

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

**PALOMA PALACIO MARCELINO**

**A ESCRITA POLIFÔNICA DE CEILÂNDIA**

**NO CINEMA DE ADIRLEY QUEIRÓS:**

Do território às paisagens distópicas de Brasília

RIO DE JANEIRO

2020

**PALOMA PALACIO MARCELINO**

A ESCRITA POLIFÔNICA DE CEILÂNDIA

NO CINEMA DE ADIRLEY QUEIRÓS:

Do território às paisagens distópicas de Brasília

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisitos parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura (Tecnologias da Comunicação e Estéticas)

Orientadora: Anita Leandro

Rio de Janeiro

2020

---

Marcelino, Paloma Palacio.

A escrita polifônica no cinema de Adirley Queirós : Do território às paisagens distópicas de Brasília / Paloma Palacio Marcelino. – 2020.

157 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Rio de Janeiro, 2020.

Orientação: Profa. Dra. Anita Matilde Silva Leandro.

1. cinema. 2. documentário. 3. montagem. 4. território. 5. paisagem. I. Título.

---

**PALOMA PALACIO MARCELINO**

A ESCRITA POLIFÔNICA DE CEILÂNDIA

NO CINEMA DE ADIRLEY QUEIRÓS:

Do território às paisagens distópicas de Brasília

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisitos parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura (Tecnologias da Comunicação e Estéticas)

Rio de Janeiro, 18 de setembro de 2020.

---

Profa. Dra. Anita Matilde Silva Leandro - UFRJ

---

Profa. Dra. Cláudia Cardoso Mesquita - UFMG

---

Profa. Dra. Patricia Furtado Mendes Machado – PUC-Rio

---

Prof. Dr. Edilson Sandro Pereira – UFRJ (Suplente)

*À minha mãe, à minha vó e à minha irmã, que me deram, à sua maneira, apoio para que pudesse terminar este trabalho.*

*A todas as mulheres, que, mesmo diante do medo e do ódio, ousam sobreviver e pensar sobre isso.*

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe e à minha avó, à sua maneira, pelo apoio e por terem me oferecido a curiosidade, o estudo e a literatura como legado.

À minha irmã, simplesmente por existir e dividir comigo os pesos e levezas.

À Beth, pelos toques, delicados e assertivos, pelas repetidas leituras, pelo incentivo, pelo amor e companheirismo.

À Iara, pela leitura atenta, pelas infinitas trocas, por ser uma inspiração como escritora e pesquisadora.

À Ana Lidia, Nina e Thaís, por terem me acolhido e topado construir comigo um significado para a palavra casa.

Ao Yuri, Fernando, Itala, Ugo, Miguel e Larissa por terem sido luz na escuridão.

À Marina, por ter ficado ao meu lado. Nas reuniões do grupo de pesquisa, nas aulas, nos cineclubes e na vida.

À Mariana, pela escuta.

À Cristiana Grumbach, pelas conversas, e por me ensinar a paixão pelo documentário, além das dores e delícias do processo de montagem.

À Anita Leandro, pela orientação e sabedoria, pelo rigor e pela atenção.

À Faperj, pelo suporte financeiro para o desenvolvimento desta pesquisa.

À COART-UERJ e ao Marcelo Reis de Mello, assim como ao Rafael Zacca e à Oficina Matéria-Prima, Anna Violeta Durão, Ana Luiza Rigueto, Anita Guerra, Caio Vinícius, Felipe Leal, Leticia Seeling, Luisa Caron, Marcelo Ladeira, Sofia Lopes, Thiago Ferreira, Thaís Paiva, Valeska Torres, Vinicius Cunha por me devolverem a paixão pelo trabalho de escrita.

A mim mesma, por não ter desistido.

*(...) precisamos dos últimos dos pintores  
o mais perdido dos homens  
para pintar nossos  
pesadelos*

Lucas Matos

## RESUMO

MARCELINO, Paloma Palacio. **A escrita polifônica de Ceilândia no cinema de Adirley Queirós**: do território às paisagens distópicas de Brasília. Rio de Janeiro, 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Este trabalho consiste na análise estética de quatro filmes do cineasta ceilandense Adirley Queirós: *Rap, o canto de Ceilândia* (2005), *A cidade é uma só?* (2011), *Branco sai, preto fica* (2014) e *Era uma vez Brasília* (2017). Com atenção para a polifonia de vozes orquestradas nesses filmes, analisamos as diferentes formas de encenar as falas e os corpos dos personagens de Ceilândia, em sua relação com a montagem dos documentos, arquivos e imagens do passado. Dessa forma, buscamos compreender a composição heterogênea de uma voz do território de Ceilândia, confrontada, nos filmes, às paisagens distópicas da história recente de Brasília.

Palavras-chave: cinema; documentário; montagem; território; paisagem



## ABSTRACT

MARCELINO, Paloma Palacio. **A escrita polifônica de Ceilândia no cinema de Adirley Queirós:** do território às paisagens distópicas de Brasília. Rio de Janeiro, 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

This essay consists on a film analysis of Adirley Queirós's following films: *Rap, o canto de Ceilândia* (2005), *Hood Movie: is the city one only?* (2011), *White out, black in* (2014) and *Once there was Brasília* (2017). With due regard to the poliphony of voices orchestrated within these films, we analyse how characters from Ceilândia, the largest *favela* in the city capital of Brazil, enact different forms of speech and body, in relation to the film *montage* of documents, archive and past images. Therefore, we mean to unveil the heterogeneous composition of a territorial voice in Ceilândia, confronted, in these films, by the distopic landscapes of Brasília's recent history displayed therein.

Key-words: film; documentary; film montage; territory; landscape

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	11
<b>1. ORQUESTRAÇÃO DAS VOZES DO TERRITÓRIO</b>	17
1.1 ADIRLEY QUEIRÓS E A LETRA COMPARTILHADA DO CINEMA	19
1.2 ENCENAÇÃO DAS VOZES NO CANTO DE CEILÂNDIA	21
1.3 <i>RAP</i> E A “EXTENSÃO CONTINUADA” DO TERRITÓRIO	33
1.4 FALA CONTRA ARQUIVO EM <i>A CIDADE É UMA SÓ?</i>	38
<b>1.4.1 Som contra imagem: a montagem polifônica</b>	39
<b>1.4.2 Presente contra passado: a montagem intelectual</b>	43
<b>1.4.3 Documental, ficcional: a montagem alternada</b>	50
1.5 O TESTEMUNHO CONTRA A HISTÓRIA UNIFICADA EM <i>RAP</i> E <i>A CIDADE É UMA SÓ?</i>	57
1.6 <i>A CIDADE É UMA SÓ?</i> E A FICÇÃO DE SEUS DOCUMENTOS	65
<b>2. ENCENAÇÃO DOS CORPOS, NAS RUÍNAS DA HISTÓRIA</b>	.....73
2.1 FABULAÇÃO COM OS ARQUIVOS EM <i>BRANCO SAI, PRETO FICA</i>	76
<b>2.1.1 Narrar, nas ruínas da história</b>	80
<b>2.1.2 Dimas e as aventuras do montador intergaláctico</b>	86
2.2 CORPO-ARQUIVO <i>VERSUS</i> CORPO MÁQUINA EM <i>BRANCO SAI, PRETO FICA</i>	94
2.3. A INTERRUPÇÃO EM <i>ERA UMA VEZ BRASÍLIA</i>	107
<b>2.3.1. Wellington e os corpos exilados do Plano Piloto</b>	114
<b>2.3.2 Marquim e o corpo polifônico da paisagem</b>	124
2.3.3 <i>A voz de Andreia, ainda</i>	130
2.4 <i>ERA UMA VEZ</i> O ALARME DE INCÊNDIO DA HISTÓRIA	133
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	143
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	148
<b>FILMOGRAFIA</b>	156

## INTRODUÇÃO

Este trabalho é resultado de uma análise estética da montagem e da *mise-en-scène* dos filmes *Rap, um canto de Ceilândia* (2005), *A cidade é uma só* (2011), *Branco sai preto fica* (2014) e *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós, que parte da constatação de que há uma polifonia de vozes de Ceilândia, orquestrada nesse conjunto de obras. O que nos orienta é o desejo de compreender como Adirley Queirós vem compondo esse lugar, entre imagem documental e ficcional, espaço no qual se faz ouvir a heterogeneidade das vozes do território e musicalidade dos corpos encenados, em diálogo com falas provenientes de documentos e materiais de arquivo retomados nesses filmes. Veremos como as relações estabelecidas entre a *mise-en-scène*, enquanto organização do espaço, e a montagem, que dá sentido histórico às imagens, produzem um jogo duplo, de espacialização das vozes de arquivo e de historicização das falas e dos acontecimentos filmados. Defendemos a hipótese de que esse jogo é sustentado pela experimentação com a ficção, que elabora, enfim, uma imagem dialética de Ceilândia, na qual a memória negada pela utopia desenvolvimentista de Brasília é incorporada ao corpo e à paisagem periférica.

Em *Rap*, Adirley entrevista rappers, amigos seus: X-Câmbio Negro, Japão Viela 17, Marquim da Tropa e Jamaika. Eles contam a história de Ceilândia através de suas composições, ao mesmo tempo em que falam de racismo e discriminação contra o rap, em suma, de uma era da música que parece estar em decadência. No curta, a fala testemunhal dos rappers sobre o território é complementada por imagens do Arquivo Público do Distrito Federal, inseridas, sobretudo na montagem, além das imagens de shows e gravações de rap, que participam das cenas de entrevista e estimulam as falas dos personagens.

Em *A cidade é uma só*, Adirley contrapõe imagens de arquivo de Brasília, sobretudo da Campanha de Erradicação das Invasões (CEI), de 1971, às encenações de Dildu e Zé Bigode, personagens ficcionais, e às entrevistas com Nancy Araújo. A fala testemunhal desta personagem remonta à época em que era criança, quando experienciou a remoção da sua família e de milhares de outras da vila operária do IAPI, localizada no entorno do Plano Piloto, em direção à área hoje conhecida como Ceilândia. Foi do nome da campanha governamental que surgiu o nome do lugar, Ceilândia, que se tornaria uma das maiores cidades-satélite do Distrito Federal. Aproximada, através da montagem, aos arquivos desta campanha de expulsão, a fala de Nancy desmente a retórica das vozes dos cinejornais e filmes de propaganda de Brasília, que afirmavam, como dizia, na época, o *jingle* de publicidade do governo, que a cidade era uma só, quando, de fato, o governo promovia a segregação espacial

das populações negras e periféricas, instaladas longe do centro da cidade. Além de produzir o choque entre fala viva e documento de arquivo, a montagem alterna a encenação da fala testemunhal de Nancy com a encenação ficcional das falas de Zé Bigode, um vendedor de lotes de terra irregulares em Ceilândia, e de Dildu, um aspirante a político em campanha a representante distrital no território, cuja plataforma é, justamente, distribuir aos ceilandenses os direitos negados ao longo do processo histórico de expulsão e segregação territorial: direito à habitação, ao transporte, educação, saúde e cultura.

Já em *Branco sai, preto fica*, somos inseridos num universo distópico em que Brasília foi dominada pela tecnocracia estatal. O argumento de ficção científica é o ponto de partida para a narração e a encenação dos corpos de três personagens. Dimas Cravalanças é um viajante intergaláctico incumbido por um Estado futurista de desvendar um crime ocorrido em 1986: a invasão policial do baile do Quarentão, que feriu e matou jovens negros de Ceilândia. A Dimas é dada a tarefa de voltar ao passado num contêiner/máquina do tempo e encontrar Sartana, testemunha-chave do caso. Parte dessa tarefa consiste em organizar fotografias e recortes de jornais do passado, em busca de vestígios do crime. Sartana vive isolado em espaços interiores, seja sua casa, onde conserta pernas mecânicas, incluindo a sua própria, seja o depósito, onde ele coleta essas próteses. Acompanhamos também os deslocamentos de Marquim, outra vítima do atentado: ele sai do carro e se senta numa cadeira de rodas; entra num vagaroso e barulhento elevador mecânico e desce em direção ao seu *bunker* secreto, onde uma câmera de vigilância lhe garante a visão do exterior da casa. É ali que Marquim mantém um estúdio clandestino e uma rádio pirata. Embalado pela fumaça do seu cigarro, passa os dias a tocar *hits* dos bailes black dos anos 1980 e a narrar as doces lembranças do Quarentão, despertadas pelas músicas da juventude. É onde também trama a composição de uma bomba sonora, a ser lançada em direção ao futuro e a Brasília.

Esse universo distópico permanece em *Era uma vez Brasília*, embora flerte com um acontecimento político recente na história brasileira: estamos no ano zero, após um golpe de Estado. O filme começa numa passarela que cruza uma linha de trem em Ceilândia, lugar onde Marquim (mesmo ator de *Rap, A cidade e Branco sai*) e Andreia tentam fugir do radar. WA4, apelido de Wellington Abreu, é um prisioneiro alienígena, enviado numa viagem espacial em direção à Terra. Em troca de sua liberdade, as autoridades de seu planeta lhe confiam a missão de assassinar Juscelino Kubitschek. Sentimos o arrastar de sua jornada em planos-sequência de longa duração, em que o personagem espera a chegada no tempo da fundação de Brasília e remói a saudade de casa, no espaço estreito de sua nave, de aparência antiga e artesanal. Somados às encenações dos personagens, trechos de arquivos sonoros são

inseridos ao longo do filme. Assim como as sequências da nave, esses trechos também são de longa duração, sobretudo aqueles relativos ao processo de impeachment da presidente Dilma Rousseff: falas de congressistas, discursos de Dilma e do seu vice, Michel Temer. A paisagem sonora, no entanto, é também atravessada pela voz de Juscelino Kubitschek. Passado e presente, portanto, se confundem nesse espaço invisível e imaginário, contra o cenário noturno do filme. A viagem de Wellington acaba quando sua nave dá pane. Ele, então, desembarca na Ceilândia de 2016, onde se encontra com Marquim, Andreia e Pancillax, formando um exército revolucionário que pretende derrubar o Congresso Nacional.

A relação de amizade do cineasta com os protagonistas dessas quatro obras, pessoas que se reinventam a cada filme, produziu a abertura de um espaço de compartilhamento da forma cinematográfica na obra de Adirley Queirós, instituída pela criação de um coletivo de cinema em Ceilândia, o Ceicine. Lançamo-nos ao trabalho a partir da premissa de que, ao longo da obra do cineasta, as experimentações no sentido desse compartilhamento produziram novos modos de abordar o território. Modos esses que partem de uma reconfiguração dos procedimentos de montagem e de encenação de sua história a cada filme, a saber, os documentos de arquivo e imagens do passado, através da composição das imagens sonoras de Ceilândia: as falas, vozes, músicas e sonoridade produzidas pelos corpos dos personagens.

A partir da descrição dos encontros entre os documentos e a fala testemunhal em *Rap* e *A cidade*, portanto, vamos analisar como Adirley confecciona uma narratividade heterogênea do território. Em *Branco sai* e *Era uma vez*, com a criação de um ambiente experimental, distópico, as falas são dramatizadas e os corpos, carregados de memória, estabelecem novas relações de sentido com os documentos. Para dar conta do problema da segregação espacial, assim, colocamo-nos à escuta das formas de articulação desses elementos: entre os discursos provenientes dos materiais de arquivo e as falas e corpos periféricos. Com isso, buscamos, ainda, precisar as noções de arquivo, montagem, história e espaço que Adirley elabora em seus filmes, e como essa trajetória compõe uma escrita coletiva, isto é, polifônica de Ceilândia.

Do ponto de vista pessoal, analisar *A cidade* foi consequência de um interesse de pesquisa que remonta, na verdade, à *Branco sai preto fica*. Quase por acaso, em 2014, entrei no auditório da faculdade, onde havia acabado de começar a exibição do filme. Era uma sessão do Cinerama, cineclubes universitário que frequentava distraidamente, conforme ditava o regime de atenção adolescente. Até então, não conhecia o trabalho de Adirley – havia pouco tinha me decidido a fazer e estudar cinema profissionalmente – decisão essa, que, nos anos seguintes, seria abalada e controvertida pela intempestividade do tempo, mas que,

misteriosamente, sempre esteve alojada em alguma parte perdida do meu corpo. Qual não foi a minha surpresa, então, ao assistir *Branco sai*. Na falta de palavras melhores, foi um encontro curativo. O cansaço dos protagonistas, que se deslocavam milimetricamente pela tela com suas próteses cibernéticas e traquitanas antiquadas, me parecia muito familiar. Seus corpos se arrastavam por planos tão longos que pareciam querer saltar do tempo. Eu ficava hipnotizada, saboreando cada instante, em que reconhecia na vaguidão, na languidez, no silêncio que escorria tanto e doía. Algo de verdade acontecia diante daquelas imagens, uma compreensão afetiva direta de uma experiência que me era completamente alheia. O cinema, então, se confirmou como ferramenta sensível de emancipação e ambiente frutífero de pesquisa.

Empreendi, então, uma investigação iniciada no meu trabalho de conclusão de curso, no qual tracei uma análise estética da montagem de *A cidade é uma só?*. Com esse trabalho, passei a me inteirar do potencial político das imagens de Ceilândia também nessa obra, e a buscar formas de encenar o território em seus outros filmes. Embora o cineasta tenha já expressividade no cenário nacional e internacional, há ainda poucos trabalhos que fazem um esforço de sistematização do conjunto de sua obra - entre eles, damos destaque à tese de Tatiane Hora Alves de Lima (2019), com a qual travamos um amplo diálogo, e a dissertação de Felipe Mussel (2016). Nossa pesquisa procura avançar em relação às demais na medida em que se concentra na investigação da singularidade estética do trabalho de Adirley, procurando trazer para o primeiro plano seus métodos de abordagem da montagem e da *mise-en-scène*. Dessa forma, traçamos uma análise que medita sobre o território a partir da noção de paisagem, ainda pouco abordada nos trabalhos vistos até então sobre os filmes do diretor<sup>1</sup>.

