES: PERFORMANCE E PROFECIA EM *ERA UMA VEZ BRASÍLIA* (2017)

DOI
10.11606/issn.2525-3123.
gis.2023.201700

DOSSIÊ MUNDOS EM PERFORMANCE: NAPEDRA
20 ANOS

ORCID
<https://orcid.org/0000-0001-5147-7122>

JOÃO PAULO CAMPOS

Centro Universitário Belas Artes, São Paulo, SP, Brasil, 04018-010
– ppgas@usp.br

RESUMO

Este ensaio pretende analisar as encenações do filme *Era uma vez Brasília* (2017), do cineasta brasileiro Adirley Queirós, a partir de teorias da performance e da noção de teatro épico de Bertolt Brecht. A obra mistura documentário e ficção científica para apresentar uma narrativa fragmentada que se desenvolve a partir de interrupções e saltos. Por meio da elaboração de atmosferas soturnas e experimentos de performance entre Ceilândia e Brasília, o filme procura refletir e dar corpo à derrota política expressada pelo golpe de estado de 2016 que retirou Dilma Rousseff do poder da perspectiva de sujeitos periféricos do Distrito Federal do Brasil. Por fim, esta obra nos revela um gesto profético que denuncia um futuro de terror, morte e cárcere no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE:

Análise de filmes;
antropologia da
performance; Adirley
Queirós; Ceilândia;
Brasília.

ABSTRACT

This essay aims to analyze the performances on the movie *Once there was Brasília* (2017), by brazilian filmmaker Adirley Queirós, based on performance theories and Bertolt Brecht epic theater. The work mixes documentary and science fiction to present a fragmented narrative that develops from interruptions and leaps. By elaborating a gloomy atmospheres and performance experiments between Ceilândia and Brasília, the film seeks to think and embody the political defeat expressed by the 2016 coup that removed Dilma

KEYWORDS: Film
analysis; anthropology
of performance;
Adirley Queirós;
Ceilândia; Brasília.

Rousseff from power from the perspective of ordinary people from Brasília outskirts. Finally, this work reveals a prophetic gesture that foreshadow a future of terror, death, and imprisonment in Brazil.

Haverá cantoria nos tempos sombrios?
Sim, haverá cantoria sobre os tempos sombrios.
Bertolt Brecht.

PREÂMBULO

Neste ensaio discutiremos atuações do filme *Era uma vez Brasília* (2017), do cineasta brasileiro Adirley Queirós. O enredo da obra apresenta pessoas encarceradas em uma cidade alegórica figurada como um grande presídio. Como nas outras obras do autor, há uma reinvenção imaginativa do espaço urbano de Ceilândia, cidade periférica onde Queirós vive e trabalha, e Brasília (Campos 2019). O filme nos mostra três personagens principais: A Mulher (interpretada por Andreia Vieira), o alienígena Wellington Abreu (personagem que carrega o mesmo nome do ator) e um homem que não é nomeado, a quem chamaremos de Homem Mascarado (interpretado por Marquim do Tropa de Elite) devido aos aspectos figurinísticos que caracterizam o personagem – ele veste uma macabra máscara de solda preta durante quase toda a projeção. A mulher está encarcerada na cidade-presídio em busca do alienígena Wellington Abreu, que por sua vez realiza uma viagem no espaço-tempo malfadada cujos detalhes serão discutidos no decorrer do ensaio. O Homem Mascarado organiza um exército de rebeldes para lutar contra os monstros que atacam por fora de campo. Nossa leitura notabiliza a importância do agenciamento de táticas performáticas e jogos de cena épicos ao estilo brechtiano para a obra de Queirós.¹

A composição de uma atmosfera soturna e asfíxiante é um dos objetivos principais do filme. Ambientado no ano primeiro após o golpe de Estado que retirou Dilma Rousseff do poder executivo, a obra nos mostra uma Ceilândia noturna, repleta de monstros, perigos, lixo e muito fogo. Nesse contexto, os personagens buscam encontros clandestinos para organizar uma guerrilha formada por habitantes da Ceilândia – em sua aparição,

1. Este ensaio tem como foco uma análise dos elementos performáticos e épicos de *Era uma vez Brasília*. Para uma leitura mais abrangente da obra, ver Campos 2019 e Hora 2020. Para uma entrevista sobre *Era uma vez Brasília*, ver Mesquita 2017. Um texto exemplar e representativo da recepção do filme em sua estreia no Brasil para a crítica independente é de autoria de Juliano Gomes (2017). Para análises de outras obras do cineasta, ver Brasil 2013; Furtado 2019; Furtado & Lima 2016; Gonçalves 2020; Guimarães 2013; Hora 2016a, 2016b, 2019, 2020; Mesquita 2011, 2015; Mussel 2016, 2022. Para um comentário que traça algumas relações entre o cinema de Queirós e subgêneros da ficção científica, ver Suppia 2017. Para uma boa entrevista biográfica de Queirós, ver Mena, Imanishi e Reis 2015.

veremos que o grupo mistura comicidade e assombro. A partir dessa reunião, eles elaboram uma performance diante do Congresso Nacional em Brasília.

O filme analisado neste trabalho direciona seus procedimentos, portanto, a duas narrativas históricas: a fundação de Brasília em 1960 e o golpe de Estado que retirou Dilma Rousseff do poder em 2016, iniciando um verdadeiro pesadelo político marcado pela “degradação democrática” do Brasil (Avritzer 2020). Podemos considerar tais histórias exemplos do que Anna Tsing (2015) chamou de “narrativas do progresso” que, no filme, são subvertidas pelas performances de sujeitos subalternizados na periferia de Brasília reinventada por recursos da ficção científica. Alguns personagens dessas histórias 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 as estórias da atriz Andreia Vieira.² No entanto, o filme não nos apresenta uma narrativa linear e clara, mas fragmentos de histórias, experimentos de ambientação por meio da combinação de recursos da ficção científica e do filme etnográfico sensorial e performances que confrontam o registro etnográfico e a fabulação ficcional.

Era uma vez Brasília é um filme sensorial em que o tempo da narrativa está em suspenso. A obra constrói uma atmosfera de ruína e terror que reinventa Ceilândia e Brasília como paisagens infernais assombradas pelos horrores do poder expressados pela epopeia da construção de Brasília e o golpe de Estado de 2016. Queirós faz um uso dialético da montagem ao confrontar sons de arquivos, memórias de uma das personagens principais e o ambiente construído em cena (Campos 2019; 2020).

O filme mistura documentário e ficção científica em busca de criar uma imagem complexa do presente histórico do ponto de vista de sujeitos periféricos. Podemos dizer que estamos diante de uma obra de etnografia sensorial cujo um dos interesses principais é desdobrar esteticamente a experiência corporificada de uma mulher habitante da periferia brasiliense que, no filme, representa um papel ficcional e se apresenta como sua própria pessoa. Assim como as atrizes e atores do teatro épico de Brecht, Andreia Vieira entra e sai do papel em um gesto no qual, parafraseando Walter Benjamin, a mostradora é mostrada (Benjamin 2017a, 19). Suas memórias, sobretudo sua vivência real como ex-presidiária, servem de matéria-prima para a tessitura formal do filme. Tudo se passa como se o interesse de Queirós fosse transformar a experiência de sua interlocutora em *mise-en-scène*. Isso é realizado a partir da elaboração de ambientes

2. Analisei os tempos do filme em outros ensaios (Campos 2019; 2020).

que emulam o espaço estreito da cela de prisão, pela composição de uma atmosfera asfixiante e pelas performances petrificadas dos atores e atrizes (Campos 2019; 2020).

Richard Schechner (1985; 2013) propõe um conceito de performance que se aproxima do procedimento de montagem cinematográfica (Schechner 1985, 35). 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, 40 e 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 (2012, 49), “comportamentos duplamente exercidos, codificados e transmissíveis”. 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, 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 a obra 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 corroboram para a invenção de um mundo especulado pela ficção científica.

Utilizaremos algumas descrições de cenas como materiais de construção para discutir as performances dos personagens e seus encontros no mundo criado em *Era uma vez Brasília*. Nosso interesse não é analisar o filme em sua cronologia, mas criar um experimento de pensamento fragmentário por meio de um corpo a corpo descritivo de trechos da obra a fim de pensar aspectos das performances dos atores e atrizes.

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, 46) em seu desenrolar. O cotidiano, apesar de repetitivo, contém fendas abertas para a imaginação. A autora sugere 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, 47). O cinema de Queirós explora essa fenda aberta pela indeterminação de nossas trajetórias e encontros, fazendo da imaginação um vetor de reinvenção da realidade da periferia de Brasília em franco confronto à ressurgência do nazifascismo no Brasil contemporâneo.

A MULHER



FIGURA 1

Andreia. Fonte: Frame de *Era uma vez Brasília* (2017).

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 a máquina fantasma 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 na escuridão de Ceilândia. 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 a partir da escritura episódica e fragmentada da obra é a cena do encontro entre Andreia e Wellington Abreu, situação que será discutida mais à frente. Por ora, saltamos no tempo para voltar à moradia da personagem.



FIGURA 2
Batida policial.
Fonte: Frames de
Era uma vez Brasília
(2017).

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 as 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 à luz seu filho 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.

Produzindo um choque de humores característico dos filmes de Queirós, que ziguezagueiam entre o riso debochado, a melancolia e a fúria, essa cena revela mais do que informações biográficas da personagem/atriz. A duração dos planos têm como um de seus objetivos o registro do estilo de caminhada de Andreia, seu jeito de sorrir e falar, seu sotaque, gírias, gestos. Trata-se de uma escolha formal que reforça o estilo sensorial de etnografia que mencionamos anteriormente.

FIGURA 3
Andreia conversa
com seu filho.
Fonte: Frames de
Era uma vez Brasília
(2017).



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 pela ficção elaborada por Queirós. Ela foi realmente presa e são seus filhos reais que contracenam com ela nesse momento, o que instaura uma cena de registro documental na ficção elaborada no filme.

A posição inicial da personagem evoca um *mug shot*. Essa pose estilizada lembra o espectador de que estamos em uma cidade-presídio – é um gesto que nos leva a imaginar esse espaço como uma prisão. Durante a cena assistimos a 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. Fricção entre a atriz representando ela mesma na apresentação de suas memórias e a personagem transfigurada pelo drama ficcional em que ela se encontra encarcerada na Ceilândia.

O gesto principal que sinaliza essa condição dramática é a posição imóvel e de perfil no início da cena. A tensão começa no nome da personagem: o mesmo que o da atriz. É pela colisão entre elementos do cotidiano mostrados 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 esse procedimento surge em outra situação do filme.

O HOMEM MASCARADO

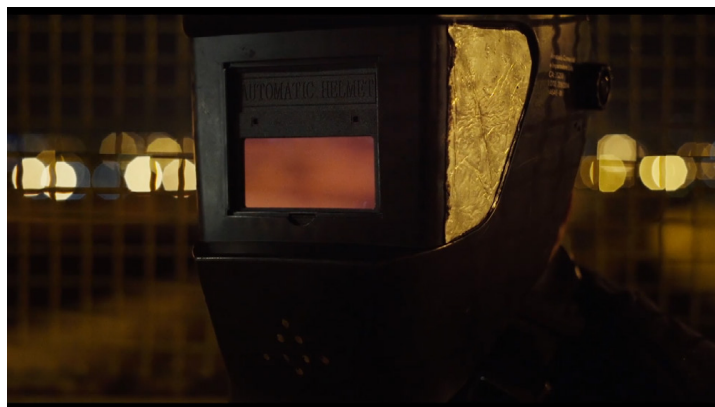


FIGURA 4
O homem mascarado.
Fonte: Frame de *Era uma vez Brasília* (2017).

Depois da cena em que Andreia Vieira conversa com seu filho, somos transportados para um ambiente fechado: é a casa do Homem Mascarado. Nessa cena, ele está sem máscara dentro de seu quarto. O lugar é pequeno e estreito – mais parece uma cela de prisão. Novamente encontramos escolhas estéticas que reforçam o clima de encarceramento e horror pelos detalhes do ambiente e da (i)mobilidade dos corpos. 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 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.