Aproximamos nossa análise estética das teses sobre a história de Walter Benjamin, segundo as quais a história dos vencidos, no caso da obra de Adirley, dos segregados do Plano Piloto de Brasília, é produzida a partir de um método não-linear, heterogêneo dos acontecimentos. Como vamos ver, essa concepção do tempo histórico nos permite entender melhor a abordagem da história na obra de Adirley, ao enfrentar a ideologia homogeneizante do progresso, ligada à construção de Brasília. Ela nos oferece também subsídios teóricos para dar forma à noção heterogênea de tempo que está em jogo no cinema do diretor, ao se debruçar, ao seu modo, sobre documentos e imagens sobre a fundação da cidade. Retomando

---

<sup>1</sup> Com destaque ao artigo de Ana Caroline Almeida, lançado à época da escrita deste trabalho, mas com que só entrei em contato posteriormente à defesa: *Riscos visíveis e invisíveis em um cinema brasileiro de levantes*, publicado no v. 47 n. 53 da revista *Significação*, da Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/160514>

a leitura benjaminiana de Georges Didi-Huberman, vemos, nos filmes de Adirley, a produção de uma “imagem dialética” de Ceilândia, que tentaremos traduzir ao fim de nosso percurso de trabalho. Além disso, para pensar o espaço nos filmes de Adirley, um espaço atravessado pelos vestígios da história, fundamentamos nossa reflexão no conceito de território, desenvolvido pelo geógrafo Milton Santos. A concepção de território localiza Ceilândia em relação a Brasília, ao traçar os valores econômicos, políticos, afetivos e simbólicos que distanciam periferia e centro. Ainda, anunciamos a composição do território no cinema de Adirley a partir do conceito de paisagem, introduzido em nossa pesquisa a partir da pesquisadora francesa Anne Cauquelin.

No que toca à análise dos filmes, debruçamo-nos sobre a *mise-en-scène* de Adirley em diálogo com os escritos de Jean-Claude Bernardet e de Jean-Louis Comolli. Dada a diversidade dos dispositivos de montagem nos filmes de Adirley, mobilizamos um referencial teórico mais amplo, que convoca alguns dos principais pensadores da montagem da história do cinema: a montagem intelectual do cineasta soviético Sergei Eisenstein, a montagem de intervalos do também soviético Dziga Vertov e a montagem proibida do crítico francês André Bazin. A propósito das interseções entre *mise-en-scène* e montagem na obra de Adirley, partimos da análise do cineasta francês Jean-Luc Godard e da noção de montagem antecipada, conceituada pela diretora e pesquisadora Anita Leandro. No sentido de refinar a especificidade do método polifônico do cineasta, estabelecemos um diálogo com Eisenstein e a forma como ele aborda a polifonia, termos retomado hoje nos estudos etnográficos de Caio Batista e cinematográficos de André Brasil e Julia Fagioli.

Como metodologia de trabalho, adotamos uma abordagem estética dos filmes, que consiste em descrever, analisar e comparar as formas de produção da imagem da história nos quatro filmes de Adirley acima mencionados. Buscaremos traduzir o pensamento que atravessa o cinema de Adirley Queirós a respeito da relação entre a história e o território de Ceilândia, um pensamento que se constrói no entrelaçamento de montagem e *mise-en-scène*. Os filmes do cineasta poderiam ser comparados, assim, a um “ato teórico” (AUMONT, 2008), sem perder, no entanto, sua própria inventividade e singularidade.

Dada a ruptura que significa a incursão da ficção científica no cinema de Adirley Queirós, dividimos essa dissertação em dois capítulos. No primeiro, vamos analisar a *mise-en-scène* de entrevista e a montagem dos materiais de arquivo relativos a Brasília em *Rap* e *A cidade*. Em *Rap*, vamos discorrer sobre o “canto” e a posição periférica relegada aos ceilandenses na distribuição espacial do Distrito Federal e a *mise-en-scène* de entrevista. Em relação à montagem das falas e arquivos, vamos abordá-la no sentido de uma “extensão

continuada” do território, nos termos de Milton Santos, na qual as falas se complementam para contar a história dessa marginalização. Já em *A cidade*, através da análise dos métodos polifônico, intelectual e paralelo de montagem, vamos analisar as relações estabelecidas entre os materiais de arquivo e as formas de encenação da fala, que variam entre a *mise-en-scène* de entrevista e a ficcional. Essa análise é desenvolvida em três eixos: som contra imagem, presente contra passado e, finalmente, os limites entre documentário e ficção, que começam a se desenhar nesta obra. Vamos propor, então, uma declinação da noção de território para a de paisagem, para dar conta da estética do cinema de Adirley a partir de *A cidade*.

No segundo capítulo, perante a entrada dominante da ficção científica na obra de Adirley e diante da rarefação do dispositivo de entrevista e da fala testemunhal, vamos nos deter na encenação dos corpos de Ceilândia em *Branco sai* e *Era uma vez*. Mais especificamente, na relação que essas obras estabelecem com a paisagem, sobretudo, permitindo-nos pensar na ação de um corpo-máquina e de um corpo-arquivo nesses filmes. No caso de *Branco sai*, vamos analisar o entrelaçamento entre registros fotográficos do Quarentão, a *mise-en-scène* ficcional e a montagem alternada das trajetórias dos diferentes personagens, de modo a compreender as fabulações sobre o território como molduras de uma paisagem distópica em construção na obra de Adirley, proveniente dessa relação. A propósito de *Era uma vez*, vamos nos debruçar sobre a montagem polifônica que aproxima os arquivos sonoros de Brasília e os corpos vagarosos, hesitantes e ainda maquínicos dos personagens, com atenção às táticas de interrupção dessa montagem.



## 1. ORQUESTRAÇÃO DAS VOZES DO TERRITÓRIO

Começaremos essa dissertação pelo estudo de dois filmes de Adirley Queirós, *Rap, um canto de Ceilândia* e *A cidade é uma só?*, emblemáticos, na nossa opinião, do desenvolvimento de uma narrativa sobre Ceilândia, uma das maiores favelas do Brasil, fruto de uma longa trajetória de segregação que relegou as populações operárias de Brasília, que participaram de sua construção, à periferia da cidade. Nesses filmes, o cinema torna-se ferramenta para a tessitura de um espaço de fala, isto é, um território figurativo onde a ação política pode ser elaborada e que se delimita no confronto com a história da cidade e do país. Para isso, Adirley mobiliza as falas de moradores e atores de Ceilândia, trazidas aos filmes no contexto de uma mobilização coletiva em torno de uma produção periférica e independente.

Através da análise do dispositivo de *mise-en-scène* das entrevistas, predominante nos dois filmes, e do encontro das falas filmadas com imagens de arquivo na montagem, buscamos desenvolver uma reflexão sobre a singularidade da escrita cinematográfica de Adirley Queirós, fundada, conforme percebemos, na orquestração de um coletivo de vozes, responsável pela projeção de Ceilândia para além das fronteiras historicamente impostas por Brasília. Partimos, então, da ideia de que essa escrita, entrecortada, lacunar, fragmentada, tem um caráter polifônico, na medida em que ela abre o território periférico a uma circulação democrática da fala. A justaposição e aproximação de vozes de Ceilândia e discursos do poder central inscrevem a periferia no mapa político, franqueando-lhe um acesso à cidade.

Ainda, entendemos que a escrita polifônica de Adirley Queirós produz uma tensão entre documentos e materiais de arquivo de Brasília e testemunhos de Ceilândia, sobretudo a partir de *A cidade*. A *mise-en-scène* documentária, por sua vez, passa a ser cada vez mais arregimentada por seu caráter imaginário, de elaboração da memória. Como veremos mais adiante, na análise dos filmes, a montagem de Adirley produz a confrontação de forças antagônicas: de um lado, a história dos vencedores, filiada ao espaço do Plano Piloto, que isola a periferia e rege a exclusão das vozes periféricas; do outro lado, a memória dos vencidos, elaborada em Ceilândia, que rompe o *apartheid* e se faz, enfim, ouvir nas imagens. A transparência dessa oposição, trabalhada a partir de uma montagem anti-naturalista, contribui ao adensamento da dimensão histórica dos filmes de Adirley, construções passíveis, a cada momento de sua realização, de inventar novos modos de olhar e de dizer o passado, o presente e o futuro. O trauma da expulsão do Plano pode, assim, ser repensado a cada filme, como estratégia de resistência contra novas investidas segregacionistas. É crescente, por exemplo, a especulação imobiliária em Ceilândia, como aponta fortemente *A cidade é uma só*,

lembrando-nos do que disse o filósofo Walter Benjamin, ao afirmar, em sua concepção de história, que “o inimigo não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 1985, p. 225).

Tomamos o adjetivo “polifônico” de empréstimo, a princípio, de algumas análises recentes a respeito da obra de Adirley, tecidas por Hannah Serrat (2015, p. 9) e Caio Batista (2018)<sup>2</sup>. Serrat lê o primeiro longa-metragem de Adirley como constituição de um “território polifônico” de Ceilândia. De fato, há muitas entrevistas, tanto em *Rap* quanto em *A cidade*, assim como o rap e o *jingle*, o que aponta como o cineasta produz diferentes modulações da fala nesses filmes. Conforme aponta a autora, a polifonia combate a “univocidade” de um discurso hegemônico sobre a história. Neste capítulo, vamos, portanto, nos deter sobre as formas específicas de uma orquestração polifônica dessas falas, ao se aproximarem e se distanciarem dos arquivos também inseridos nos filmes.

Sobre a obra de Adirley Queirós, Hannah Serrat (2015, p. 1) afirma que “ao dedicar-se à palavra, seu cinema não está ligado nem a uma experiência de leitura, nem de escrita, mas ao universo da fala e da enunciação.” No entanto, se há, por um lado, uma profusão de vozes em seus filmes, defendemos neste capítulo que, por outro lado, há também uma tentativa de inscrição e escritura de suas falas, que as torna legíveis sob o signo do território. A noção de território na filmografia de Adirley Queirós é, por sua vez, introduzida por Felipe Mussel (2016, p. 31), que afirma:

[as] linhas que tracejam um território não apenas instituem suas bordas, mas formam as tramas que o balizam por dentro. No cinema de Adirley Queirós, as fronteiras tão reforçadas entre Ceilândia e Brasília a todo tempo invadem ambos os territórios, os cortam por dentro. Nessa fricção, os filmes nos lembram que o que está em jogo é uma imposição da história oficial sobre a memória dos indivíduos.

Trata-se, portanto, de compreender a forma cinematográfica desse signo, que, ao mesmo tempo que se perfaz através da palavra, põe em cena corpos periféricos que, por vezes, preferem calar. A palavra, embora necessária, parece abrir espaço, então, a outros modos de elaboração possíveis ao longo da obra do cineasta. A sucessão das imagens, alternada com a pluralidade de personagens e seus deslocamentos erráticos, parece apontar no sentido de um engajamento cada vez maior do espectador e dos atores da Ceicine numa experiência sensível, que alia o documentário à ficção, mas também o corpo e a paisagem ao espaço sonoro aberto pela palavra.

Defendemos que a escritura de um espaço de fala nesses filmes intercepta o imaginário de Brasília, no sentido de uma reapropriação dos meios de produção discursivos e

---

<sup>2</sup> A análise de Batista se refere a *Branco sai, preto fica*, segunda longa-metragem de Adirley, sobre o qual nos debruçaremos no capítulo seguinte. Vamos ficar, por ora, com a análise de Hannah Serrat, então.

cinematográficos. Em justaposição às imagens de uma cidade do futuro, o cinema promove o enquadramento de uma Ceilândia, que, ao ser excluída do Plano diretor de Lucio Costa, põe em cheque esse futuro prometido. Pretendemos, ao longo desse capítulo, descrever as modulações operadas a partir da encenação e montagem das falas, em suas diferentes expressões, e dos documentos, de forma a acompanhar o desenvolvimento de um pensamento sobre a história e território na obra de Adirley. Antes, no entanto, tratemos de expor brevemente a trajetória do diretor dos filmes sobre os quais nos debruçaremos, e como ela influencia a escritura de uma fala coletiva sobre Ceilândia.

### 1.1 ADIRLEY QUEIRÓS E A LETRA COMPARTILHADA DO CINEMA

Em entrevista à *Cine Festivals* (2015), Adirley conta que fazer universidade, sobretudo um curso de cinema, foi uma casualidade. Fora jogador profissional de futebol até os 24-25 anos de idade, quando teve que abandonar a carreira, devido a uma lesão. Para a revista *Negativo*, Adirley Queirós (2015a, p. 19) disse que chegou a cursar matemática na UniCEUB, enquanto ainda jogava bola, mas que largou o curso em seis meses: “não conseguia me comunicar com ninguém”. Houve, ainda, um acontecimento anedótico que lhe marcou nesse período.

A gente tinha um amigo que estudava, o Cadeco: era o cabeção da rua, um geniozinho. A gente ficava uns 30 caras na esquina, conversando, jogando bola, e um dia a polícia chegou dando bacu; aí o Cadeco puxou a carteirinha da UnB, o cara olhou, UnB e tal, e falou: “Você não precisa não, você pode ficar para cá.” Aí a gente pensou: “Cara, essa carteirinha é ouro”. Imagina, num grupo de 30 – foi genial! Então, fiquei com a obsessão de ter uma carteirinha dessas. Minha história com a UnB passa por aí: eu queria essa carteirinha, ter gente para conversar, namorar... (QUEIRÓS, 2015a, p.19)

Tal como em *Branco sai*, onde os personagens de Ceilândia precisam de um documento para entrar em Brasília, na vida pessoal do futuro cineasta a carteirinha da UnB funcionou como um passaporte para o centro das coisas, para um lugar onde não existia batida policial e onde se comunicar, talvez, fosse possível. Para garantir uma vaga na universidade, conta Adirley, ele se decidiu pelo curso de nota de corte mais baixa, o de Cinema, e passou.

(...) eu pegava um ônibus de Ceilândia até a UnB. Ele ia cheio às 6h da manhã, e era muito animado. Até a metade do trajeto, as pessoas falavam alto, mas depois o pessoal ia cansando, as crianças dormiam, faziam silêncio, e o ônibus ia se esvaziando. Quando chegava na Universidade de Brasília, ficavam cinco pessoas (...). Para mim era um susto, porque essas pessoas não se olhavam, começavam a se negar. Ninguém falava isso, obviamente, mas a minha interpretação sobre isso era como se a gente negasse um ou outro. Caiu essa ficha, de como a gente negava o

nosso espaço, de certa forma era uma vergonha dizer que morava em Ceilândia (CINEFESTIVAIS, 2015)

A vontade de se comunicar e a dificuldade de estabelecer diálogo, naquela época, são motivos que aparecem recorrentemente em suas entrevistas. Ele lembra que, assim que passou a frequentar a universidade, encontrava, ali, geralmente, pessoas de classe média alta. Foi quando percebeu o quanto era naturalizada a divisão entre as classes e a distância entre o centro e a periferia da cidade. A forma que encontrou de contornar esse abismo foi inventando história para contar:

(...) quando eles iam tirar onda comigo eu falava também um monte de merda. Inventava lenda, sabe? Falava de Ceilândia, de disco voador (na época tinha uma lenda de disco voador em Ceilândia)... Eu tirava com os caras e eles me tiravam – diálogo mesmo não tinha. A Comunicação é um espaço elitista, né? Eu não tinha muitas relações ali, pensei várias vezes em largar. (QUEIRÓS, 2015a, p.20)

Mas não largou, e *Rap, um canto de Ceilândia* (2005) foi realizado ao final do curso, como trabalho de conclusão. O curta foi selecionado na competição do Festival de Brasília, o que rendeu a Adirley um prêmio de 40 mil reais, dividido entre a equipe do filme. Na sequência que encerra o curta, o *rapper* Marquim da Tropa responde o que é Brasília. “Brasília? Brasília eu enxergo assim: um muro que separou os pobres dos ricos, entendeu? Tanto que você sair daqui pra Brasília dá uns... 50 minutos de viagem” (RAP..., 2005). Mais a frente em sua fala, acrescenta ainda: “[...] quantos de Ceilândia tão na universidade pública? A universidade é pública, mas quantos daqui que tão lá? [...] Brasília é lá, dos políticos; Ceilândia é aqui” (RAP..., 2005).

Adirley encerra sua trajetória na universidade assim, jogando luz sobre sua própria experiência de deslocamento e segregação, através das palavras de Marquim. Antes de estabelecer um diálogo com os colegas da UnB, portanto, torna-se necessário ao diretor tomar posição nessa conversa, assumindo um ponto de vista geograficamente localizável: o canto de Brasília, isto é, a periferia. Esse procedimento, de criar um espaço de enunciação para a fala de Marquim, aponta para a polifonia como via de produção de uma experiência coletiva, que territorializa Ceilândia através de novas imagens da história brasileira contemporânea. Para começar uma análise da particularidade dessa polifonia, vamos nos debruçar, portanto, sobre a encenação da fala em *Rap, o canto de Ceilândia*.

## 1.2 ENCENAÇÃO DAS VOZES NO CANTO DE CEILÂNDIA

Na cena de abertura do curta-metragem, vemos um plano panorâmico do topo das casas de Ceilândia. Ouve-se, então, a voz de X-Câmbio Negro:

Essa aqui é uma, uma... história de, de sangue, suor e lágrimas, né, velho? Isso aqui é batalha de muita gente aí que... muita gente que conseguiu criar suas famílias, criar seus filhos, apesar de todas as dificuldades... Que lutou honestamente aí pra ter o seu barraco, pra ter o seu pedaço de chão... Então, eu acho que esse lado também deveria ser mostrado (RAP..., 2005).