FIGURA 5

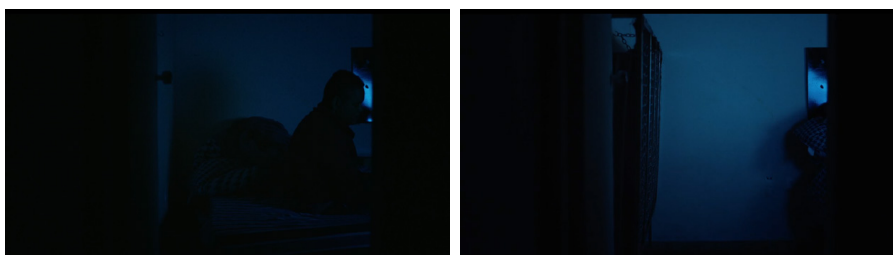
Penumbra. Fonte: Frames de *Era uma vez Brasília* (2017).



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 – escutamos o som de estampidos metálicos, o que dá continuidade à impressão de que estamos em um 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 novamente uma cela se fechando. Antes do plano terminar, escutamos o som da próxima cena que apresenta um show do grupo de rap desse personagem.

FIGURA 6

Marquim no escuro. Fonte: Frames de *Era uma vez Brasília* (2017).



O ator Marquim do Tropa faz parte do grupo de rap gangster³ Tropa de Elite, e 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”, em referência aos grupos de rap Cocktail Molotov e Guindart 121, importantes representantes da cena da música periférica do Distrito Federal. 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 elenco se mistura, portanto, ao público da performance, registrando a festa com câmera em punho.

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 desse personagem em um 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 DF.

Trata-se de um registro do show de rap “sob o risco do real” em que o mundo que cerca a filmagem perfura a *mise en scène* do documentário, fazendo surgir aparições inesperadas e imprevisíveis. Em sua mistura de ficção científica e documentário, *Era uma vez Brasília* nos revela um registro que cede espaço ao real, pois é construído em “fricção com o mundo”. É o que Comolli chamou de “um cinema engajado no mundo” que se faz da “chance de se ocupar apenas das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita (Comolli 2008, 172 e173). O figurino estilizado e a performance petrificada

3. O rap gangster é uma das formas expressivas mais importantes da vida cultural das periferias do Distrito Federal. Adirley Queirós faz parte da primeira geração que foi viver nas cidades-satélites da extensa periferia de Brasília. Esta conta com uma série de produtores culturais do rap gangster, como X (Câmbio Negro), Dj Jamaica (Alibi) e Japão (Viela 17). Seu primeiro curta-metragem, intitulado *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), foi dedicado a esse gênero local de música e suas conexões com a história da formação da periferia de Brasília. Além disso, o cineasta incorporou uma série de músicas e artistas dessa geração de rebeldes urbanos em seus filmes, tanto nas trilhas sonoras quanto nos elencos. No que diz respeito ao último tópico, a parceria artística mais bem sucedida entre o cinema de Queirós e o rap se deu com Marquim do Tropa de Elite, que protagonizou, por exemplo, o filme *Branco sai preto fica* (2014), trabalho pelo qual o artista ceilandense ganhou o prêmio de melhor ator no 47º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em 2014.

do Homem Mascarado entram em fricção com este gesto documental, criando uma cena híbrida entre a observação da paisagem noturna do show de rap e a fabulação de um mundo agônico pela ficção. Vamos à cena do metrô.

FIGURA 7
Grupo Tropa de
Elite em cena.
Fonte: Frames de
Era uma vez Brasília
(2017).



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.. A cena apresenta um movimento que vai do plano aberto e, portanto, distante desses corpos, para um plano fechado próximo a seus rostos que evidencia o semblante triste de alguns presos, enquanto desfoca o rosto de outros. 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. O *tableau* confronta os transeuntes em uma revelação do artifício característica do teatro épico e suas atualizações cinematográficas (Stam 1981). 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.

FIGURA 8

Encarcerados no metrô de Ceilândia.

Fonte: Frame de *Era uma vez Brasília* (2017).



Agora sabemos o motivo do sofrimento de nosso personagem – e, reforçando a escritura épica do filme, essa motivação é histórica e coletiva. 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, criando um clima de ruína, cárcere e morte. 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, 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, 19)

“Em outras palavras, o ator deve se reservar a possibilidade de, artisticamente, sair do papel” (Benjamin 2017b, 28). As cenas que descrevemos carregam uma semelhança com esse procedimento brechtiano. Em um registro documentário, o filme mostra o ator e a atriz, destacando, no entanto, instantes gestuais que revelam 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, 95). Nunca uma gesticulação, pois é um gesto recortado de seu contexto, isto é, um “instante premente” arrancado do cotidiano com o objetivo de demonstrar condições sociais. Para Benjamin (2017b), trata-se de um gesto citável (Stam 1981) justamente por ter sido interrompido no fluxo das ações. 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 malogrado 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, o processo de recrudescimento do estado policial brasileiro e o vislumbre de um futuro próximo de violência contra as populações periféricas e negras.

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 a 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. Nesse momento 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, traço estilístico característico do trabalho da fotógrafa Joana Pimenta nesse filme. Vemos a orelha direita do personagem, parte de sua nuca e os aros dos óculos escuros que ele está usando. O metrô passa e ele olha para baixo com tristeza. 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.



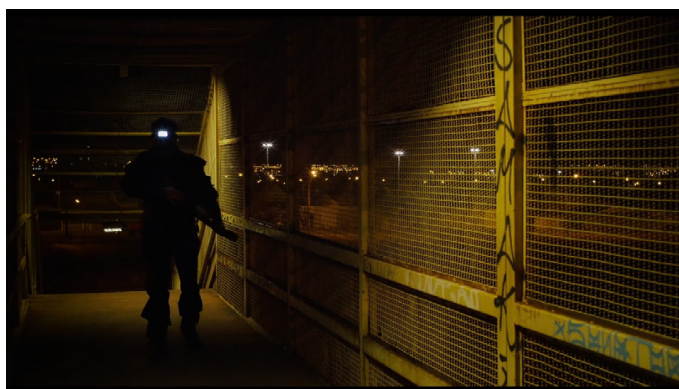
FIGURA 9

O alienígena Wellington. Fonte: Frame de *Era uma vez Brasília* (2017).

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 e objetiva, desprovida de sentimentalismos.

FIGURA 10

Zona escura. Fonte:
Frame de *Era uma vez Brasília* (2017).



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 protege o fumo 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.

FIGURA 11
Cigarros no escuro.
Fonte: Frames de
Era uma vez Brasília
(2017).



Outro corte nos afasta dos personagens, que agora conversam em outro 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, ai que...

Uma sirene ao longe obriga a personagem a interromper seu discurso – W.A olha para o horizonte e pergunta: “Ouviu isso?”. Ela responde: “Ouvi”. “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.

FIGURA 12
Relato noturno.
Fonte: Frame de
Era uma vez Brasília
(2017).



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 a partir do texto do filme: ele tem família e foi preso ao tentar invadir um lote em seu planeta natal⁴. Agora, tem 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, 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 essa 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. 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.

GUERREIROS INTERGALÁCTICOS

Depois de 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 o bagulho 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.



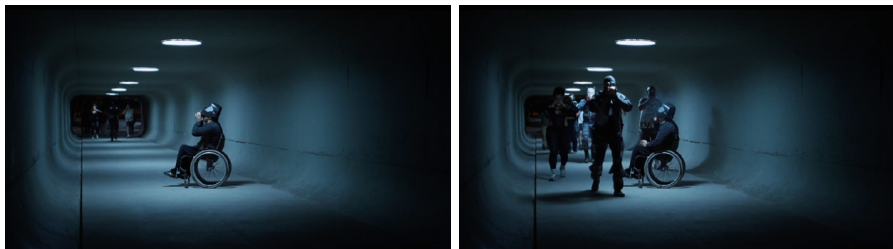
FIGURA 13

Ataque ao metrô.
Fonte: Frame de
Era uma vez Brasília
(2017).

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 dispositivo funciona como um chamado, ele ressoa duas vezes e, na segunda, 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.

FIGURA 14
Guerrilha mascarada. Fonte: Frames de *Era uma vez Brasília* (2017).



Um pequeno exército de mascarados surge das sombras. Todos empunhando e soprando seus próprios berrantes. Os sons graves se misturam, formando uma cacofonia horrorífica. 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, da mulher e do homem mascarado. Ficamos a escutar os roncões 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 o palco de cerca de um metro e meio de altura feito de vigas de metal. À sua frente, distinguimos um 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.

Essa cena nos apresenta uma paródia bem-humorada de *Mad Max: Beyond Thunderdome* (1985), de George Miller. Nesse filme, Max encontra uma cidade em meio à paisagem devastada pela guerra. Construções emergem no meio de um deserto sem lei onde as pessoas se matam por um pouco de combustível. Na cidade há um estranho ringue onde os habitantes da cidade resolvem seus conflitos cotidianos em duelos mortais: a Cúpula do Trovão (*Thunderdome*). A semelhança entre o ringue de Queirós e essa 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 contra o avanço dos monstros do fora de campo.

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 sua dança de guerra 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 se trata de um “reptiliano”. Ele segue andando nessa posição e se desloca para a direita do quadro.

Em terceiro lugar aparece uma dupla de espadachins que 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 de batalha. 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 seu grito guerreiro 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, o guerreiro levanta e dá uma cambalhota para o centro do ringue, pousando de cócoras e enquadrado de perfil.

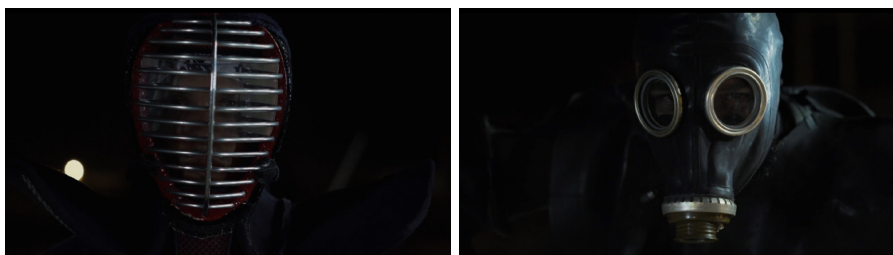
Um corte nos leva a uma série de *closes* nos rostos de alguns dos guerreiros. Outro corte nos leva ao plano de conjunto anterior. Mais um guerreiro aparece, no entanto fazendo reverências, em um gesto de respeito. Ele veste um quimono preto com uma faixa verde na cintura. A sétima guerreira (a segunda 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.

FIGURA 15

Guerreiros
intergalácticos.

Fonte: Frames de
Era uma vez Brasília
(2017).



Ao fim da apresentação vemos duas fileiras de guerreiros, o que deixa um espaço vazio no meio do quadro. Acima de todos e ocupando o 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!”.

FIGURA 16

Uma concessão
cósmica para
todas as galáxias
e planetas. Fonte:
Frame de *Era uma
vez Brasília* (2017)



Um corte nos leva a um plano aberto do ringue. Por trás das vigas de metal 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.

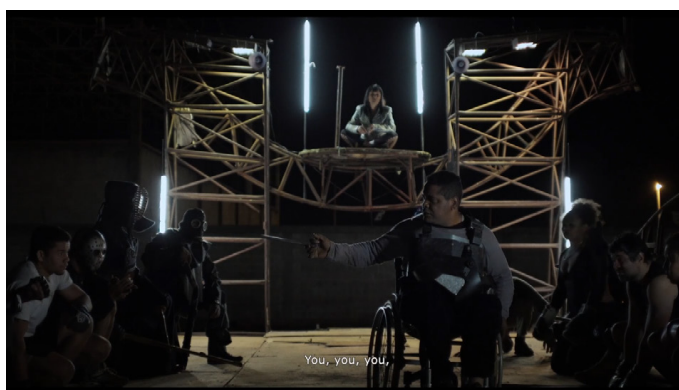
Em tom militar, o líder grita: “Descansar!”. Segue-se alguns segundos de silêncio. Um corte nos mostra a locutora em *contra-plongée*. Ela brinca com uma corrente com as mãos por alguns segundos. O vento bate em seu rosto, seus cabelos dançam com o sussurro dos ventos. Outro corte restaura a perspectiva anterior, voltando para o plano de conjunto do ringue. O homem dá um trago em um 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. O ringue se torna uma assembleia e o líder 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 à 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 em um 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. Esse som se mistura com o barulho de interferência de rádio.