Ao longo da fala, são mostrados cenários de Ceilândia: uma mulher de chinelo cruza um campo aberto, barracos erguidos sobre a terra batida, crianças jogando futebol numa viela. Vemos, em seguida, o rosto de X: um homem negro, enquadrado em plano médio, que se dirige ao diretor, que, ao lhe entrevistar, ocupa o fora de campo. “Eu costumo dizer que toda letra... que a gente escreve... toda letra é uma história e toda história dá uma letra, né, velho” (RAP..., 2005). A montagem corta para uma sequência de imagens cotidianas de Ceilândia, acompanhadas pela batida de um rap:

Ponto de encontro da rapaziada, inteira/ Ceilândia, notícia, Ceilândia: centro, fronteira/ [...] Maior favela organizada do Brasil/ Morro plano, aqui morou mais de 500 mil/ Intelectuais da malandragem/ Pra cair na área, tem que ter coragem/ Bairro, gueto obscuro/ Boca de lobo, boca de fumo/ Muito sangue, muito tiro, muitas crianças morrem/ Bala perdida/ Outras sobrevivem quando ganham seu primeiro presente/ Uma arma/ Surpresos, somos atacados pela polícia/ Nos dão auto de flagrante em algum poço/ Alguém dá um vacilo, sai correndo (pum-pá)/ Só mais um corpo estirado, tá vendo? (RAP..., 2005)

Marquim conta como foi a fundação de Ceilândia, enquanto na imagem, vemos fotografias antigas dessa época, sobre as quais nos debruçaremos mais a frente. “Arrancaram o pessoal à força, praticamente, lá do... da Vila do IAPI e jogaram aqui, sem água, sem luz...” (RAP..., 2005). Segue-se a fala de X, que parece dar continuidade à história iniciada por Marquim: “banheiro fora de casa, né, meu irmão? Eram uns banheiro de buraco, as fossa... [...] O que é a caixa d’água de Ceilândia? A caixa d’água não é só uma caixa com água pra servir a gente, não, velho... Aquilo ali é o símbolo de uma história de luta, velho [...]” (RAP..., 2005). Em seguida, Jamaika lista os nomes de locais de Ceilândia, como “Planeta dos Macacos, Caldeirão do Diabo, Vila do Caixão Sentado...” (RAP..., 2005). Alguém ri, fora de campo, e ele continua. “É, velho, onde só tinha bandido, velho, pra eles só tinha bandido” (RAP..., 2005). A montagem retoma, então, a fala de X, dizendo: “Tudo que era ruim, jogavam pra nós, aqui... Era como se a Ceilândia fosse uma... terra sem lei, o fim do mundo... Isso era uma coisa que revoltava a gente” (RAP..., 2005). Logo de início, portanto, uma breve história de Ceilândia é contada, por meio da justaposição de três vozes distintas, narrando um mesmo acontecimento. A alternância dessas três falas situa histórica e

geograficamente o espectador, além de mostrar como a música, a voz e o lugar do qual se fala estão fortemente implicados.

O teórico americano Bill Nichols (2005), ao se debruçar sobre o problema da voz no documentário, mostra como as formas documentárias, ao longo da história, têm se centrado em torno deste termo, que supera o problema de estilo ou de perspectiva de mundo, remetendo principalmente à intangibilidade da interação entre os diferentes códigos de um filme. Ele faz uma crítica ao que chama de “voz de Deus” do documentário clássico, em que há uma narração fora de campo que descreve as imagens postas em cena, como se estas últimas não tivessem voz própria. Para Nichols (2003, p. 50), poucos realizadores estariam “preparados para admitir, através do tecido e da textura de sua obra, que todo filme é uma forma de discurso que fabrica seus próprios efeitos, impressões e pontos de vista”. O problema da voz, aqui entendida num sentido amplo, enquanto instância discursiva, está ligado, segundo Nichols, à necessidade do documentarista de se debruçar sobre sua “posição no mundo”, de modo a “desafiar essa posição”. Ao produzir uma *mise-en-scène* de entrevista para os quatro personagens em *Rap*, como podemos notar nas sequências iniciais do filme, Adirley evita o uso da voz unívoca, onisciente, denunciada pelo autor. No lugar dessa voz, que implicaria uma autoridade do discurso, o cineasta imprime uma pluralidade de vozes, que, juntas, compõem o canto do Ceilândia. Com isso, ele desafia sua posição soberana enquanto autor da narrativa, filiando-se à elaboração de um discurso polifônico do território.

Ao tomar essa posição, no entanto, Adirley não se exime de assumir o papel de diretor da cena. Na sequência seguinte, ele aparece na borda do quadro, com o dedo em riste, provocando amigavelmente Japão Viela 17, seu próximo entrevistado. O diretor pergunta se ele se considera brasileiro, ao que o personagem, num primeiro momento, responde que sim. Japão, no entanto, hesita e pede que lhe repita a pergunta, para então negá-la enfaticamente. A esse respeito, Adirley lembra:

Tinha uma linha que eu buscava, que eu trazia para a conversa com eles; inclusive para ter aquilo da maneira que eu queria na montagem. Eu queria, por exemplo, que alguém falasse mal de Brasília e provoquesse o Japão um tempão. Ele fala assim: “Eu não moro em Brasília não, eu moro na Ceilândia.” Era uma gravação num bar, tinha uma plateia ao redor, e eu disse: “Esse rap seu aí, cara, só fala em Brasília, é uma merda.” Aí ele falou: “E para você, Brasília, o que é?” E começa aquele discurso raivoso. É óbvio que ele pensa assim, mas eu potencializei aquilo enquanto direção. E o trabalho de direção é muito isso: você potencializar o que você acredita. (QUEIRÓS, 2015a, p. 27)

Nesse trecho da entrevista, Adirley assume a horizontalidade das relações entre filmador e filmados como um ponto de partida para as entrevistas que realiza em *Rap*; contudo, assinala também a diferença de seu posicionamento na cena, em relação aos seus

personagens: a de potencializador, provocador da fala. Uma espécie de horizontalidade assimétrica nas relações é, assim, sustentada. O desafio de sua posição, conforme postula Nichols (2005), é, então, partilhado por diretor e personagens, que ocupam papéis diferentes no concerto polifônico do filme, embora, em última análise, pertençam ao mesmo território.

A *mise-en-scène* de entrevista, na sequência com Japão, contrasta com aquela que descrevemos na abertura do filme. No primeiro trecho de entrevista com X-Câmbio Negro, a presença do cineasta na cena é apenas sugerida ao espectador, graças ao direcionamento do olhar do rapper para o extracampo, à esquerda do quadro, onde Adirley se encontra. O diretor não aparece em quadro, o que atribuí à fala de X um certo voluntarismo. A fala ganha, dessa maneira, valor absoluto, isto é, não tem direcionamento e, portanto, é anônima, unívoca. Sobre isso, Adirley (2015a, pp. 26-27) confessa, em entrevista, que, na época da realização do filme, ainda acreditava numa “inocência da representação”:

no *Rap*, porque era uma tentativa de documentário tradicional, a gente ia e conversava direto com o cara, a gente até falava assim: “Não vamos conversar com ele antes [da entrevista]”. Aquela coisa: “O que vale é a primeira conversa. Vamos gravar a primeira conversa, porque a segunda já é representação”. Tinha uma inocência com relação a isso. (QUEIRÓS, 2015a, pp. 26-27)

O teórico e realizador Jean-Claude Bernardet (2003) critica essa prática no documentário brasileiro dos anos 1960 e 1970, que chama de dispositivo espacial clássico de entrevista. A crítica do autor se refere especificamente a um “cacoete” na geografia do plano: o endereçamento do olhar do entrevistado ao entrevistador põe este último no centro imaginário da cena, sem que ele assuma essa posição diante da câmera. A repetição *ad nauseum*, em suas palavras, desse dispositivo cria um “espaço narcísico” em torno do cineasta. O método, assim, desprestigia o encontro filmado, ocasionado pela mediação da câmera, em favor de uma predominância do conteúdo verbal, em detrimento de uma exploração, no documentário brasileiro da época, das possibilidades figurativas e narrativas da sutileza dos gestos.

Levando em conta que X-Câmbio Negro anuncia o passado de luta que fundou Ceilândia, podemos compreender, por outro lado, que a relevância do conteúdo de sua fala, à essa altura do filme, é fundamental à composição de uma voz do território no documentário. Isso porque existe historicamente uma disputa de narrativa entre centro e periferia, que começa, desde então, a ser encenada na obra de Adirley. A construção de Ceilândia, diz o entrevistado, não pertence ao Eldorado da construção de Brasília, mas à mobilização popular dos moradores, que constituíram um espaço digno de moradia à revelia da expulsão e do abandono do Estado.

Em concordância com a narrativa do *rapper*, a socióloga Mara Resende (1991) afirma que a fundação de Ceilândia é, de fato, um dos muitos episódios contraditórios da história da cidade de Brasília, no que toca à efetiva distribuição do espaço urbano. No sentido contrário à “nobreza de intenções” do urbanista Lucio Costa, que pregava a implementação de um projeto de cidade sem distinções de classe, Ceilândia e as demais cidades-satélite de Brasília surgem da reação do governo do Distrito Federal aos assentamentos indesejáveis de trabalhadores do Plano Piloto, à época da construção da capital. Segundo a autora, a criação de núcleos habitacionais para as famílias operárias já estava prevista no plano original de Costa como uma fase posterior do desenvolvimento urbano, em que o Plano tivesse alcançado capacidade máxima de moradia, estimada entre 500 a 700 mil habitantes. O que o projeto não previa era que essas populações não haviam migrado de outras regiões do país apenas para fazer um trabalho temporário e que buscavam, justamente, a cidade prometida pelas campanhas publicitárias do governo: uma cidade do futuro, afinal, onde haveria condições dignas de vida e suas famílias não passariam mais fome.

Essa falha na implementação de Brasília como utopia gerou um problema habitacional que funda a história das cidades-satélite e da flagrante desigualdade social na capital federativa do país – história essa contada no filme, através das entrevistas com os rappers de Ceilândia. Marquim lembra: “Ceilândia era a Vila do IAPI. Só que incomodava, porque ‘tem uma favela muito próxima de Brasília’. ‘Vamos tirar essa favela daqui, jogar a uma hora de distância daqui’. Foi o que fizeram” (RAP..., 2005). Na imagem, inicia-se a sequência de fotografias que registra a chegada das primeiras famílias no lugar. São acompanhadas da legenda: “Campanha da Erradicação das Invasões – 1971”. Uma fotografia com profundidade de campo mostra, num enquadramento geral, três caminhonetes avançando sobre as estradas desérticas do setor habitacional que daria lugar a Ceilândia. Estão lotadas de gente. Além das caminhonetes, as fotografias mostram ainda pessoas, em grande número ou sozinhas, entre tonéis de metal abastecidos por um caminhão-pipa, tábuas e estruturas simples de madeira. Assim que desembarcam nas terras demarcadas pelo governo, as famílias expropriadas do IAPI se empenham em construir as casas que o Estado lhes prometeu e não entregou. As imagens de arquivo, usadas nesse momento do filme, ilustram as falas dos personagens. Conta Jamaika, em entrevista: “Eu nasci em Taguatinga, mas de lá, velho... quando a gente olhava de lá pra cá, só via poeira. É a poeira que pairava ali no centro da Ceilândia. Não tinha nem asfalto, não tinha nada” (RAP..., 2005). Resende (1991) afirma que a Campanha de Erradicação (CEI), referida no filme, faz parte de uma série de campanhas do governo para absorção do que chamavam de “invasões” do espaço urbano, que tiveram início em 1958,



antes mesmo da inauguração de Brasília. Taguatinga foi a primeira cidade-satélite fundada, então, a partir da expulsão dos moradores da vila Sarah Kubitschek, localizada no entorno do Plano Piloto.

De acordo com James Holston (1995), o projeto original de Lúcio Costa previa que a organização residencial do Plano se desse em superquadras, à imagem das moradias coletivas dos construtivistas russos, divididas em zonas e setores, de acordo com as funções de trabalho. O autor afirma que isso parte de uma “agenda oculta” do projeto, calcada numa crença difundida entre urbanistas de esquerda de que a redução da propriedade privada em favor das dependências coletivas no espaço geográfico eliminaria a estratificação social. Holston (1995) chama essa crença de uma “inversão do desenvolvimento”, própria da ideologia modernista. Segundo essa ideologia, a arquitetura poderia ser força propulsora de mudança social. O desejo que orientava a criação de Brasília era, portanto, a fundação de uma “cidade modernista”, cuja reordenação espacial acarretaria um salto que impeliria “a sociedade rumo a um futuro planejado, levando-a a queimar etapas previstas mas indesejáveis em seu desenvolvimento histórico” (HOLSTON, 1995, p. 85). Uma vez que a população fosse organizada em superquadras, funcionários de alto e de baixo escalão poderiam, assim, partilhar o mesmo espaço, isto é, teriam igualmente “direito à cidade”. No entanto, conta Japão, não foi isso o que aconteceu na prática:

Meu pai ajudou a construir o Plano Piloto, minha mãe ajudou a construir o Plano Piloto [...] Meu pai morava no Plano Piloto, aí os cara achou bonitinho, como ele era funcionário, ‘vamo soltar ele em Taguatinga’. Soltaram pra Taguatinga, depois largaram pra área 26 da Ceilândia Norte. Depois da 26 da Ceilândia Norte, vieram pra expansão. Os cara expulsaram a gente. (RAP..., 2005)

O rápido incremento populacional de operários, resultante da propaganda massiva em torno de cidade como pólo da esperança nacional, resultou, assim, num impasse. Holston (1995, p. 87) credita isso a uma contradição fundamental do projeto de Lúcio Costa: “Enquanto procura neutralizar padrões anteriores de estratificação residencial, o plano piloto não tenta modificar a estratificação ocupacional da burocracia, dos postos funcionais.” Em outras palavras, o igualitarismo da política habitacional aliado ao zoneamento por funções coletivas repetia a estratificação implicada *a priori* na organização do trabalho. A utopia igualitária, assim, tinha já como premissa a repetição dos padrões desiguais de ocupação do espaço urbano. É como episódio dessa repetição que Ceilândia é, então, criada, e a família de Japão, como a dos demais rappers e muitas outras, expulsa do Plano Piloto. Por isso, o entrevistado nega a filiação à cidade. “Sou do Distrito Federal”, diz ele, “sou ceilandense, não sou brasiliense” (RAP..., 2005). A provocação de Adirley, portanto, produz uma fala-síntese

da derrocada dessa agenda oculta do modernismo, tornada visível a partir da elaboração da vivência dos seus personagens.

Luiz Alberto Gouvêa (1991) estima que, em 1970, cerca de 82 mil pessoas foram removidas contra a sua vontade da Vila do IAPI e alocadas a dezenas de quilômetros de distância do Plano Piloto, para o que hoje é conhecido como Ceilândia. O autor cita uma passagem desse plano, traçado pelo Governo do Distrito Federal (1970 *apud* GOUVÊA, p. 1991, pp. 82-83), em que o órgão reconhece que, na Vila, há “ruas bem traçadas, lotes cercados e em alguns setores um processo espontâneo de fixação, uma verdadeira comunidade de vivência e serviços”. No entanto, a contaminação do rio Paranoá é a justificativa utilizada à remoção. Quando X-Câmbio Negro afirma a importância da caixa de água como “símbolo de uma história de luta” de Ceilândia, ele faz frente a essa narrativa, que reivindicava causas sanitárias e ambientais como argumento à remoção. Na prática, a política de remoções entregou aos moradores do IAPI um local sem a mínima infraestrutura urbana. “Banheiro fora de casa, né, meu irmão? Eram uns banheiro de buraco, as fossa [...]. Tomar banho de bacia, tomar banho de canequinha...”, lembra X-Câmbio, sobre essa época (RAP..., 2005).

De acordo com o levantamento de Mara Resende (1991), somente seis anos depois da fundação de Ceilândia, as famílias tiveram acesso a água encanada e apenas em 1983, uma rede de esgotos começou a ser instalada. Quando X se refere a uma “luta histórica”, o rapper não faz simplesmente uma alusão figurativa, portanto, mas remete a uma efetiva organização coletiva dos moradores de Ceilândia à época, em defesa da garantia das mínimas condições de habitabilidade. De acordo com a socióloga, em 1983 também foi fundado oficialmente o movimento dos inquilinos de Ceilândia, como forma de fazer frente aos despejos arbitrários sofridos pelas famílias carentes e à falta da concessão de lotes com moradia para a população da cidade-satélite.

Como podemos notar, a partir da análise dessas falas de *Rap*, seu conteúdo verbal expõe como a Campanha de Erradicação das Invasões fora baseado numa mera retórica de poder. Fazendo eco ao projeto urbanístico utópico de Lucio Costa, a CEI ficcionalizou argumentos que justificaram a aplicação de uma lógica discriminatória, classista, desigual na distribuição do espaço urbano, que interditou aos operários e suas famílias o acesso à cidade. Contra essa ficção do Estado, as falas dos entrevistados de *Rap* evidenciam a experiência vivida da segregação territorial, estruturalmente racista.