FIGURA 17
Ringue vira
palanque. Fonte:
Frame de *Era uma
vez Brasília* (2017).



CENA DE PERSEGUIÇÃO

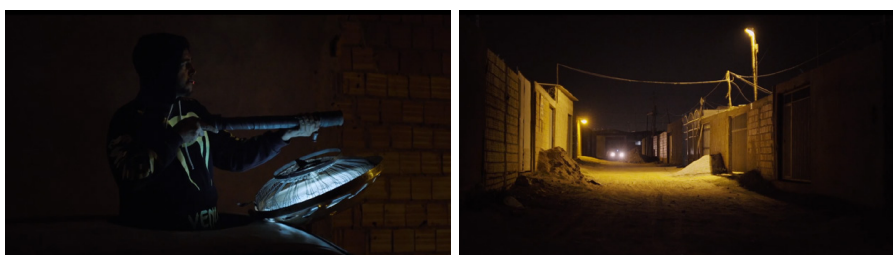
Um corte nos apresenta o interior do carro. É o mesmo veículo do início do filme: um ambiente azulado de vidros embaçados e com um rádio instalado no painel próximo ao volante. Dentro da máquina estão três guerreiros fazendo uma ronda noturna. Eles estão procurando algo, mas a narrativa não especifica 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 ‘manha’ 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.

FIGURA 18

Ronda. Fonte: Frames de *Era uma vez Brasília* (2017).



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: “Kaspenthal”. 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: um ronco de motor na banda sonora. W.A diz, preocupado: “Se liga aí! Se liga aí tá se aproximando ein?!”.

FIGURA 19

Perseguição noturna. Fonte: Frames de *Era uma vez Brasília* (2017).



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. Nesse 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 enfrentam 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 em um posto de gasolina para calibrar os pneus do carro. Depois desse momento, eles escutam, por meio 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.

Quebra da conexão entre objetos/equipamentos e a subjetividade dos lutadores por um gesto de rebelião violento, súbito. Uma explosão.

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 em um campo aberto – seus corpos estão completamente imóveis diante das chamas. O plano se prolonga e ficamos observando esse fogo que dança à medida que destrói o veículo da trupe.

FIGURA 20
Queima de arquivo.
Fonte: Frame de
Era uma vez Brasília
(2017)



CAVEIRAS-BARRANTES

Pela banda sonora, o som dos barrantes 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, em um 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-barrantes – no lugar do grave, a banda sonora apresenta gritos de horror.



FIGURA 21
Caveiras-
Berrantes. Fonte:
Frames de *Era*
uma vez Brasília
(2017).

A montagem costura os planos fechados das caveiras 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 nesse espaço e parece ter aberto as portas do inferno no Brasil. 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 em uma pose petrificada. Com isso, Queirós subverte o discurso do político e a narrativa do impedimento como saída democrática para crimes

de responsabilidade da chefe de estado que se mostraram, no decorrer dos anos, uma farsa. Os sons dos berros se sobrepõem, formando uma mistura de diferentes gritos e, nesse procedimento, o filme nos toma uma posição violentamente contrária à narrativa prenunciada por Michel Temer e seus aliados. 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 – por 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.

Trata-se de uma performance que cria uma fenda absurda na paisagem urbana corriqueira para condenar o fortalecimento da extrema-direita no Brasil e a subsequente intensificação do terror do Estado contra as populações negras e periféricas. Do ponto de vista coreográfico, podemos dizer que a cena apresenta uma dança do imobilismo que expressa uma experiência coletiva de terror – violência e tortura, fascismo e polícia. A guerrilha urbana de Queirós constrói uma coreografia sonora e cinética da fúria popular. As caveiras da periferia gritam na frente dos monumentos da cidade modernista, fazendo ecoar suas vozes deformadas em um gesto que bagunça os sentidos usuais do espaço urbano, deslocando formas corriqueiras de estar e se mover na cidade. Com essa ação, os símbolos do poder estatal são desautorizados – a paisagem que sintetiza o poder da república moderna é subvertida. A Praça dos Três Poderes se torna a cidade dos mortos assombrada pela fúria cadavérica dos oprimidos.

A presença insurgente da periferia no centro do poder da nação rasga, portanto, o “manto mito-poético” de Brasília (Holston 1993), responsável por ofuscar a história de violência e exploração da capital federal. Periferia aqui entendida não como espaço estaque ou cenário da tragédia social das cidades pós-coloniais, mas como uma posição epistêmica e relacional capaz de disputar os saberes hegemônicos sobre a cidade e sua paisagem desigual (Aderaldo 2018). Os corpos periféricos mostram seu caráter destrutivo ao romper a fantasmagoria da cidade contemporânea, revelando as relações assimétricas e violentas entre centro e periferia. O “caráter destrutivo”, escreveu Walter Benjamin (2012), enxerga caminhos para todos os lados. O que está em jogo na performance descrita acima é, ao fim e ao cabo, o velho mote dos anarco-punks: destruir para construir.

Os símbolos nacionais da ordem e progresso são convertidos em caos. Instaure-se, assim, um mundo de pesadelo desordenado. E a essa altura as palavras de Walter Benjamin sobre os surrealistas parisienses ressurgem com uma força brutal:

A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos “sentido” (Benjamin 1994b, 22)

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 convivessem 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 por meio 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, 797).

Utilizando-se 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 diante da conjuntura política. Vimos que o trabalho dos atores e da atriz é feito em um registro entre o documentário, a performance e o teatro épico. Eles se mostram e apresentam o personagem, buscando expressar, ao invés de ações dramáticas, uma situação social cujo desenho busca enfurecer e espantar os espectadores.