Tudo que era de ruim jogavam pra nós aqui. Era como se a Ceilândia fosse a terra sem lei, o fim do mundo, isso que revoltava a gente. Que a gente era meio que,

bicho, o flagelo da guerra. [...] Era complicado bater no peito, com orgulho, e falar: ‘Sou negão, careca, da Ceilândia mesmo, e daí?’” (RAP..., 2005)

Enquanto a *mise-en-scène* clássica de entrevista ressalta, a nível discursivo, as consequências desse enunciado modernista, a *mise-en-scène relacional* produz o mesmo efeito na estética do plano. Quando Adirley instiga a fala de Japão, por exemplo, as posições recíprocas tomadas por personagem e diretor são também encenadas: ocupam lados opostos do quadro, mas permanecem, ambos, na mesma linha, em primeiro plano. A *mise-en-scène*, nesse sentido, compõe a geografia do filme, isto é, a forma como o espaço de poder é organizado em *Rap*. É preciso, desse momento em diante, contemplar a composição dos planos em nossa análise da obra de Adirley. Nos termos de Bernardet<sup>3</sup>, a *mise-en-scène* relacional produz, finalmente, um “ato de fala”, na medida em que celebra o espaço do encontro entre experiências semelhantes entre si – no caso, entre diretor e entrevistado. Nas palavras de Adirley:

Às vezes a história de fazer cinema se confunde com a política. No *Rap*, os caras falam de uma maneira clara: “Brasília é lá, a Ceilândia é aqui!” É uma posição política. A de criar um estranhamento, uma distância. Ainda que a gente tenha consciência de que só existe Ceilândia porque existe Brasília: um lugar que na nossa infância aprendemos a admirar, por mais que a gente negue. Então quando começo a bater de frente com Brasília, eu crio essa relação política em que ela é uma adversária. Só que não é bem assim: existe essa negação, mas existe constantemente a afirmação de Brasília. Tê-la como negação foi o que a gente construiu ao longo do tempo (QUEIRÓS, 2015a, p. 41)

Além dessa cena em que ele provoca Japa, Adirley produz outros desarranjos no dispositivo da entrevista clássica, que apontam para um sentido relacional. Nas cenas construídas em torno de entrevistas, o diretor filma não apenas seus personagens, como também inclui, na cena, os amigos de Japão, Jamaika e Marquim. Isso sugere ao espectador que os três, quando elaboram suas falas, compartilham suas ideias e opiniões com os amigos ali presentes. Em outra sequência de entrevista com X-Câmbio Negro, em que vemos o rapper assistindo e comentando a gravação de um de seus shows antigos, há um plano de sua fala em que se nota, à esquerda do quadro, a sombra da câmera e do microfone na parede, o que faz com que Adirley divida, de certa maneira, a cena com o entrevistado. O dispositivo de filmagem não se restringe ao extracampo e a voz de Adirley também ganha corpo, ainda que fantasmático, na sombra projetada.

<sup>3</sup> A respeito da introdução do som direto no cinema brasileiro, Bernardet (2003) diferencia duas modalidades de documentário de entrevistas: o que predomina a fala e outro, em que o ato de fala se destaca. Estes, como foi, em sua análise, *A opinião pública* (1967), de Arnaldo Jabour, encantaram o público, por seu “caráter de documento bruto”, “como se um fragmento da realidade tivesse sido transportado sem elaboração do mundo para a tela”. Como o faz o próprio autor em seguida no texto, vamos pôr em cheque a noção de autenticidade do documento; no entanto, apontamos para o forte caráter de lampejo, que a *mise-en-scène relacional* tem.

A construção de uma *mise-en-scène* compartilhada reflete, assim, a preocupação em compor um discurso localizado do rap e da periferia, assegurando ao lugar das filmagens, Ceilândia, uma posição na história de Brasília. Para essa entrada na história, foi preciso inscrever Ceilândia, portanto, numa justa geografia do plano. O cineasta comenta em entrevista que, apesar de sua dificuldade de comunicação com os colegas de faculdade, o encontro com o pensamento geográfico foi, de fato, determinante para a sua permanência na universidade e para o início da sua carreira. Conta ele:

[...] eu estava lendo o único livro da minha vida que eu li com afinco, que foi o do Milton Santos, *Por uma outra globalização*. Eu estava fascinado. Aquela história de falar de território, cultura, cultura horizontal. Para mim aquilo era muito forte. Então, se tinha uma coisa orgânica na minha cabeça era esse livro, que discutia essa história toda de território: a ideia de que Ceilândia tem uma identidade no imaginário da população, de que o território era um tema fantástico e de que o rap cantava o território da Ceilândia e por isso a gente se emocionava com ele (QUEIRÓS, 2015a, p. 24)

O diálogo aberto com o geógrafo Milton Santos levou o estudante Adirley Queirós a ver o cinema como forma de trabalho e meio de reflexão sobre sua experiência, pessoal e coletiva, de alheamento. O que é mais, como forma de reaproximação e de apropriação desse mesmo lugar. Em resumo, nas palavras do cineasta, “a ideia de cinema que eu sigo surgiu muito mais no curso de geografia, com Milton Santos, e a ideia de uma democratização do território.” (CINEFESTIVAIS, 2015).

Para Santos (2001), a noção de território é central como resistência à precarização da vida sob as normas predatórias da globalização. Isso porque, defende ele, o processo de internacionalização do capital engendra técnicas de homogeneidade espacial, responsáveis pelo aprofundamento da desigualdade e pela produção generalizada de pobreza. O território, portanto, se fragmenta, uma vez que a solidariedade entre as pessoas de uma mesma comunidade cede espaço à competitividade. Diante da ameaça, a artificialidade e violência desse processo serviriam, entretanto, à tomada de consciência, por parte dos marginalizados, de sua própria posição espacial e social. Uma vez reunidos em torno de unidades localizadas ou, em suas palavras, “federações de lugares”, os pobres e excluídos poderiam fortalecer a busca por novas formas de existência e cooperação nos estados e municípios, de modo a prescindir do poder institucional. Assim, seria possível reconstruir a economia política nacional “de baixo para cima”, isto é, a partir de uma governança descentralizada, atenta à heterogeneidade de vozes, característica ao território. No esforço de condensar sob o signo do território sua nova concepção de espaço, o autor resume:

(...) o território não é apenas o resultado da superposição de um conjunto de sistemas naturais e um conjunto de sistemas de coisas criadas pelo homem. O território é o chão e mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer

àquilo que nos pertence. O território é a base do trabalho, da residência, das trocas materiais e espirituais e da vida, sobre os quais ele influi. (SANTOS, 2001, p. 96)

O conceito de território, portanto, abre espaço à projeção de outra Ceilândia possível, independente do projeto racista e elitista do Estado. Trata-se de uma afirmação do território através do cinema. Na medida que reconfigura a geografia da cena, o cinema de Adirley se orienta no sentido de uma encenação do território. Com a câmera, o diretor vai se colocar à escuta das falas silenciadas de seus amigos, provocando, com eles, os ecos de uma fala coletiva. Em certo sentido, ele se torna um narrador-personagem de Ceilândia. À propósito de uma escuta dos personagens, produzida pela câmera na *mise-en-scène* documentária, afirma o crítico e realizador francês Jean Louis Comolli (2008, p. 55):

O reconhecimento de uma justeza. ‘As minhas palavras, as suas’ – não é a mesma coisa. (...) Aqueles que filmamos são, antes de tudo, tomados em suas palavras, e é com essas palavras, com a língua e com a fala deles, que eles se sabem apreendidos pela câmera. Tomada de imagens, sim, que é vivida como uma tomada de linguagem.

A escrita de *Rap*, parte assim, dessa “tomada de linguagem”, na qual as vozes do rap produzem uma fala que localiza a narrativa sobre a construção de Brasília, deslocando-a em direção às suas margens. Ao ocupar o lugar de narrador-personagem, ou ainda, cineasta-provocador, Adirley toma a palavra no cinema, de modo que seus amigos se unam a ele e façam o rap, enquanto voz desse gesto de tomada, ser ouvido. Com a mediação de uma câmera, a reciprocidade entre quem filma e quem é filmado é potencializada, pois há, agora, a inclusão de um terceiro na conversa, o espectador. Comolli (2008) defende, então, que “o cinema documentário é a mesa de gravação dessa reciprocidade” entre a máquina e o mundo, e a câmera, “uma ferramenta crítica” (COMOLLI, 2008, p. 29).

Nesse sentido, o pensamento geográfico de Milton Santos proporciona a Adirley, Ceilândia e os ceilandenses a tão-sonhada comunicação: não com Brasília, mas entre si e com o público, ao dar lugar, a partir da encenação da fala, à história do território. Diz o autor que “o espaço geográfico não apenas revela o transcurso da história, como indica a seus atores o modo de nela intervir” (SANTOS, 2001, p. 80). Em outra passagem, diz que o território “não é apenas um quadro de vida, mas um espaço vivido, isto é, de experiência sempre renovada, o que permite, ao mesmo tempo, a reavaliação das heranças e a indagação sobre o presente e o futuro” (SANTOS, 2001, p. 114). A partir da tomada de linguagem, o passado da expulsão do Plano Piloto se encontra, a um só tempo, com o presente de segregação, pobreza e violência policial, denunciado pelos *rappers* de Ceilândia em suas falas e composições. Na cena em que é provocado por Adirley, Japão afirma: “O rap não é nada mais do que um protesto cantado.

Por que que o X, quando chegou, falou: ‘Sou negão, careca, da Ceilândia mesmo e daí?’. O bicho foi com uma convicção tão fudida... Isso é ser ceilandense” (RAP..., 2005). Em certa altura do curta, Marquim e Jamaika são filmados em estúdio, enquanto gravam seus protestos cantados. Na montagem, o diretor encadeia as duas gravações, como se a letra de um continuasse a do outro. Nasce, assim, por força do cinema, a retomada do rap como linguagem do território – duas ferramentas críticas e de justiça social.

As ligações indissolúveis entre as pessoas e, entre elas, o território, que se manifestam em *Rap*, repercutem, inclusive, na forma como Adirley vai conceber a sua economia do cinema, seu modo de produção compartilhado. Após a realização do curta, ele funda, junto com amigos e a equipe de Ceilândia, o Coletivo de Cinema de Ceilândia (Ceicine). Desde então, seus filmes são realizados no seio do coletivo, aliado à produtora 5 do Norte, que começa então a funcionar nos fundos de sua casa. Ele fica ainda dois anos sem filmar, até a realização dos curtas *Fora de campo* e *Dias de greve*, ambos de 2009. Em entrevista, Adirley conta:

A Ceicine nasceu dentro de um estúdio de rap. (...) Aí o Jamaika (rapper e ator) me chamou para fazer um clipe para ele. Éramos eu, Jamaika, um cara chamado João Break, que trabalhou como assistente no meu primeiro filme, e um cara chamado Breitner Tavares, que hoje é professor de sociologia da Universidade de Brasília. A gente estava ali em uma angústia de falar, de pensar, e tal, a gente ia colocar uma logo e daí nasceu o nome Ceicine. A partir desse lugar a gente percebeu que tinha a idealização de que era possível fazer um cinema com pessoas que não necessariamente estavam no cinema. Como exemplo, a gente tinha como idealização construir um tripé, uma grua, um carrinho. Tinha uma idealização de que o operário poderia construir um objeto de trabalho na esquina, como o rap fazia música em estúdios pequenos. (...) O grupo foi crescendo a partir dessa ideia de o que seria o cinema fora do centro, onde basicamente a primeira coisa que estaria à frente seria a relação de trabalho, e não a relação de criação ou a ideia de artista (...)

(CINEFESTIVAIS, 2015)

Inspirada por esse ideal, a Ceicine produziu em 2009 o curta ficcional *Dias de greve* e o média-metragem documental *Fora de campo*. Ambos foram dirigidos por Adirley e realizados segundo um modo produção cinematográfica alternativo, baseado na distribuição coletiva da força de trabalho e dos rendimentos, advindos, sobretudo, de editais governamentais para cinema e televisão.

A Ceicine conta com uma equipe reduzida mas coesa, incluindo os atores. Desde o sucesso de *Rap*, Marquim participa de todos os filmes de Adirley usando seu próprio nome - com exceção de *Fora de campo*. Dilmar Durães (que interpreta, sucessivamente, os papéis de Marcelão, em *Dias de greve*, Dildu, em *A cidade* e Dimas Cravalanças, em *Branco sai*) passou a integrar o coletivo a partir do trabalho com operários não-atores, em *Dias de greve*.

Também diretor de elenco, Wellington Abreu (Assis, em *Dias de greve*; Zé Bigode, em *A cidade*; W4, em *Era uma vez*) é o único ator de formação escalado por Adirley em seus filmes, além de ser um dos fundadores da Ceicine. Podemos destacar ainda o rapper DJ Jamaika como um dos precursores do coletivo e personagem de *Rap* e de *Branco sai*.

Além de produzir uma experiência de encontro, a *mise-en-scène* documentária construída em *Rap*, foi, portanto, espaço de experimentação e multiplicação de formas culturais e econômicas territorializadas. Como um vetor, que partiu do rap, de uma música e de um lugar sem história, para chegar ao cinema, construindo, por meio dele, um território possível. Em entrevista ao pesquisador Alfredo Suppia e acompanhado pelo realizador Maurílio Martins, do coletivo mineiro Filmes de Plástico, Adirley responde o que entende por cinema independente, afirmando a importância do trabalho cooperativo que a Filmes de Plástico e a Ceicine desenvolvem em seus respectivos territórios. Para ele, o cinema dito independente deve reinventar os modos de produção, porque, caso contrário, reproduz os dispositivos de segregação e promove a desigualdade. Entende, assim, a forma cinematográfica como campo da luta de classes, em que a estética se torna indissociável de um processo de trabalho ético e político.

Imagine assim, o cara está no quarto filme dele, e ele tem 100 mil pra fazer o filme, aí ele cria um modelo de produção que significa trinta pessoas no *set*, grua, um monte de coisa, aí ele fala “o meu cinema é independente”. Não é independente. É até uma apropriação de mão-de-obra porque, através de uma legitimidade que ele tem, está impondo às pessoas que elas trabalhem de graça para o seu filme. O modelo que ele está impondo é o modelo de produção grande. Serve pra ele, e pode ser um grande filme, mas não foge do modelo clássico, e é tão perverso quanto, inclusive porque, se ele está no quarto filme dele, e ele quer fazer um filme assim, é direito dele, mas ele tem que captar recursos, a obrigação dele é empregar pessoas. (...) O cinema independente, então, gira em torno de duas questões, desde a questão política, da promoção do edital, até a questão de forma mesmo, porque não adianta nada dizer que é independente e reproduzir tanto valores estéticos como ideológicos de formas perversas (QUEIRÓS, 2015b, p. 401).

O movimento de coletivização das formas de produção, aliás, tem sido assinalado como tendência no cinema brasileiro contemporâneo. Cezar Migliorin (2011) chama de “estética das equipes” esse novo modo de pensar, produzir e realizar imagem, ao comentar os indícios daquilo que ele chama de um cinema “pós-industrial”. Na contramão do capitalismo contemporâneo, um certo cinema busca, na margem da indústria, a des-hierarquização das relações de trabalho. Na medida em que a estrutura de produção opta pela descentralização e pelo investimento no capital imaterial dos trabalhadores, surgem, no cenário independente brasileiro, iniciativas coletivas como a Ceicine, Filmes de Plástico e tantas outras - Alumbramento, no Ceará; Teia, de Minas Gerais; Símio e Trincheira, em Pernambuco, são alguns dos exemplos de maior repercussão nacional e internacional, segundo o levantamento

de Marcelo Ikeda (2012), do que ele chama, na língua dos críticos de cinema, de “novíssimo cinema brasileiro”.

Localizados, em sua maioria, fora do eixo Rio-São Paulo, pólo tradicional da indústria cinematográfica no país, esses coletivos desenvolvem formas alternativas de inscrever suas culturas territorializadas no circuito de distribuição brasileiro. Ao mesmo tempo em que Adirley e a Ceicine mobilizam uma equipe voltada para uma realização compartilhada dos filmes, se opondo, em termos formais e econômicos, ao projeto modernista que marginalizou as populações operárias de Brasília, uma concepção personalista da autoria também parece entrar em colapso no seio dessa estrutura de produção. A autoria compartilhada, dessa maneira, é um *tour-de-force* de uma arte cinematográfica atenta à atividade criadora e à escrita de si em comunidades que reivindicam sua entrada na história das imagens.

Em *Rap*, Adirley busca, como vimos, intervenções pontuais na cena filmada. Mas é sobretudo na montagem que ele afirma sua autoria, enquanto tece um diálogo entre as falas dos rappers, dando forma à sua narrativa sobre o território de Ceilândia. Para entender melhor a especificidade da escrita coletiva e polifônica sobre Ceilândia que está em jogo nos filmes de Adirley Queirós, aprofundaremos, agora, a análise da montagem na obra do cineasta, com atenção à inserção dos arquivos. Dando continuidade à análise de *Rap*, trazemos para essa discussão um filme posterior, *A cidade é uma só*, obra bem mais complexa do que as precedentes, em termos de *mise en scène* e de montagem, no qual novas vozes são convocadas à tessitura de um território ceilandense.

### 1.3 *RAP* E A “EXTENSÃO CONTINUADA” DO TERRITÓRIO



Em nossa leitura, a narrativa de *Rap* apresenta aspectos de uma polifonia, no sentido musical do termo, uma vez que Adirley orquestra diferentes vozes de maneira harmônica em seu filme. Em sua conceituação do território, afirma Milton Santos:

Esse espaço banal, **essa extensão continuada**, em que os atores são considerados na sua contiguidade, são espaços que sustentam e explicam um conjunto de produções localizadas, interdependentes dentro de uma área cujas características constituem, também, um fator de produção. [...] Em tais circunstâncias pode-se dizer que a partir do espaço geográfico cria-se uma solidariedade orgânica, o conjunto sendo formado pela existência comum dos agentes exercendo-se sobre um território comum. Tais atividades, não importa o nível, devem sua criação e alimentação às ofertas do meio geográfico local. Tal conjunto indissociável evolui e muda, mas tal movimento pode ser visto como uma continuidade, exatamente em virtude do papel central que é jogado pelo mencionado meio geográfico local. (SANTOS, 2001, p. 109, grifo nosso)

“Extensão continuada”, atores “considerados na sua contiguidade”: as palavras de Milton Santos são quase uma definição de certos aspectos da montagem das falas de *Rap*. No filme, a “extensão continuada” do espaço e dos corpos, esboçada durante as filmagens, com a presença, em cena, do diretor, ao lado de seus personagens, é tecida, sobretudo, no encadeamento das falas. O papel do ator, no contexto documentário, se aproxima do papel dos atores sociais do território. Enquanto narrador-personagem, Adirley assume o papel histórico de organizador das falas e das imagens de Ceilândia. As trajetórias de X, Jamaika, Marquim são, num momento posterior à filmagem, aproximadas e, apenas então, se entrelaçam numa única tessitura narrativa, que atravessa o filme: a história de luta em Ceilândia, a força do rap enquanto “protesto falado” contra a discriminação racial e social e a decadência da vida de rapper, ao conviver com o preconceito e a rejeição pela grande mídia. Decadência essa, que, ao ser discriminada pelas falas, parece ser redimida, em certo sentido, pelo narrativa do filme.

Em entrevista, o cineasta afirma que a montagem de *Rap*, assinada por Mariana Furumoto, é estruturada em blocos. Isso o torna “bem didático”: começando por Ceilândia, passa pelo rap, a discriminação racial, a discriminação midiática, para culminar no que chama de “blocozinho deprê”, “da decadência”, em que os personagens falam da dificuldade de viver de rap (QUEIRÓS, 2015a). O bloco se encerra com a fala de Marquim sobre Brasília, embalada por imagens feitas com câmera na mão que acompanham a entrada de uma mulher no barraco onde o rapper mora. Enquanto a voz *em off* do rapper denuncia a distância do centro e o preconceito com a periferia, Marquim, que veremos, depois, em *A cidade e Branco sai, preto fica* e em *Era uma vez Brasília*, se locomove em sua cadeira de rodas pelo barraco, conversa com vizinhos, entra no carro e dirige por uma longa estrada. Volta, no entanto, à porta de casa, último plano do filme, se deslocando na cadeira de rodas, enquanto tenta fechar o portão. *Rap* se encerra, assim, em meio a uma dificuldade técnica, do corpo extenso de

Marquim. Vale indicar que, em *Branco sai*, essa dificuldade retorna no cinema de Adirley, como gesto apropriado por um novo dispositivo de filmagem.

Apesar do pessimismo no encerramento do filme, abordagem essa que atravessará a obra de Adirley, vale voltar a Milton Santos (2001) quando ele afirma que, aliada ao cultivo da solidariedade como afeto organizador, a dificuldade do acesso à indústria cultural de massa pode ser via de fortalecimento de uma “cultura territorializada”. Em *Rap, X-Câmbio Negro* diz que continua usando palavrão em suas letras porque sabe que, mesmo os rappers que fazem um bom trabalho e evitam esse linguajar, não têm a projeção que merecem. Escolhe, portanto, usar as palavras que acha cabíveis, sem concessões. Ao montar a fala de X-Câmbio, Adirley traz as composições do amigo, que participam da composição de uma fala ceilandense heterogênea, propriamente cinematográfica, da qual participam a música e as falas dos rappers, com seu vocabulário robusto de uma “cultura territorializada”. É o que Milton verifica, nos contextos por ele estudados:

Gente junta cria cultura e, paralelamente, cria uma economia territorializada, uma cultura territorializada, um discurso territorializado, uma política territorializada. Essa cultura da vizinhança valoriza, ao mesmo tempo, a experiência da escassez e a experiência da convivência e da solidariedade. [...] Isto seria, aparentemente, uma fraqueza, mas na realidade é uma força, já que se realiza, desse modo, uma integração orgânica com o território dos pobres e o seu conteúdo humano. Daí a expressividade dos seus símbolos, manifestados na fala, na música e na riqueza das formas de intercurso e solidariedade entre as pessoas. (SANTOS, 2001, p. 144-145)

Analisemos, por exemplo, o trecho do filme que os entrevistados tratam do rap como protesto cantado contra o racismo. Na sequência seguinte às gravações de Marquim e Jamaika, Adirley filma X-Câmbio Negro, que reassiste a um show seu, antigo. Conta, então, ao cineasta, a história de uma de suas composições. Enquanto o personagem reescuta a gravação, declama, para o diretor, os versos de uma letra que simula uma conversa de bar, na qual o *rapper* reproduz os comentários racistas que costumava ouvir à época: “Preto, se for filho de Deus, é adotivo”. “Por que caixão de nego tem duas alças? Já viu lata de lixo com mais de duas alças?” (RAP..., 2005). Eis a tomada de linguagem no rap: diz X, que, ao final da letra, escrita em 1990, os caras que estão no bar se indignam com os comentários e atiram contra os racistas. A seguir, Jamaika compartilha um comentário racista que havia escutado à época da filmagem de *Rap. X-Câmbio* declama, então, os versos de uma famosa composição sua, “Sub-raça”, na qual denuncia frontalmente o racismo no país:

Agora, irmãos, vou falar a verdade / A crueldade que fazem com a gente, só por que a nossa cor ser diferente / Somos constantemente assediados pelo racismo cruel /

Bem pior que o fel, é o fardo de engolir um sapo só por ser negro / Isso é fato / O valor da própria cor não se aprende em faculdades ou colégios / Ser negro nunca foi um defeito, será sempre um privilégio / Privilégio pertencer a uma raça, que com o próprio sangue construiu o Brasil / Sub-raça, sub-raça? / É a puta que pariu (RAP..., 2005)

Após a cena de entrevista, a câmera acompanha Adirley e X-Câmbio Negro, enquanto andam e conversam à noite por uma rua de Ceilândia. Em justaposição à imagem, ouvimos outra composição do rap, em que canta: “Que se foda a sociedade racista”. É possível notar, nessa breve passagem, como o tema atravessa as falas dos personagens, costurando-as uma a outra, para a formalização de uma ideia comum. Como a *mise-en-scène* de *Rap* torna-se espaço geográfico de um compartilhamento, o papel de Adirley é provocar, nas falas, um encontro entre periferia e centro, passado e presente. Enquanto isso, na montagem, os atores sociais do filme são identificados por seu pertencimento a um lugar, que, como apontam as falas, tem cor e raça. Suas vozes compõem, assim, em “extensão continuada” na montagem, uma narrativa polifônica de Ceilândia, sob o signo da horizontalidade e da solidariedade do território.

Em *Rap*, Adirley trabalha com narrativas apresentadas pelos personagens de Ceilândia, buscando nitidamente, na montagem, construir uma história possível sobre esse espaço urbano, tão próximo do centro de poder político do país e por ele tão ignorado. No encadeamento das falas iniciais do curta, sobre a trajetória de segregação e luta em Ceilândia, são inseridas fotografias provenientes do acervo do Arquivo Público do Distrito Federal, tiradas pela agência governamental à época da CEI. Nessa sequência, Marquim compartilha uma anedota trágica, marca da fome e do desemprego: “Minha mãe me conta que eles encontraram aquele bando de ema correndo assim, ó... entendeu? E eles vira e volta pegavam uma, matavam pra comer, entendeu...” (RAP,.. 2005). Assim, uma imagem que mostra alguns moradores descarregando pedaços de madeira dos caminhões enquanto outros capinam a terra é aproximada, na montagem, de *travellings* das principais vias de Ceilândia, hoje, filmadas da janela de um carro em movimento. A imagem é embalada por uma base de rap que lhe serve de trilha. O filme, assim como a música, torna-se uma composição sobre o território. As falas são associadas às fotografias e esse encontro entre uma fala do presente e uma imagem do passado inscreve, dentro do filme, a questão histórica. Nesse sentido, se cristaliza, em *Rap*, uma forma particular de documentar Ceilândia, que valoriza a história do lugar e de seus habitantes.

Vale notar, entretanto, que, há duas formas de trabalhar os arquivos, que, anunciada no curta, atravessa a obra de Adirley. Além de inserir as fotografias do Arquivo Público na

montagem, Adirley introduz na *mise-en-scène* as imagens do show de X-Câmbio, a partir das quais sua fala é elaborada. A diferença no tratamento dos dois tipos de arquivo não é sublinhada nesse filme; no entanto, há uma clara distinção entre as origens desses documentos. O primeiro pertence ao acervo institucional do Estado brasileiro, enquanto o segundo é uma gravação em VHS de baixa qualidade, parte do acervo pessoal do *rapper*. Apesar dessa diferença, o uso dos documentos mostrados no filme indica que, em ambos os casos, há uma busca pela organicidade narrativa, entre fala e imagem, ou seja, uma associação entre as imagens de Ceilândia à fala dos personagens, compondo uma sinfonia harmônica do território.

Em um texto de apresentação do filme *Santo Forte* (1999), o cineasta paulista Eduardo Coutinho disse que

“no cinema ‘não precisamos de imagens que só sirvam como evidência ou ilustração’. Ele se refere ao ‘velho costume de reclamar do vício do documentário que trabalha com *talking heads*, cabeças falantes’, e lembra que com frequência, para escapar a esse vício, o documentário procura misturar imagens de ‘personagens que falam e imagens da atualidade e de arquivo que servem como alívio visual e provariam a veracidade do que foi dito.’” (*apud* José Carlos Avellar, 2000, p. 37).

Em *Rap*, esse dispositivo clássico de montagem serve, de fato, à veracidade do conteúdo verbal das falas. Os dois tipos de arquivo, de Brasília e de Ceilândia, identificados nas cenas descritas, são regidos pela palavra, portanto, num sentido totalizante, sim, como critica Coutinho, mas necessário à pavimentação de uma escrita cinematográfica sobre a memória do território. De todo modo, conforme o próprio Adirley aponta, havia uma inocência em relação à representação no documentário, isto é, a crença numa autenticidade dos documentos, realidade pretérita ao momento da filmagem que deveria ser enquadrada de modo a fazê-la caber inteiramente no ordenamento das imagens. Embora essa perspectiva seja, de certa maneira, abandonada nos filmes posteriores do diretor, há, entretanto, uma diferença fundamental entre a obra de Eduardo Coutinho e de Adirley Queirós no que concerne à montagem.

De acordo com a comparação traçada por Hannah Serrat (2015) entre Coutinho e Queirós, ambos os realizadores têm como forte componente em suas obras, então, a disposição à escuta dos sujeitos filmados. No entanto, no caso de Adirley, a palavra do outro é, também e não menos importante, sua palavra – a um só tempo, tomada de linguagem do território. Em *Rap*, o cineasta se preocupa em tecer uma narrativa única, em que a heterogeneidade das falas forma, em uníssono, uma comunidade, capaz de fazer frente à segregação própria dos processos globalizatórios. Comunidade essa que, como apontam os entrevistados, o rap de Ceilândia já buscava constituir, muito antes da realização do filme.

Como diz Japão, em entrevista: “O hip hop [e o rap, em sua análise] nada mais é do que um movimento de pessoas não-organizadas, que tão tentando atingir um local” (RAP..., 2005).

Ao final do curta, X-Câmbio diz que escreve rap por prazer, mas não espera retorno financeiro. “O hip-hop me deu nome, fama, carreira, minha esposa, que eu conheci em São Paulo, foi graças ao rap, ao hip-hop. Mas, em contrapartida, ele me deu uma carteira de trabalho em branco” (RAP..., 2005). Na cena seguinte, em que vemos Japão caminhando pela vizinhança do bairro, o entrevistado complementa a fala de X. “Como a gente é representante de uma periferia, os cara fala: ‘não, os cara cantam rap’... Eles esquecem que a gente tem que comer, tem que pagar aluguel, que a gente tem filho pra criar. Então, o cara acha que a gente não pode estar ganhando dinheiro, jamais” (RAP..., 2005).

Depois do prêmio recebido por *Rap*, no Festival de Brasília, Adirley conta, em entrevista, que notou que a quantia ganha era mais do que o que ele recebia em um ano e meio de trabalho como servidor público e que, mesmo tendo dividido o dinheiro com a equipe, isso foi decisivo para que se tornasse cineasta (CINEFESTIVAIS, 2015). A formação de Ceicine, portanto, nasce num contexto em que o cinema se apresenta como meio financeiramente viável para o desenvolvimento de uma cultura territorializada. A busca por uma estética das equipes, isto é, que dê forma ao que Japão chama de “movimento não-organizado de pessoas”, ou, se quisermos, uma autoria compartilhada no cinema, é o que orienta os filmes de Adirley a partir de então, como veremos daqui em diante. Através dessa busca, os protestos cantados do rap, assim como a encenação de outros tipos de fala, podem ganhar ressonância, compondo, ainda, uma polifonia das formas territorializadas de arte em Ceilândia.

Quanto à montagem dessas falas, no primeiro longa-metragem do diretor, há, contudo, uma profunda mudança nesse pacto harmônico entre documento e palavra. No lugar da “extensão continuada” da montagem, *A cidade é uma só?* dispersa a narrativa, que acompanha, paralelamente, a vivência e as falas de três personagens: Nancy, Dildu e Zé Bigode. A inserção do arquivo no filme também se complexifica, o que produz uma nova concepção de documento, a partir do encontro com os personagens de Ceilândia. Ao diversificar o potencial evocativo da palavra, o filme produz, portanto, uma composição polifônica ainda mais rica em elementos. Vejamos, a seguir, como ela pode ser caracterizada.

#### 1.4 FALA CONTRA ARQUIVO EM *A CIDADE É UMA SÓ?*

*A cidade é uma só?*, primeiro longa do diretor, Adirley trata da experiência dos milhares de pretos, pobres e migrantes que ajudaram a construir Brasília, cidade que os expulsaria em seguida do Plano Piloto em 1971. Novamente, a Campanha de Erradicação das Invasões surge como tema das falas e das imagens de arquivo citadas. Para retomar essa história, entretanto, o cineasta contrapõe, na montagem, documentos da época, sobretudo trechos de cinejornais produzidos pelo Estado e do jornal *Correio Braziliense*, que festejavam a cidade como símbolo do desenvolvimento nacional, à fala testemunhal de Nancy Araújo, filha de operários removidos da favela do IAPI e abandonados na região que depois seria conhecida como Ceilândia.

Além de Nancy, Adirley introduz à narrativa dois personagens ficcionais: Dildu e Zé Bigode. Ao longo do filme, vemos Dildu dormindo num ônibus à noite, que parece voltar do Plano Piloto. Há cenas em que o personagem, em silêncio, faxina amplos espaços cinzentos de um prédio comercial de Brasília. Dildu parece pequeno e solitário, dentro de planos gerais. No entanto, na maioria das cenas diurnas, ele é acompanhado pela câmera em suas andanças a pé, entre o Plano e Ceilândia, entregando panfletos e bradando motes de sua campanha a representante distrital. Zé Bigode, por sua vez, percorre a cidade principalmente de carro. Na cena que abre o filme, vemos uma conversa sua, em que negocia a venda de um lote ilegais de terra na região. O personagem está no alto de um terreno, com o potencial comprador a seu lado. Ao discutir o negócio, aponta para o fundo do plano, fazendo menção à expansão imobiliária na região. Ao longo do filme, a câmera acompanha, com algum distanciamento, as negociações de Zé, que são feitas discretamente por celular, enquanto o personagem dirige seu carro velho através do território. Nessas cenas, ele interage com o operador de imagem, apontando no cenário as mudanças que vem percebendo no território.

Em nossa análise, vamos nos deter sobre dois aspectos que se destacam na estética documentária de *A cidade*. Em primeiro lugar, a aproximação das falas com os arquivos de Brasília, que, como em *Rap*, são inseridas diretamente na montagem, assim como adentram a *mise-en-scène* de entrevista. No entanto, essa aproximação tem como característica não mais produzir uma narrativa estendida na montagem. O filme se afasta, assim, dos dispositivos clássicos do documentário clássico, ao produzir um choque entre os conteúdos verbais presente nos documentos e nas falas sobre a Campanha. A propósito desse choque, destrinchamos nossa análise do filme em três eixos: som contra imagem, presente contra passado e os limites entre documental e ficcional, a partir dos procedimentos de *mise-en-scène* de entrevista e montagem entre as falas dos personagens e documentos de arquivo.

Na rota desse afastamento da imagem documental clássica, o segundo aspecto a ser abordado é a entrada de elementos ficcionais em *A cidade*. Há uma dramatização na encenação das falas de Dildu e Zé Bigode, inscrevendo sua discursividade aos acontecimentos fabricados pelo filme. Esse procedimento de fabulação, além disso, é incorporado ao processo de realização de *A cidade*, quando Adirley mostra o processo de produção de uma imagem do passado: o diretor encena, portanto fabrica, uma memória de Nancy. Da concepção de verossimilhança e autenticidade no trabalho com os arquivos, no sentido de produzir uma “extensão continuada” de Ceilândia, o cinema de Adirley toma uma nova rota, que buscamos traçar, a partir daqui.

#### **1.4.1 Som contra imagem: a montagem polifônica**

O filme começa com os créditos iniciais, sobrepostos a uma animação digital do Plano Piloto sendo desenhado sobre um fundo com textura de papel amarelado, envelhecido. Lemos, na cartela, que o filme foi parcialmente financiado por um edital do, então existente, Ministério da Cultura e da TV Brasil, que celebrava os 50 anos de Brasília. Também, que o filme foi produzido pela recém-fundada produtora 5 da Norte, de Adirley Queirós, em parceria com a 400 filmes, produtora do Centro-Oeste, da qual faz parte o montador do filme, Marcus Barbieri. Sobre o desenho ainda em formação, entra o som de um ronco de motor. Quando o desenho do Plano é finalizado, ouvimos o som de uma porta de carro sendo fechada, que, sabemos na cena seguinte, é o veículo de Zé Bigode, que chega no lote de terra em negociação. O mapa é, então, rapidamente consumido por chamas. Introduzida nesse filme, a imagem de uma Brasília em chamas vai atravessar a obra de Adirley, e, de certa maneira, aponta os rumos que vão ser tomados em seu cinema. Para queimar o Plano, lugar de onde sua família e seus amigos foram expulsos, como ouvimos em *Rap*, o cineasta recorre a uma breve animação. Diante, contudo, dos limites de orçamento impostos por uma produção coletiva e periférica, como o diretor dá forma a esse incêndio ao longo de *A cidade*?