PERFORMANCE E PROFECIA

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 Lívia de Paiva. Esses filmes prenunciaram a intensificação da violência do Estado no Brasil contemporâneo em

narrativas distópicas sobre o presente, encontrando expressões que “dão conta do porvir” a partir de percepções argutas do agora.

Do corpus de obras destacado por Roger Koza, *Era uma vez Brasília* é o filme que melhor conseguiu expressar o sentimento de imobilismo, desesperança e fúria que marca a vida de muitos(as) brasileiros(as) desde 2013, com seus ápices em 2016, no golpe, e 2019, com o início do governo Bolsonaro. Por uma observação bastante criativa do presente, o filme nos oferece uma imagem profética que figura tempos catastróficos na história do Brasil contemporâneo. A obra de Queirós prenuncia, portanto, a intensificação da cultura de terror (Taussig 1987) sob o governo do presidente de extrema-direita Jair Messias Bolsonaro, um líder que colocou em prática uma política da morte, do desmonte generalizado de políticas sociais e destruição de instituições públicas e do meio ambiente sem preocupações com a gestão equilibrada da máquina pública e do cuidado com os cidadãos. Esse estilo antipolítico de governo se intensificou durante a pandemia, o que gerou uma investida “antivida” radical por parte de Bolsonaro (Avritzer 2020).

Trata-se, portanto, de um caso exemplar de contra-ataque do campo artístico brasileiro aos sinais de ressurgência do nazifacismo no Brasil contemporâneo, processo que culminou não apenas no governo Bolsonaro, mas na persistência do bolsonarismo na cultura e política brasileiras. O bolsonarismo é marcado por uma série de elementos linguísticos e ideológicos, tais como o autoritarismo, o punitivismo, o empreendedorismo individualista, a meritocracia, o armamentismo, o negacionismo científico, anti-intelectualismo etc. (Nunes 2022),⁵ o que culminou em uma cultura política extremamente violenta de grupos armados cujo comportamento se inspira no terror das milícias que o clã de Bolsonaro ajudou a construir no Rio de Janeiro.⁶

A palavra mais repetida nos estudos sobre o bolsonarismo e o governo Bolsonaro é, sem dúvidas, a destruição. Heloísa M. Starling (2022), por exemplo, escreveu que Bolsonaro faz ressurgir um Brasil do passado anterior à Nova República, datado dos anos de chumbo do regime militar – período em que as linhas duras da ditadura intensificaram a repressão

5. Para uma análise detalhada dos aspectos culturais e linguísticos do bolsonarismo, ver Nunes 2022 e Starling (2022). Algo que aprendemos logo de início nessas leituras preciosas é que o bolsonarismo não se resume ao clã Bolsonaro. Basta notar a persistência da cultura de terror e ódio nos noticiários que relatam chacinas, tiroteios e assassinatos levados a cabo por bolsonaristas mesmo depois da derrota presidencial em 2022 e do golpe fracassado depois da invasão do Congresso Nacional e Palácio da Alvorada em 8 de janeiro de 2023.

6. Em 2020, o governo Bolsonaro investe força total na política antivida como forma de agir na crise do coronavírus no Brasil. Leonardo Avritzer, por exemplo, identifica essa intensificação da política da morte do capitão rebelde como o início da crise de seu governo, também, mas em diferentes medidas, do bolsonarismo. Com efeito, foi durante a pandemia que Bolsonaro começou a perder mais aliados e se enfraqueceu no campo político, o que culminou em uma estratégia kamikaze que contribuiu para sua derrota nas eleições de 2022, entre outros eventos catastróficos recentes.

à imortal ameaça comunista a partir da vigilância, violência policial extrema, encarceramento de subversivos e suspeitos, tortura generalizada e extermínio de inimigos do governo militar. A política da destruição de Bolsonaro e a cultura do terror nazibolsonarista⁷ é caracterizada, pela autora, como uma atualização da figura do “reacionário”, isto é, aquele que busca, em suas escolhas e ações, destruir as estruturas e práticas democráticas decorrentes das revoluções burguesas e francesa – o retorno da autoridade ao estilo *Ancien Régime*.

Uma série de estudos enfatiza o caráter destrutivo, genocida e antipolítico do governo Bolsonaro, combinação que levou o país a um processo de “degradação democrática” ou, em um termo mais próximo do filme de Queirós, “pesadelo político” (Avritzer 2020, 54 e 55). O país “explodiu no ódio” (Starling 2022, 95) e elegeu um governante que levou a cabo o mais frontal processo de demolição dos aparatos democráticos de garantia dos direitos, criando um verdadeiro reino da morte contra seus inimigos e as populações subalternizadas sob a lógica de guerra do amigo contra o inimigo. O filme de Queirós é, sem dúvidas, a obra que melhor conseguiu criar uma expressão desse pesadelo marcado pelo terror, tortura, morte e encarceramento generalizados.

Esse filme completamente noturno busca no passado de uma mulher negra habitante das bordas da capital federal a imagem de um futuro de recrudescimento do estado policial e da violência institucionalizada contra as populações periféricas. A noite funciona como alegoria das trevas que tomaram conta do Brasil contemporâneo – um país onde houve uma forte ressurgência do fascismo por meio do sistema político e de grupos da sociedade civil.

As caveiras-berrantes de *Era uma vez Brasília* simbolizam um Brasil que extermina e encarcera sua população periférica – o Brasil da fome, da violência policial e da morte aos subalternizados. Trata-se do prenúncio de uma ruína – um filme que pensa com as ruínas do futuro. A imagem do Brasil que lampeja soturnamente nessa obra o transforma em uma terra de ninguém, um campo de terror que serve de palco para performances escabrosas. Talvez algo próximo do que Michael Taussig (1987) chamou de “espaço da morte”, isto é, um espaço liminar e grotesco de transformação em que os seres vagam sem rumo à espera da morte iminente. Locus da inconclusão “sem harmonias cadenciadas. Sem resoluções catárticas. Apenas brigas e pedaços de buracos possíveis. Nada mais” (Taussig 1987, 7). Simplesmente a morte crua e fétida. O filme de Queirós elabora um espaço similar em que os personagens vagam e se petrificam num anticlímax

7. Para as conexões históricas entre bolsonarismo e nazismo, ver Starling 2022, 110 a 112.

sem resoluções catárticas, sem reviravoltas animadoras: apenas as ruínas de um país em processo de autodestruição.