Após a cena de Zé Bigode, entra a cartela de título, justaposta a um arquivo sonoro: um X branco é desenhado na tela e, sobre ele, inserido o título do filme; em *off*, a voz do arquiteto e urbanista, também projetista do Plano Piloto, Oscar Niemeyer brada: “Aí está Brasília, tantos anos passados. A cidade que JK construiu com tanto entusiasmo. Uma cidade que vive como uma grande metrópole” (A CIDADE..., 2011). Chiados de rádio dessintonizado nos levam à cena seguinte, na qual, do ponto de vista do motorista de um

carro, vemos o amanhecer em uma rua deserta de Ceilândia. Contra o amplo céu azul e o chão batido, casas de alvenaria ainda em construção se sucedem, com o movimento do carro através do cenário. Vemos alguns poucos moradores já acordados, andando a pé, provavelmente a caminho do trabalho. A rádio do carro sintoniza uma música alegre, seguida de uma mudança de frequência, na qual ouvimos a voz de uma mulher exaltando Jesus. A rádio volta, então, a sintonizar uma locução do passado, quando a voz do ex-presidente e idealizador de Brasília Juscelino Kubitschek, com sua entonação pomposa e sotaque antiquado, inicia um discurso de exaltação ao progresso e ao futuro da cidade:

Desde o Planalto, a solidão que em breve se transformará em cérebro das altas decisões nacionais, lanço os olhos, mais uma vez, sobre o amanhã do meu país e antevejo esta alvorada com uma fé inquebrantável e uma consciência sem limites no seu grande destino (A CIDADE..., 2011).

O rádio parece, então, perder a sintonia da estação e o espectador pode contemplar o cenário da cidade-satélite, tendo o chiado baixo do aparelho como som ambiente. Segundo o levantamento de Tatiana Hora (2019), os dois arquivos sonoros utilizados nesse trecho do filme parecem ter sido retirados do filme *Novacap ano 25* (1981), de Dino Cazzola, embora o discurso de JK possa ser encontrado em outros filmes institucionais da época, como *O bandeirante* (1957), de Jean Manzon. Conforme aponta a autora, o filme de Manzon compõe o cinema de propaganda do governo Juscelino Kubitschek, que exaltava, às vésperas da inauguração, a cidade que vinha sendo construída: “esta alvorada”, a que chamava de amanhã do seu país, destinada às altas decisões nacionais. Em outras palavras, Kubitschek sonhava com uma cidade do futuro.

Como aponta James Holston (1995), o sonho de Juscelino era inspirado pelas teorias do desenvolvimento, desenvolvidas nos anos 1950 por entidades como a Comissão Econômica para a América Latina, órgão das Nações Unidas, e, no Brasil, pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros. Segundo estudos e relatórios dessas instituições, a industrialização seria meio pelo qual os países desenvolvidos alcançariam um crescimento econômico tal, que os tiraria da posição subalterna que ocupavam no contexto internacional. Além disso, a idealização de Brasília respondia à uma disposição política que já vinha sendo posta em circulação desde o século XVIII. Para figuras como Marquês de Pombal, Tiradentes e José Bonifácio de Andrada e Silva, a transferência da sede do governo para o interior do país garantiria a soberania nacional sobre a larga extensão do território brasileiro. A plano de Kubitschek, portanto, se baseava nessas noções, que sustentavam a expectativa de que “Brasília iria produzir tanto um novo espaço nacional, como uma nova época para o país” (HOLSTON, 1995, p. 25). Quando, em *A cidade*, Adirley aproxima o discurso de JK à



imagem de uma rua deserta, sem pavimentação, asfaltamento ou infraestrutura habitacional, há, portanto, um choque entre tempo e espaço. Tanto a voz do passado se choca com as imagens do presente, quanto esse choque dissipa a ideia, logo no início do filme, de que o projeto de distribuição do espaço produziu, de fato, uma Brasília avançada, desenvolvida.

Ainda assim, vinte e cinco anos após a fundação da cidade, Niemeyer faz eco ao “entusiasmo” de Juscelino, ao dizer que Brasília “vive como uma grande metrópole”. Também inserido nessa cena de *A cidade*, o arquivo sonoro do arquiteto foi retirado de um depoimento dado a Dino Cazzola, para a gravação do filme *Novacap ano 25* (1981), conforme aponta Tatiana Hora (2019). Como *Os bandeirantes*, diz a autora, o filme é uma propaganda institucional, dessa vez produzida pelo governo Figueiredo, durante a ditadura militar brasileira. Mais uma vez justaposto às imagens de Ceilândia, o arquivo sonoro de Niemeyer sofre também um choque na montagem de *A cidade*. A passagem de tempo desde a fundação de Brasília, anunciada na fala do arquiteto, indica que a dissipação do sonho de JK se repete ao longo da história – embora o idílio do desenvolvimento permaneça.

Outros 25 anos se passam desde o filme de Cazzola e, nesse contexto, o primeiro longa de Adirley Queirós é realizado. Com o incentivo de um edital governamental, que visava homenagear os 50 anos da capital, Adirley retoma essas vozes do passado não para celebrá-las, mas para romper, em certo sentido, com elas. A montagem dessa cena aponta, assim, para o que Holston chama de “premissa fundamentalmente utópica”, de que “a concepção e a organização de Brasília deveriam transformar a sociedade brasileira” (HOLSTON, 1995, p. 28). Talvez o incêndio anunciado pela animação do Plano Piloto seja o anúncio desse rompimento, com a concepção de espaço produzida por JK e Niemeyer e reproduzida ao longo desses 50 anos de existência.

Na cena descrita acima, há, portanto, uma assincronia entre os arquivos sonoros e as imagens de Ceilândia. O plano-sequência permite que o espectador volte sua atenção para a montagem, percebendo a artificialidade dessa construção. Logo no início do filme, Adirley questiona, ainda, a naturalização da sincronia entre som e imagem subvertendo-a, ao encadear uma peça sonora improvável, vinda do passado, que incide sobre o presente. Subversão essa que produz um efeito de sentido, a partir do choque entre o conteúdo verbal das falas e a superfície das imagens. Se, em *Rap*, fala e arquivo produzem uma narrativa única sobre o território, isto é, uma voz coletiva de caráter polifônico, a montagem sonora nessa sequência de *A cidade* evoca uma narrativa subjacente aos arquivos, com voz própria, e que não se identifica com a voz do documentário. Ao contrário, ao evidenciar a voz dos arquivos, o filme

convoca-a à composição, de modo a romper com elas. A polifonia, nesse sentido, é incorporada à montagem.

Esse procedimento de montagem remete às teses do teórico e realizador russo Sergei Eisenstein (2002 [1928]) na sua *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro*. Junto aos cineastas soviéticos Pudovkin e Alexandrov, Eisenstein assina o manifesto, que repudia a sincronia entre som e imagem com fins naturalistas e defende o que chamam, justamente, de “método polifônico” de construção sonora no cinema (EISENSTEIN, 2002 [1928], p. 227). Segundo o manifesto, a sincronia audiovisual seria responsável, dali em diante, pela “decadência reacionária” do cinema e, portanto, enquanto fiéis à causa revolucionária, eles se negavam a utilizá-la. Isso porque a sincronia do som e da imagem responderia apenas à “satisfação da simples curiosidade”, que culminaria numa representação naturalista, algo que contrariava os esforços do construtivismo, do qual faziam parte (EISENSTEIN, 2002 [1928], p. 227). Esses cineasta soviéticos pregavam o distanciamento em relação às imagens, portanto, como forma de fazer o espectador pensar diante delas. Como aponta o teórico Dudley Andrew (2002), o cinema construtivista, de fato, defendia um *desvio* em relação ao real, desvio esse traduzível em *linguagem* cinematográfica. Assim como na arquitetura, o construtivismo militava pela desnaturalização pedagógica do olhar e via na montagem um meio privilegiado para pôr em prática esse projeto didático e político.

À luz desse manifesto, podemos compreender que a polifonia em *A cidade* sob um novo prisma. Além da heterogeneidade dos documentos no filme, que aproxima vozes e imagens cronologicamente distantes entre si, o método polifônico de montagem produz choques no seio dessa pluralidade. Choques esses que, como vimos, surtem efeitos de sentido e mobilizam diretamente a atenção do espectador para essas construções. Na medida em que a narrativa desenvolvimentista, presente nas falas de Niemeyer e JK, esbarra nas imagens de Ceilândia, não pactuamos mais com uma inocência quanto à representação no cinema documentário, tanto no filme de Adirley quanto nos filmes institucionais indiretamente citados a partir dos arquivos. No encontro com as filmagens, as falas do passado são localizadas historicamente, tornando-se voz de um projeto utópico de cidade. Reciprocamente, ao olharmos para o cenário de Ceilândia à escuta dessa voz, podemos reconhecer nela os resíduos de uma cidade que, ao invés de incorporar o futuro, precisa acertar as contas com seu passado. Sigamos, então, pela análise da montagem dessas vozes.

### 1.4.2 Presente contra passado: a montagem intelectual

Para dar conta desse passado, a que a retórica dos arquivos alude, Adirley acrescenta mais uma voz à polifonia de *A cidade*. Ou melhor, vozes. Mesmo com o fim do discurso de JK, na cena anteriormente descrita, vemos ainda as imagens de Ceilândia passando diante de nós, através do parabrisas do carro. Ouvimos, então, a voz de Marquim, o rapper entrevistado no primeiro curta de Adirley. Na cena seguinte, vemos Dildu e sua namorada, Dandara, abraçados, em primeiro plano, em torno de uma fogueira. Zé Bigode, no fundo, improvisa um *beatbox*. Os personagens formam uma pequena roda de *rap*. No limite do quadro, à esquerda, está Marquim, que canta assim:

Passeou por Ceilândia, é / Aí, eu moro na Ceilândia, uma quebrada de resposta / E se você quer conferir, vem aqui curtir a lombra / Eu vou te falar, não existe nada igual / Ceilândia é tão grande, que é notícia em jornal / Chegando por aqui, vem pisando de mansinho / Para ser bem tratado, com amor e com carinho / Considero o seus país, considero seus irmãos / Mas não vem bancar moral, pra não levar sacode, João / Aqui tem gente do Leste e do Oeste / Tem moleque louco e também cabra da peste / eu disse clap clap, rimas funk black / Usei para fazer esse rap (A CIDADE..., 2011)

Enquanto os arquivos falam em nome de Brasília, o rap de Marquim conta Ceilândia. Além do método polifônico, que opõe som e imagem na composição de um plano, o cineasta produz um confronto no encadeamento entre eles, ao aproximar imagens de arquivo à encenação desses personagens de Ceilândia. “Das antiga, véio, isso aí, das antiga...”, diz Marquim (A CIDADE..., 2011). Na sequência, uma imagem “das antiga” de Brasília é inserida na montagem do filme: um trecho de uma propaganda institucional produzida em 1972, na gestão do governador Hélio Prates da Silveira e do presidente militar Emílio Médici, de acordo com o levantamento de Tatiana Hora (2019). Gestão essa que, no ano anterior, organizara a Campanha de Erradicação das Invasões, que expulsara milhares de famílias da Vila do IAPI, em Brasília.

Ao som de “Pezinho”, interpretado por Inezita Barroso, o vídeo intercala imagens dos principais monumentos do Plano Piloto, filmados em *contra-plongée*, para sugerir a imponência dos edifícios, e de danças folclóricas de diversas regiões do país, como frevo, samba e fandango. Uma locução em *off* é sobreposta às imagens: “Ano 72, 12º de Brasília, 150 da independência”. No último plano dessa sequência, a câmera faz um *zoom-in* na imagem de um menino branco, sentado na grama de um parquinho. O locutor, então, faz um convite ao espectador: “Brasília, síntese da nacionalidade, espera por você”. Com um corte seco, a reprodução da imagem de arquivo é interrompida e somos surpreendidos por uma interpelação de Dildu: “Será?”. Ele está sentado no banco de trás do carro de Zé Bigode, e

ambos não conseguem encontrar o caminho de volta para Ceilândia. Embora haja uma descontinuidade abrupta entre as duas cenas (a imagem de propaganda e o plano de Dildu), pode-se dizer que a montagem cria uma analogia possível de sentido entre elas: uma campanha publicitária, que afirma Brasília como espaço de síntese, é contestada pela fala de Dildu. A esse tipo de associação, de imagens de contextos diversos cujo conteúdo, quando aproximado, cria um efeito de sentido, Marcel Martin (2005, p.113) denomina “formalização psicológica de uma ideia”, ou ainda, de montagem intelectual, também formulada por Eisenstein (2002).

Para explicar esse método de montagem, o cineasta soviético traça uma analogia entre os planos cinematográficos e os sons numa escala tônica musical. Nesse sentido, conceitua ele, a montagem intelectual não diz respeito a “sons atonais geralmente fisiológicos, mas de sons ou atonalidades de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas” (EISENSTEIN, 2002, p. 86). Trocando em miúdos, a montagem intelectual não é alcançada a partir de uma fisiologia do encontro entre os planos, mas, se quisermos, acima deles, numa correlação entre “sensações intelectuais” interdependentes, e que, no encontro, produzem um significado superior. Diz Eisenstein que a intelectualidade da montagem, junto aos métodos fisiológicos (métrica, ritmo, tonalidade e atonalidade), compõem juntas um caminho em direção ao que anuncia como “cinema intelectual”, que sintetizará os conflitos desses métodos, “construindo uma forma completamente nova de cinematografia – a realização da revolução na história geral da cultura” (EISENSTEIN, 2002, p. 86). À guisa do construtivismo que inspirou a arquitetura do Plano Piloto, o cinema construtivista de Eisenstein acreditava que, modulando as formas de produzir, aproximar e distanciar as imagens, intensificaria a circulação de ideias revolucionárias na recente sociedade socialista. A estética da artificialidade, que buscou fundar Brasília como a utopia do desenvolvimento, é transmitida, de certa maneira, à montagem de *A cidade*.

Como na montagem polifônica, a montagem intelectual do filme opõe a fala dos personagens ficcionais, produzida pela mediação da câmera, à voz do arquivo, novamente, enquanto voz da utopia de Brasília. No lugar da imagem de síntese, enunciada pela locução, a encenação de Dildu e Zé Bigode sugerem uma dispersividade caótica na organização do espaço no Plano Piloto. Embora adote a montagem intelectual, Adirley, por outro lado, parece recusar a noção de síntese da imagem, característica, como diz o trecho de arquivo inserido em *A cidade*, ao filme de propaganda. “Saída sul, Eixo W, Zona Central”, lê Zé Bigode em uma placa. “Onde que vai dar essa porra, que ninguém sabe”, completa. “Essa porra dessa placa do inferno...” (A CIDADE..., 2011), comenta Dildu. Nessa cena, a fala de Dildu faz,

ainda, uma vaga referência a um evento histórico, que ressalta o tipo de desorganização a qual o filme se refere. “Morreu foi gente aqui, rapaz, isso aqui é amaldiçoado! Ninguém... a gente não sai, a gente não tem sorte aqui, não, moço. Nós tem que sumir daqui, nosso negócio é pra lá” (A CIDADE..., 2011). Ao invés da síntese, é preciso, portanto, distinguir o “aqui” do Plano Piloto do “lá” de Ceilândia, para assim, encontrar formas de voltar para a casa. A respeito dessa fala, analisa Tatiana Hora:

A declaração de Dildu, “morreu foi gente aqui, rapaz”, faz alusão às mortes dos candangos que ocorreram durante a construção de Brasília: ele também, candango, deambula errante pelo espaço, como se não pertencesse àquele lugar para onde segue todos os dias a trabalho. Ao atravessar os túneis da cidade e lembrar os mortos, Dildu faz alusão a Brasília como lugar repleto de fantasmas, mortos que foram esquecidos e que fraturam a imagem da cidade e da nação unificadas, assombrando a fantasia da plenitude. (ALVES DE LIMA, 2019, p. 190)

De acordo com James Holston (1995), a palavra, cujo sentido original designava pejorativamente os migrantes do Nordeste que chegavam ao Plano Piloto, é rapidamente modificada no imaginário brasileiro. Juscelino Kubitschek passa a empregar “candango” em seus discursos como sinônimo de coragem, garra, perseverança, qualidades bem-vindas ao tipo de operário que se buscava moldar à época: um homem desterritorializado, incumbido da tarefa utópica de construir do zero a cidade do futuro. Em outras palavras, um corpo sem história. Ao dizer que “nosso negócio é pra lá”, o candango inventado pelo ator Dilmar Durães e o cineasta se distingue do candango de JK. Enquanto candidato a distrital, Dildu representa, ou ainda, encena uma fala que territorializa esse personagem.

Se o construtivismo soviético faz um desvio em relação ao real na montagem, na medida em que trabalha no sentido contrário ao naturalismo no encadeamento das imagens, os personagens de Adirley fazem também um desvio em relação à imagem tradicional de candango, para, assim, estranhar a voz do poder, que lhe dava forma. Desvio esse produzido pela via da ficção, como aponta a análise de Victor Guimarães (2013, p. 75) sobre *A cidade*. “Nesse e em outros filmes recentes, o desvio pela ficção é aliado de um desejo de materializar as utopias políticas no espaço-tempo do filme”. No caso de Ceilândia, um desejo de materializar a promessa de uma distribuição igualitária do espaço urbano de Brasília.