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 em uma situação de vulnerabilidade em relação a outros (Tsing 2015, 20). O progresso técnico destruiu paisagens inteiras – suas promessas se encontram soterradas nesse novo mundo resultante do desenvolvimento capitalista. A autora busca o que emerge “para além das promessas industriais e suas ruínas” (Tsing 2015, 18): “Nós podemos olhar por aí para notar esse estranho novo mundo, e nós podemos esticar nossa imaginação para capturar seus contornos” (Tsing 2015, 3). Isso é o que a autora chama de pensar com a ruína. Negando tanto o pessimismo pós-moderno quanto o romantismo catastrófico, Tsing 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 esse mundo precarizado que é exposto e reinventado pelo filme que comentamos neste ensaio. O caso de *Era uma vez Brasília* serve de exemplo dessas paisagens produzidas pela expansão da modernidade capitalista. Lixo, fogo, poeira e sucata entram em cena: as entranhas dos sonhos do progresso.

Como vimos, o filme de Queirós usa procedimentos do teatro épico de Brecht. Suas cenas 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 à luz das memórias da atriz Andreia Vieira.

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, 133). O filme de Queirós demonstra sua epicidade ao interromper a continuidade das ações dramáticas, o que dificulta um gesto empático do espectador e sua subsequente identificação com as condições psicológicas dos personagens. Como em uma peça épica, a obra avança aos trancos, realizando choques (Benjamin 2017a, 27). Essa 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, 25)

Era uma vez Brasília alcança este objetivo por meio 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 edição, 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, 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 esses personagens. Produzindo um distanciamento, o filme torna o Brasil pós-golpe de 2016 estranho e intolerável. Um novo pesadelo brasileiro se inicia – as portas do inferno são abertas para revelar um futuro sombrio.

Segundo Didi-Huberman (2017a), o distanciamento seria “a tomada de posição por excelência”. Isso 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 2017a, 61). O distanciamento torna estranho para demonstrar uma situação. Por desmontar a situação e remontá-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 2017a, 64)

“O espanto originário leva à atitude crítica, orientada para a prática” (Bornheim 1992, 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. Assim como o narrador de Benjamin (1994), o cinema de Queirós procura intercambiar experiências por meio 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 intensificam violentamente, sobretudo nas mãos dos agentes da segurança pública em diferentes instâncias – em nome da ordem, do progresso e da segurança da nação. Esses três elementos se convertem em emblemas do discurso do governo brasileiro com a ascensão de Jair Messias Bolsonaro à presidência da República, um político de extrema-direita conhecido pelo seu ódio em relação a 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.

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, 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, Queirós diz que o filme elabora uma reflexão sobre a “derrota” política que o impeachment de Dilma Rousseff representa e a imobilidade que esse 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, 172)

As performances petrificadas diante dos monumentos modernistas parecem mimetizar as construções de concreto de Oscar Niemayer em um

gesto de monumentalização dos corpos da periferia. Pessoas comuns de Ceilândia se tornam gente de pedra diante do Congresso Nacional que, em cena, se entrincheiram em confronto poético de corpo a corpo com as transformações socioculturais do Brasil contemporâneo. Se os berros da caveira prenunciam um momento histórico caracterizado pelo terror, a obra de Queirós elabora um contradiscurso performático em reação ao mundo infernal desenhado pela ficção científica.

Ao se questionar “o que nos subleva?”, Georges Didi-Huberman (2017b, 289) responde afirmando que o que nos revolta é, a princípio, uma perda. 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 2017b, 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 dessa 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?” (Didi-Huberman 2017b, 290). O filme de Queirós nos apresenta um berro contra o estado de coisas que irrompe do golpe de 2016, conjuntura que ainda não tomou forma definida – mas já mostrou sua força destrutiva. As caveiras soltam berros monstruosos diante do Congresso Nacional: esse 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 2017b, 344).

Como sugeriu Richard Schechner no seminário “Sismologia da performance: NAPEDRA 20 anos”, as performances funcionam como uma espécie de montagem cinematográfica em que o futuro especulado orienta a seleção do passado agenciado na ação performática. Em outras palavras, o futuro produz o passado. O aqui e agora da ação é determinante, mas a temporalidade produzida na ação performática é, ao fim e ao cabo, um amálgama de tempos heterogêneos – uma montagem saturada de tensão. A performance petrificada em frente ao Congresso Nacional efetua uma mistura de tempos deste gênero: o passado de cárcere e violência é articulado em uma tomada de posição no agora, fazendo explodir uma imagem de futuro.

Depois dos gritos das caveiras, voltamos ao ponto inicial da obra para, então, os personagens, em estado de alerta, nos devolverem nosso olhar pela quebra da quarta parede: eles nos trazem para a fábula, nos mostrando que somos também sujeitos implicados no inferno que foi esboçado

no filme. Um aviso de incêndio? O crepitar das chamas que encerra o filme ainda ecoa entre nós.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aderaldo, Guilherme. 2018. Visualidades urbanas e poéticas da resistência: reflexões a partir de dois itinerários de pesquisa. *Antropolítica*, no. 45: 66-93.
- Alves de Lima, Tatiana Hora. 2016a. Cenas do testemunho e memórias subterrâneas de Brasília. In *Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS)*: Goiás.
- Alves de Lima, Tatiana Hora. 2016b. Imagens táticas contra utopia modernista: investigando as primeiras imagens de Brasília e a cidade é uma só? *Lumina*, vol. 10, no. 2.
- Alves de Lima, Tatiana Hora. 2019. *Utopias de Brasília no cinema: o desvio contra a arquitetura e a história*. Tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Alves de Lima, Tatiana Hora. 2020. Corpos interditos em Era uma vez Brasília. *Doc On-line*, no. 28: 97-116.
- Avritzer, Leonardo. 2020. *Política e antipolítica: a crise do governo Bolsonaro*. São Paulo: Todavia.
- Barthes, Roland. 2015. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70.
- Benjamin, Walter. 1994a. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, Walter. 1994b. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, Walter. 2012. O caráter destrutivo. In *Rua de mão única*. Obras escolhidas, vol. 2. São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, Walter. 2017a. O que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht (primeira versão). In *Ensaaios sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo.
- Benjamin, Walter. 2017b. O que é teatro épico? (segunda versão). In *Ensaaios sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo.
- Benjamin, Walter. 2018. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG.
- Brasil, André. 2013. Quando o antecampo se avizinha: duas notas sobre o engajamento em *A cidade é uma só?* *Negativo*, vol. 1, no. 1: 86-99.
- Bornheim, Gerd. 1992. *Brecht: a estética do teatro*. São Paulo: Graal.
- Campos, João Paulo de Freitas. 2019. *O inferno do agora: uma leitura de Era uma vez Brasília (2017)*. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Campos, João Paulo de Freitas. 2020. Delírio fantasma ou os tempos de Era uma vez Brasília. *Iluminuras*, vol. 21, no. 53: 359-388.

- Comolli, Jean-Louis. 2008. *Ver e poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG.
- Didi-Huberman, Georges. 2017a. *Quando as imagens tomam posição*. Belo horizonte: UFMG.
- Didi-Huberman. 2017b. *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.
- Gomes, Juliano. 2017. A cena muda. *Cinética*, 27/10/2017. <https://bit.ly/43p9Ks4> (acessado em 20/2/2019).
- Guimarães, César. 2014. Noite em Ceilândia. In *Catálogo do forumdoc.bh 2014-18º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal.
- Furtado, Gustavo Procopio. 2019. *Documentary filmmaking in contemporary Brazil: Cinematic archives of the present*. New York: Oxford University Press.
- Furtado, Beatriz e Érico Oliveira de Araújo Lima. 2016. Corpo, destruição e potência em Branco sai, preto fica. *MATRIZES*, vol. 10, no. 1: 133-147.
- Hora, Tatiana. 2016a. Cenas do testemunho e memórias subterrâneas de Brasília. In *25º Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, Goiânia, 7 a 10 jun. 2016.
- Hora, Tatiana. 2016b. Imagens táticas contra utopia modernista: investigando as primeiras imagens de Brasília e A cidade é uma só?. *Lumina*, vol. 10, no. 2: 01-18.
- Hora, Tatiana. 2019. *Utopias de Brasília no cinema: o desvio contra a arquitetura e a história*. Tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Hora, Tatiana. 2020. Corpos interditos em Era uma vez Brasília. *Doc On-line*, no. 28: 97-116.
- Koza, Roger. 2019. Las ficciones proféticas del nuevo cine brasileño. Com los ojos abiertos, 11/2/2019. <https://bit.ly/3NhQebq> (acessado em 2/3/2019).
- Mena, Maurício Campos, Raquel Imanishi e Claudio Reis. 2015. Entrevista Adirley Queirós. *Negativo*, vol. 1, no. 1: p. 18-69.
- Mesquita, Cláudia. 2011. Atualidade e história em *A cidade é uma só?*. *Devires*, vol. 8, no. 2: 48-69.
- Mesquita, Cláudia. 2015. Memória contra utopia: Branco sai, preto fica. In *24º Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, Brasília, DF, 9 a 12 jun. 2015.
- Mesquita, Cláudia. 2017. Era uma vez Brasília: conversa com Adirley Queirós. In *21º Festival do filme documentário e etnográfico: Fórum de Antropologia e Cinema* (Catálogo). Belo Horizonte: Filmes de Quintal.
- Mussel, Felipe Schultz. 2016. *A cidade inimiga: o projeto de Brasília e o cinema de Adirley Queirós*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.
- Mussel, Felipe Schultz. 2022. O cinema de guerra da Ceilândia. In *Fazer cinema. Fazer cidade*, ed. Aline Portugal e Cezar Migliorin, 59-72. Rio de Janeiro: Áspide.
- Nunes, Rodrigo. 2022. *Do transe à vertigem: ensaios sobre bolsonarismo e um mundo em transição*. São Paulo: Ubu Editora.
- Queirós, Adirley. Era uma vez Brasília. Ceilândia, Brasil, cor, 98', DCP.

- Schechner, Richard. 1985. Restoration of behavior. In *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Schechner, Richard. 2013. Pontos de contato revisitado. In *Antropologia e Performance: ensaios NAPEPDR*, org. John Dawsey et al., 37-65. São Paulo: Terceiro Nome.
- Schechner, Richard. 2012. Ritual. In *Performance e antropologia de Richard Schechner*, org. Zeca Ligiéro, 49-90. Rio de Janeiro: Mauad X.
- Starling, Heloisa Murgel. 2022. Brasil, país do passado. In *Linguagem da destruição: a democracia brasileira em crise.*, org. Heloisa Murgel Starling, Miguel Lago e Newton Bignotto, 70-119. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- Suppia, Alfredo. 2017. Acesso negado: *circuit bending*, *borderlands science fiction* e *lo-fi sci-fi* em *Branco sai, preto fica*. *Revista Famecos*, vol. 24, no. 1: 1-21.
- Stam, Robert. 1981. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Taussig, Michael. 1987. *Shamanism, colonialism, and the wild man: a study in terror and healing*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Tsing, Anna. 2015. *The Mushroom at the end of the world: on possibility of life in capitalist ruins*. New Jersey: Princeton University Press.

João Paulo Campos é antropólogo. Crítico, programador e professor de cinema. Mestre e doutorando em Antropologia (USP), com co-orientação em Meios e Processos Audiovisuais (USP). Professor do Centro Universitário Belas Artes e Academia Internacional de Cinema (AIC-SP). Integra os seguintes grupos de pesquisa: Núcleo de Antropologia, Performance e Drama (NAPEPDR-USP) e História da Experimentação no Cinema e na Crítica (HECC-USP). Programador do Festival de Cinema de Diamantina (MG) e do Cineclube Disgraça (SP).

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 01/09/2022
Reapresentado em: 06/03/2023
Aprovado em: 17/03/2023