A montagem intelectual em *A cidade*, entretanto, não apenas desvia a narrativa dos arquivos pela via da ficção. A encenação da fala de Nancy varia entre a interpretação de suas canções, letras que protestam contra a expulsão do Plano Piloto, tal qual as músicas de *Rap*, e a *mise-en-scène* relacional de entrevista. Como no conteúdo verbal dos protestos cantados pelos *rappers* de Ceilândia, Nancy também confronta o conteúdo verbal das imagens de Brasília. Uma vez que sua fala e canto são aproximados dos arquivos na montagem e na

filmagem, há um choque de valor documental, no sentido clássico do termo. Na sequência seguinte à de Dildu e Zé Bigode perdidos no Plano Piloto, Nancy está num estúdio de gravação. Ela se apresenta ao vivo em um programa da rádio local, cantando uma canção cuja letra faz referência explícita à expulsão de Brasília. Nessa letra, há uma brincadeira a partir da polissemia da palavra “plano”, que se refere tanto às aspirações das populações pobres que moravam no centro, quanto ao espaço do Plano Piloto, que, paradoxalmente, destruiu o primeiro sentido da palavra àqueles que foram expulsos da cidade, pelas campanhas de remoção das favelas do entorno:

Eu tinha plano de morar no Plano, de estudar no Plano / Era meu plano trabalhar no Plano, de viver no Plano / Oh meu grande mano, vê que ledô engano / Não deu mais pra segurar / [...] Que vida marvada, que vida arredia / Passados os anos, tantas lutas, tantos planos / Jogaram meus planos na periferia / [...] Água, luz, casa e comida / O salário dessa vida arruinou meu carnaval / Eu vou-me embora, Nossa Senhora do Cerrado / Me mande pelo menos um postal / Me mande pelo menos um postal do Plano (A CIDADE..., 2011)

Já na sequência seguinte, a câmera acompanha as costas de um homem, que adentra uma cozinha saudando os presentes. Lá, Nancy coa um café e cumprimenta a equipe de filmagem, sugerindo que a pessoa por trás da câmera é o próprio Adirley. Dildu e Dandara estão sentados juntos à mesa. Nancy os apresenta à equipe: Dildu, seu sobrinho, e Dandara, namorada do jovem. Diz a eles que a equipe de Adirley está gravando o filme *A cidade é uma só?*. Nessa cena, podemos perceber como a arregimentação da *mise-en-scène* flerta entre a entrevista e a ficção, e como, com esse olhar, podemos perceber as diferentes posições ocupadas pelos personagens nessa intrincada narrativa, sobretudo Nancy.

Com o retorno da *mise-en-scène* relacional, que reúne os personagens e o diretor, o início de *A cidade* logo nos introduz numa narrativa ficcional. Os laços familiares entre Nancy, Dildu e Zé Bigode são fabricados durante as filmagens e, nesse primeiro momento, produzem um efeito territorial de solidariedade, que justifica *a priori* a subsequente dispersão da narrativa em três arcos independentes ao longo do filme. Somos engajados, portanto, por uma ficção de co-pertencimento entre as cenas, de que, nesse caso, cabe assinalar, o cineasta faz parte. Por outro lado, ao contrário de Dildu e Dandara, a fala de Nancy situa o personagem do cineasta em relação aos demais, evidenciando o dispositivo de encenação. Dessa forma, Nancy opera como uma “personagem narradora” no filme, de acordo com a análise de Cláudia Mesquita (2011, p. 51). Explica a autora, que, “nas cenas com Nancy a operação de enunciação do filme que vemos e a equipe do filme em cena parecem coincidir. Naquelas com Dildu, há recuo da enunciação filmica (operando fora de cena), de maneira a dissolver a

separação sujeito-objeto, e apresentar um “em si” do universo filmado (MESQUITA, 2011, p. 59).

Uma vez que Nancy toma essa posição na *mise-en-scène* de *A cidade*, na sequência seguinte, Adirley monta um conflito intelectual entre outras imagens de arquivo do filme *Novacap ano 25* (1981) e a fala da personagem narradora. Ao citar o nome do filme de Adirley, uma vinheta de contagem regressiva nos leva ao início da “projeção” do arquivo. O trecho inserido é uma reportagem sobre a Campanha de Erradicação das Invasões. Com narração de Cid Moreira, o então âncora do *Jornal Nacional*, a matéria citada no filme descreve a CEI como um ato de responsabilidade sanitária, capitaneado pelo governo do Distrito Federal:

O vertiginoso crescimento das populações do Distrito Federal [...] provocou a quebra de padrões de habitabilidade nas chamadas invasões, onde não existiam as menores condições de higiene e conforto. A solução encontrada pelos administradores foi a mudança maciça daquele povo para onde se pudesse harmonizar os serviços públicos e dar condições melhores de vida àquela gente até então favelada. (A CIDADE..., 2011)

Já sabemos, pela citação que Luiz Alberto Gouvêa (1991, p. 82-83) faz do plano de erradicação do Distrito Federal, que o próprio governo tinha em boa conta a organização urbana da Vila do IAPI - “ruas bem traçadas, lotes cercados [...] uma verdadeira comunidade de vivência e serviços”. No entanto, a reportagem anuncia que o governo removeria essas habitações e transportaria seus moradores a quilômetros de distância, onde haveria infraestrutura e melhor qualidade de vida para aquela população vulnerável. Enquadrada no dispositivo clássico de entrevista, a fala de Nancy contraria, na cena seguinte, a versão noticiada pela reportagem. A moradora afirma que, quando sua família chegou em Ceilândia, não havia infraestrutura alguma e que o verdadeiro objetivo da CEI era expulsar os pobres do centro de Brasília, apagando-os do cenário e cerceando o direito das populações operárias à cidade. Nancy conta, assim, como ela, sua família e muitas outras, foram abandonadas à própria sorte pelo Estado.

Segundo o levantamento de Tatiana Hora (2019), o filme de Cazzola integrava os cinejornais de Brasília, peças de propaganda projetadas nas salas de cinema, antes dos filmes em circuito. O Departamento Imobiliário da Novacap<sup>4</sup> era um dos órgãos responsáveis pela produção desses cinejornais. Órgão esse incumbido também da administração das terras e lotes em Brasília até 1972, quando foi desmembrado. A pesquisadora relata a dificuldade em encontrar no Arquivo Público do Distrito Federal todo o material de propaganda produzido

---

<sup>4</sup> A Novacap foi desmembrada e hoje corresponde à Agência de Desenvolvimento do Distrito Federal (Terracap).

pelo Departamento que, segundo ela aponta, a partir de outros estudos, podem chegar a um total de 38 filmes. Segundo a autora, os cinejornais

eram exibidos nos cinemas em obediência ao decreto 21.240, de 1932 [instituído, antes ainda, durante o governo de Getúlio Vargas], que, no seu artigo 12, tornava obrigatória a exibição de “filmes educativos” antes dos longas-metragens. A obrigatoriedade da exibição de cinejornais antes dos longas perdurou até o ano de 1986 nos cinemas brasileiros, sob a justificativa de que era necessário “educar” os espectadores envolvidos pelo espetáculo de entretenimento da ficção. (ALVES DE LIMA, 2019, p. 48)

Quando Adirley põe o arquivo em conflito com a fala de Nancy, que o desautoriza, o filme opera um questionamento dessa suposta pedagogia dos cinejornais, assim como da oposição estabelecida entre filmes “educativos” e filmes de ficção. Afinal, quando a voz de Cid Moreira afirma que a remoção das favelas harmonizaria os serviços públicos e daria melhores condições de vida às famílias operárias, a voz do cinejornal, na verdade, mascara o abandono e a segregação implicados nesse processo. Cabe às vozes do território, portanto, dar visibilidade a essa narrativa, ocultada pela agenda da utopia.

Ao se debruçar sobre a tradição do cinema documentário, Silvio Da-Rin (2004) aponta justamente que formatos como o dos cinejornais serviram de germen a uma falsa lógica de oposição entre narrativa ficcional e documental. Sob essa ótica, o documentário teria direito irrestrito de acesso ao real, de acordo com determinada gramática fílmica; enquanto a ficção, somente ao imaginário. A tese de Da-Rin, no entanto, é que essa lógica nunca foi implementada na prática cinematográfica, uma vez que o documental, desde a origem, se desenvolvia em contato com ficção.

Rotular um filme documentário não autentica seus significados. Não existe método ou técnica que possa garantir um acesso privilegiado ao real. Uma vez que não se pode conhecer uma realidade sem estar mediado por algum sistema significante, qualquer referência cinematográfica ao mundo histórico terá que ser construída no interior do filme e contando apenas com os meios que lhe são próprios. Sob este aspecto, o documentário é um constructo, uma ficção como outra qualquer. (DA-RIN, 2004, p.221)

Nessa cena, assim como na sequência do confronto com a fala de Dildu, os cinejornais são, então, despidos de sua pretensa autenticidade documentária, ao serem expostos ao choque intelectual com as falas de Ceilândia. É assim que a tensão criada pela assincronia entre som e imagem, nas sequências iniciais do filme, é transmitida ao encadeamento das cenas. A polifonia da montagem, nesse sentido, é transmitida ao embate entre os documentos oriundos do Plano Piloto e a encenação das falas de Ceilândia. Encenação essa que, aliás, entrelaça ficcional e documental, pois não suporta mais essa oposição, que, em última análise, sustenta as premissas utópicas de Brasília. Afinal, foi através dessas imagens supostamente educativas que a campanha de Juscelino Kubistchek buscou convencer a população e os críticos da



efetivação do projeto de Brasília, no qual “um novo espaço nacional” produziria “uma nova época para o país” (HOLSTON, 1995, p. 25).

Em seu livro a respeito da criação de Brasília, Kubitschek conta um caso interessante, a respeito de uma conversa travada com o então ministro francês André Malraux. “Obras como Brasília só são possíveis em uma ditadura” (KUBITSCHEK, 2000, P. 467), disse-lhe o ministro. Questionado como o presidente conseguira viabilizar um projeto como aquele num regime democrático, o presidente responde, em referência à teoria historicista de João Camilo de Oliveira Torres, que há casos na história em que há uma “precedência ontológica do Estado ao povo” (KUBITSCHEK, 2000, p. 468). A lógica de uma precedência ontológica remete à filosofia monarquista da vontade divina, segundo Holston (1995), o que estranhamente aproxima o lugar do chefe de Estado modernista ao do príncipe. Através dessa aproximação passadista, portanto, e em nome do futuro, torna-se possível justificar a aplicação de força de qualquer natureza.

Ora, como uma ideologia de Estado que se pretende anterior à soberania popular e que nega a atualidade histórica poderia responder à demanda por moradia e qualidade de vida dos primeiros moradores de Brasília, a saber, seus operários? O pesquisador Luiz Alberto Gouvêa (1995) diz que a partir de 1963, quando as obras começaram a ficar prontas, o governo passou a executar, além das políticas de remoção, sucessivos programas de retorno de migrantes – sem sucesso. Os cinejornais da Novacap, portanto, se tornaram instrumentos ideológicos para convencer a população de que as famílias operárias nos assentamentos não tinham o direito ao espaço e, portanto, direito à história. Por isso, o cinejornal *Novacap ano 25* (1981) e o filme de propaganda do governo do Distrito Federal em *A cidade* são, assim, imagens intercambiáveis de um longo período histórico, que sustentou, mesmo com a deflagrada segregação territorial, as premissas utópicas de uma integração espacial e social.

Voltando, portanto, ao choque produzido pela confrontação entre a reportagem da Campanha de Erradicação e a fala de Nancy, podemos compreender dois sentidos condensados na montagem intelectual de *A cidade*. Em primeiro lugar, ao justapor a vinheta de abertura do cinejornal à imagem em que aparecem Nancy e a equipe de filmagem, Adirley pratica esse desmascaramento do documento enquanto material autêntico da história. A montagem do filme opera mais uma vez, a partir da fala de Nancy, uma evidenciação do dispositivo cinematográfico. Como em Eisenstein, não há espaço para a naturalização das imagens; o método intelectual do filme torna transparente os artifícios ideológicos da propaganda institucional. Em segundo lugar, quando Adirley submete as imagens da *Novacap*

às lembranças de Nancy sobre a CEI, o cineasta desautoriza a “voz de Deus” de Cid Moreira em favor das vozes da experiência histórica<sup>5</sup>. Diz Nancy, em entrevista:

O discurso deles é que iam tirar de lá, pra uma situação legalizada, com lote, com toda a infraestrutura, e na verdade não foi isso, né? Quando a gente chegou aqui, não tinha nada disso. O que eles queriam, na verdade, era achar um lugar pra jogar aquele monte de pobre, tirar a coisa feia, que era lá, próximo de Brasília mesmo, e trazer pro lugar mais distante possível. E quando nós chegamos aqui, foi um outro choque, porque era muito mato, muita terra, muita poeira e ‘infra’ nenhuma. (A CIDADE..., 2011)

Nas cenas seguintes de *A cidade*, ainda, podemos identificar ainda outro método de montagem, que atravessa o filme e convive com a montagem intelectual das falas com os arquivos: a alternância das narrativas de Nancy, Dildu e Zé Bigode. Vamos, então, a ele.

### 1.4.3 Documental, ficcional: a montagem alternada

Em *A cidade*, há um paralelismo entre a entrevista de Nancy, na qual ela reconta a experiência da expulsão, e a encenação de Dildu e Zé Bigode, que distribuem os panfletos de campanha pelas ruas de Ceilândia. O personagem aborda o motorista de um carro, parado no sinal: “Bom dia, sou Dildu, 77, PCN, Partido da Correria Nacional” (A CIDADE..., 2011). Em seguida, aborda os passageiros de um ônibus. Enquanto isso, prega sua plataforma de campanha: “Passagem no DF deve ser igual ao do entorno. Minha bandeira de campanha é passagens iguais” (A CIDADE..., 2011). Enquadrada, novamente, no dispositivo clássico de entrevista, Nancy relembra:

O lugar que a gente morava era rota de voos nacionais e internacionais. Essa foi uma das grandes preocupações em tirar a invasão de lá. Porque as autoridades passavam e viam aquela coisa feia, né? Um monte de pobre amontoado. Então, o governador [Hélio Prates] resolveu criar a Campanha de Erradicação das Invasões. Isso já em 69, né? E dali foi muito rápido, a remoção das pessoas de lá, foi muito rápido. Na década de 70, organizou tudo, e em 71, a gente já tava chegando na Ceilândia. (A CIDADE..., 2011)

Com um corte seco, voltamos à campanha de Dildu, que brada aos passantes: “Uma das minhas bandeiras de campanha é a indenização pros antigos moradores do morro do IAPI, morro do Urubu, Placa da Mercedes, Curral das Éguas... que foi abortado na Ceilândia sem indenização” (A CIDADE..., 2011). Esses lugares citados por Dildu são expansões do Núcleo Bandeirante, depois denominado Cidade Livre, pólo comercial criado à época da construção de Brasília para atrair as massas de trabalhadores de estados adjacentes, onde, prometia

---

<sup>5</sup> Lembremos do texto “A voz do documentário”, no qual o teórico Bill Nichols (2005, p. 48) acusa essa como “a primeira forma acabada de documentário”, a voz-de-Deus da tradição griersoniana de documentário: “uma narração fora-de-campo, supostamente autorizada, mas quase sempre arrogante”.

Juscelino, os migrantes teriam isenção de impostos por quatro anos. Muitos eram atraídos pela facilidade de montar seu comércio, mas, para a maioria dos migrantes, a alternativa mais fácil era “fichar-se na companhia” como “peão-de-obra” (BICALHO DE SOUSA, 1991, p. 177).

Segundo a historiadora Nair Bicalho de Sousa (1991), devido à rigorosa delimitação do espaço urbano no Núcleo e o crescente inchamento populacional estimulado por JK, os novos habitantes começaram a buscar alternativas de fixação em Brasília, que deu origem às primeiras invasões na cidade – retiradas, nos governos posteriores, para a área norte de Taguatinga que, depois, se tornaria Ceilândia. Nancy, em sua fala, corrige o termo: “[...] Na verdade, não era retirar, era expulsar. Porque não tinha uma conversa prévia, não tinha uma reunião pra explicar. Não tinha nada disso. Era tirar de lá pra deixar bonitinho, e danem-se em outro lugar, se virem” (A CIDADE..., 2011)

Nesse trecho, há uma clara distinção entre a *mise-en-scène* de entrevista, da qual Nancy faz parte, e a ficcional, de Dildu. No entanto, os dois personagens aludem a episódios históricos do território. Enquanto a fala de Nancy se volta sobre a experiência vivida à época da Campanha de Erradicação, a campanha de Dildu faz um desvio em relação a esse passado de expulsão, citando os nomes de algumas “invasões” removidas pelo governo do Distrito Federal. Esse movimento traz à tona, portanto, vestígios dessa história, circunscrevendo-as, no entanto, à atualidade da campanha pelo PCN. Enquanto a fala de Dildu dispersa esses vestígios, trazendo-os como fragmentos do passado que incidem sobre o presente enquanto bandeiras de campanha, a fala de Nancy localiza os eventos históricos no tempo - vale notar o uso recorrente que ela faz da expressão “na verdade”, além do esforço de datar os acontecimentos citados.

O entrelaçamento entre os dois tipos de fala na montagem produz, então, um movimento rítmico de localização, dispersão e atualização das memórias da expulsão, no momento da filmagem. De fato, segundo a análise de Cláudia Mesquita (2011, p. 68) dos procedimentos dramáticos em *A cidade*, há uma “coincidência de horizontes (entre enunciação fílmica e personagens), valorizando a imersão no vivido”, isto é, seu valor de atualidade. A alternância entre falas, assim, embora apontem para o passado, nos convoca a situá-lo no presente da filmagem. Se o valor das passagens do entorno e do DF não são iguais ainda hoje, há uma discrepância no processo de distribuição do espaço urbano que, é claro, nos remetem à expulsão originária do Plano Piloto.

Entre os personagens, assim, prevalece a articulação de uma montagem paralela que mantém, ao longo do filme, o vínculo entre eles. A montagem paralela estabelece, nas

palavras de Martin (2005, p. 173), uma “comunidade de pensamento, de ação dramática” entre os personagens. Ela é a responsável, portanto, por promover a construção de uma “extensão continuada” do território em *A cidade*. Ao invés de submeter as falas à montagem de uma narrativa única, como em *Rap*, o longa de Adirley, contudo, intensifica o caráter polifônico dessa voz coletiva, de modo que os personagens tomem diferentes posições, que produzam falas distintas; falas essas, que, no entanto, convergem na tentativa de articulação desse passado ao presente da filmagem.

Ao passo que essa solidariedade é construída pela alternância das encenações, os métodos polifônico e intelectual, de inspiração eisensteiniana, sustentam ainda, ao longo do filme, uma estética da artificialidade na aproximação entre as falas e os arquivos. Tomemos por exemplo a cena em que Dildu retorna de seu trabalho de zelador à noite, num ônibus. A duração da viagem é sentida na encenação, já que o personagem dorme em seu assento. Como nas sequências iniciais do filme, Adirley justapõe um arquivo sonoro à cena, produzindo uma assincronia entre som do passado e imagem do presente:

Os longos caminhos da nova civilização brasileira. Brasília, a irradiar-se para o norte, para o centro e para o sul. Todo um vasto sistema circulatório de um país, cuja imensidade territorial faz com que a construção de estradas vitais seja uma épica aventura. (A CIDADE..., 2011)

De acordo com Tatiana Hora (2019), o trecho é retirado da introdução do cinejornal *As primeiras imagens de Brasília* (1957), de Jean Manzon. Produzido à época da construção da cidade, o filme de propaganda do governo Kubitschek promete uma cidade de fácil locomoção e ampla mobilidade urbana. No entanto, o corpo cansado e sonolento de Dildu conflita com as imagens suscitadas pela voz do poder. Mais uma promessa utópica esbarra na experiência de alheamento e segregação vivida pelos personagens de Ceilândia. Na cena seguinte, o personagem faxina sozinho um prédio amplo, asséptico e cinzento do Plano, imagem que contrasta com as animadas sequências de campanha a distrital.

Com a intensificação da alternância entre as cenas dos personagens, começa a se desenhar um arco principal na narrativa de *A cidade*, que envolve o protagonismo da voz de Nancy no filme. A personagem está num estúdio de gravação, com dois colegas, outra cantora e um violonista. Eles ensaiam a gravação de uma música, na qual um dos versos finais coincide com o título do filme, “A cidade é uma só”. Zé Bigode atravessa as ruas de Ceilândia de carro. Posicionada no banco do carona, a câmera enquadra seu rosto contra a janela do veículo, através da qual podemos entrever o cenário. O personagem interage com a câmera, discriminando as mudanças ocorridas na cidade. Ao fazer uma curva, ele reclama da demarcação de um lote, feita por ele mesmo, que ficou “mal feita”. A cena se encerra com a

constatação: “O povo quer morar, né. O povo quer morar”, frase que nos remete ao problema da habitação, que, como ele indica, ainda resiste no território (A CIDADE..., 2011). Sobre a imagem da direção de Zé Bigode, entra em *off* a voz cantada de Nancy, que nos leva à *mise-en-scène* clássica de entrevista. Nela, a personagem declama a letra completa da música que ensaiava no estúdio:

Vamos sair da invasão / A cidade é uma só / Você que tem um bom lugar pra morar /  
 Nos dê a mão, ajude a construir nosso lar / Para que possamos dizer juntos, a cidade  
 é uma só / Você, você, você / Você vai participar / Porque, porque porque / A cidade  
 é uma só (A CIDADE..., 2011)

Diz a personagem, em seguida: “Isso era fantástico. A gente, criança, cantando essa música. Acreditando imensamente que tava contribuindo pra uma coisa melhor, pra uma cidade melhor” (A CIDADE..., 2011). Adirley insere, então, na montagem, uma fotografia do Arquivo Público do Distrito Federal: na imagem em preto e branco, dezenas de barracos em construção e tábuas de madeira empilhadas se estendem pelo cenário. Colchões e peças de roupa estão espalhados pelo chão. No centro do quadro, dois homens trabalham na construção de mais um barraco, ainda sem paredes, mas que já conta com um pequeno fogão a lenha e uma porta simples de madeira. Embora a fotografia mostre uma cidade em construção, a desordem e a precariedade das habitações nos remetem a uma cidade em ruínas.

Nesse trecho, em particular, o cineasta cria outra estratégia na composição de uma estética da artificialidade no trabalho com os arquivos, que voltará a ser usada no seu filme seguinte, como veremos. Sobre a fotografia, Adirley cria uma ambiência sonora: estrondos e gritos ao longe, latidos, marteladas, falatório. Na sequência de montagem de arquivos, Adirley insere a imagem da capa do jornal Correio Braziliense, com a data de 18 de julho de 1970<sup>6</sup>. Um movimento de *zoom out* revela outra fotografia, que mostra dezenas de barracos enfileirados sobre um extenso terreno desértico. Uma manchete de outra publicação do jornal anuncia: “Lançada campanha para erradicar favelas”. Por último, um anúncio publicitário, que data do dia 2 de julho de 1970, incita os leitores: “Dia 5, às 8 horas noite: A cidade é uma só. Ligue seu rádio ou seu televisor: A cidade é uma só”.

Podemos dizer que, nessa sequência, há uma assincronia entre som e imagem, como prega o método polifônico de Eisenstein. No entanto, essa assincronia conflita com as imagens não por seu conteúdo visual, mas pela própria natureza dos arquivos. Além de investir as fotografias e matérias da ambiência de um espaço sobre o qual lançam o frio olhar jornalístico, essa composição sonora faz com que nós, espectadores, nos atentemos a uma característica das imagens de arquivo utilizadas no filme até então: mesmo as

---

<sup>6</sup> Curiosamente, data de aniversário de Adirley Queirós.

imagens-movimento dos cinejornais e dos filmes de propaganda não fazem uso de som direto. O som dos arquivos é composto, sobretudo, por uma voz-de-Deus documentária, que dá sentido às imagens, e uma trilha sonora ufanista, formada por composições brasileiras em domínio público. Mais do que as imagens gravadas, o espaço sonoro dos arquivos é, portanto, completamente fabricado, já, em sua origem, desassociados do cenário filmado.

Segundo Michel Chion (2011, p. 21), a introdução do som direto no cinema foi responsável por uma “cronografia”, ou seja, por uma escrita do tempo na imagem, implicando uma “normalização e uma estabilização de velocidade do desenrolar do filme”. Sendo assim, destaca, como um dos efeitos de valor do som, a percepção do tempo, enquanto a imagem seria mais adepta à percepção do espaço. Dentre os aspectos que qualificam esse efeito, figura a animação temporal, construída em consonância ou dissonância com a temporalidade da imagem e de acordo com os tipos e a natureza do som. Quando o diretor, portanto, cria uma ambiência sonora às imagens do passado de Ceilândia, o cineasta as “cronografa”, ou seja, injeta-as de temporalidade, como forma de contextualizá-las.

Ora, se a premissa utópica de Brasília é fundada sobre a noção de que uma construção de “um novo espaço nacional” produziria “uma nova época para o país”, a premissa da montagem com os arquivos em *A cidade* é contrária. Nessa sequência, Adirley incorpora aos espaços gravados no passado uma contextualização sonora, que é também, uma incorporação à história, que, à época, lhes foi negada. Trata-se, portanto, de historicizar o espaço de Ceilândia. Desse modo, o olhar utópico em direção ao futuro cede a uma escuta das feridas abertas por um modelo de desenvolvimento que construiu uma cidade descontextualizada, que negou passado e presente em favor do progresso.

Tendo em vista a importância da construção de uma ambiente sonoro de Ceilândia em *A cidade*, voltamos, então, à contextualização da canção de Nancy. Em entrevista, a personagem explica que a música é o *jingle* “A cidade é uma só”, tema da Campanha de Erradicação das Invasões, anunciado na matéria de jornal. Conta ela:

O pessoal da produção do jingle, que era o jingle que ia fazer a chamada da Campanha de Erradicação das Invasões, foram pras escolas, ou pra escola, né? Porque lá na vila [do IAPI] tinha duas escolas só [...]. Eles pediam pras crianças cantarem uma música e ficavam pertinho da criança, ouvindo a voz. Então você sentia, assim... Você tremia, né? Porque uma pessoa que você nunca viu, pede pra você cantar e você começa a cantar. [...] Então você sentia o tamanho da pessoa, o perfume dela, né. Disso eu lembro bem: o perfume da pessoa no momento [...] (A CIDADE..., 2011)

Nancy explica que foi, na época, selecionada para participar do coro infantil que apresentaria o *jingle* da Campanha, que, como mostra o recorte de jornal, fora anunciado nos principais veículos de comunicação. Na montagem, é inserido o trecho de uma gravação, ao

que parece, televisiva, em sépia. Doze crianças estão em pé sobre um palco, cantando *A cidade é uma só*. Um close no rosto da criança nos remete à história contada por Nancy. Enquanto as vozes das crianças ainda povoam o espaço sonoro do filme, em *off*, o rosto da pequena cantora cede a um plano semelhante ao do início do filme: através do parabrisas de um carro, vemos as ruas desérticas de Ceilândia, com suas casas de alvenaria ainda em construção. O som direto do coro cede à justaposição polifônica da montagem. Ou seja, da escuta direta dos acontecimentos, somos transportados à artificialidade da narrativa do jingle, quando em oposição às imagens da Ceilândia do presente. O efeito de sentido da montagem é o conflito. Conflito esse traduzido já no título do filme, quando Adirley insere um ponto de interrogação ao final da afirmação repetida na letra: Seria a cidade de Brasília, de fato, uma só? Como poderia a cidade ser uma só, se milhares de famílias foram expulsas do Plano Piloto e a precariedade da questão habitacional ainda é visível no cenário de Ceilândia?

Vale aqui traçar uma reflexão sobre a janela como moldura do território, composição essa que, ao que parece, se repete em *A cidade*: no início do filme, assim como na cena anteriormente descrita e, principalmente, nas cenas com Zé Bigode, em que o personagem dirige pelas ruas da periferia. Em *Rap*, Ceilândia é filmada, sobretudo, em *travellings*, cenas intercaladas entre as falas dos personagens. O dispositivo de filmagem não acusa, no entanto, o ponto de vista assumido pela câmera. Dada o percurso traçado, adivinhamos apenas que Adirley filmou o cenário a partir de um carro em movimento. Já em *A cidade*, ao filmar o mesmo cenário, o diretor enquadra a moldura da janela e do parabrisas do carro. Para pensar as práticas pictóricas, sobretudo, nas artes visuais, a filósofa francesa Anne Cauquelin (2007) propõe, no seio da produção contemporânea, uma distinção entre natureza e paisagem. Enquanto aquela tem um caráter “desmedido”, “selvagem”, ou seja, não organizável pela representação pictórica, esta se torna figura simbólica desse espaço. Nesse sentido, a moldura é o que define essa partilha, que, ao delimitar, estabelece o olhar sobre a natureza. Diz a autora:

Porque a moldura corta e recorta, vence sozinha o infinito do mundo natural, faz recuar o excedente, a diversidade. O limite que ela impõe é indispensável à constituição de uma paisagem enquanto tal. Sua lei rege a relação do nosso ponto de vista (singular, infinitesimal) com a coisa múltipla e monstruosa (CAUQUELIN, 2007, p. 137)

Ao enquadrar a moldura, portanto, Adirley afirma o ponto de vista lançado sobre o cenário. Partindo desse ponto de vista, afinal, é que vemos, no arquivo fotográfico de Ceilândia, vestígios de uma cidade em ruínas, não em construção, como assinalavam as manchetes da época. Da mesma forma, quando o *jingle* da CEI é justaposto à paisagem

emoldurada por Adirley, vemos um espaço fugidio, que escapa à captura fotográfica do olhar jornalístico. Espaço esse que, quando posto em movimento a partir do carro, mostra repetidamente a precariedade enunciada por Nancy. As paisagens emolduradas de Adirley, portanto, se aproximam mais, por semelhança, à fala da “personagem narradora” do que o cenário enquadrado pela voz utópica dos arquivos. A partir desse ponto de vista, móvel, sob a lente da precariedade e da marginalização, podemos traçar a paisagem de Ceilândia desenhada em seu cinema – a paisagem do território, discriminada, sobretudo, pela encenação da fala de Nancy.

As crianças na época foram usadas para fazer uma campanha, pra ajudar o governo a fazer uma campanha, e as crianças nem sabiam de nada. Talvez os pais também não soubessem, porque as crianças estavam sendo usadas. [...] O Estado poderia ter gravado uma música no estúdio bem bonita, pra passar no rádio, na televisão e tal, mas pegaram as crianças da Escolinha do Zaru, que era no centro da vila do IAPI. (A CIDADE..., 2011)

Ainda a respeito da moldura, diz Cauquelin (2007), ela é condição para a paisagem, já que, ao assumir um ponto de vista para a constituição um fragmento do mundo natural, também remete à desmesura infinita, plural, heterogênea desse mundo. Sendo assim, “a miniaturização de objetos dispostos em um espaço emoldurado leva a imaginar o extramoldura. Um moinho de vento, um submarino, uma torre Eiffel abrem perspectivas, sua significação desborda em muito seu aspecto físico” (CAUQUELIN, 2007, p. 141). Se há, portanto, algo que possa caracterizar essa paisagem emoldurada é que ela, ao invés de limitar, multiplica as imagens possíveis do mundo natural. Da mesma maneira, quando Adirley emoldura Ceilândia, o cineasta dispara a imaginação pictórica do território, o que pode produzir escrituras polissêmicas desse espaço. As imagens publicitárias da Campanha de Erradicação, ao contrário, submetem o território à voz unívoca da locução. No caso específico do *jingle*, elas submetem a polifonia de um coro infantil à narrativa unificada de uma cidade, gestada pelo Estado. Quando soam em uníssono, as vozes das crianças do IAPI se fundem e, assim, são descaracterizadas, tal qual o espaço sonoro do território, nos cinejornais e propagandas oficiais. A cidade se torna, assim, uma só, portanto, por força das imagens unificantes do governo do Distrito Federal. O filme de Adirley, portanto, questiona a unificação dessas imagens, de modo a libertar a polifonia das vozes de Ceilândia. Por isso que, no que toca às imagens de *A cidade*, nos referimos, daqui em diante, às imagens do território como paisagem.

No tocante à montagem com os arquivos, Adirley volta a inserir no filme mais um anúncio sobre a CEI, estampada numa página do Correio Braziliense. Nela, vemos uma fotografia de um menino negro de costas correndo por uma ruela, estampada com o desenho



de um enorme “X” branco e pontilhado, símbolo da Campanha. Lê-se também o slogan que dá nome ao filme e um texto curto, que convida o espectador a assistir um “debate aberto” sobre o projeto de remoção das vilas operárias. Em justaposição à imagem, Nancy conta que, à época, não sabia o que significava o *jingle* no contexto da CEI, fala essa que, mais uma vez, contraria o conteúdo dos arquivos. Nesse sentido, Cláudia Mesquita (2011) considera *A cidade* um “contradiscurso memorialístico” em relação à Brasília. A voz de Nancy, personagem-narradora de Ceilândia, desmobiliza a naturalização do olhar sobre a história de Ceilândia produzida pelos arquivos, redimensionando-os enquanto indícios de uma agenda oculta do desenvolvimentismo em Brasília, na qual a segregação territorial se torna um projeto de marginalização e sujeição do território ao poder central. Ao encenar a experiência de uma expulsão coletiva, como vimos nas cenas anteriormente descritas, a fala de Nancy, portanto, possui valor de testemunho – testemunho esse em tensão com as imagens da história da Campanha.

### 1.5 O TESTEMUNHO CONTRA A HISTÓRIA UNIFICADA EM *RAP* E *A CIDADE É UMA SÓ?*

De acordo com Seligmann-Silva (2006), a modalidade do testemunho surge sobretudo no pós-guerra, diante da escassez de fontes oficiais que evidenciam os crimes nazistas perpetrados nos campos de concentração. A fala dos sobreviventes ganha a cena da pesquisa histórica, à revelia da tradição historicista, afeita, à época, à objetividade dos documentos. O autor assinala o filme *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, como precursor do testemunho sobre o Holocausto no cinema e, por consequência, esforço pela busca de uma nova via de trabalho histórico. Por meio de entrevistas conduzidas pelo próprio Lanzmann, vítimas do regime nazista são enquadradas geralmente em primeiro plano e contam ao diretor o que viveram nos campos de concentração. Guardando as devidas diferenças entre contextos históricos tão distantes quanto o de *Shoah* e o de *A cidade*, é, no entanto, possível ver nas falas dos entrevistados de Adirley certo valor testemunhal. Como os documentos oficiais são insuficientes para traçar a denúncia contra o Estado brasileiro em *A cidade*, o diretor investe na fala como forma de circunscrever um passado ainda inapreensível de Ceilândia. A *mise-en-scène* da entrevista dá lugar à encenação da fala de Nancy a respeito da Campanha de Erradicação das Invasões.

Ainda sobre o testemunho como modalidade narrativa, vale lembrar o documentário *Dis-moi* (1980), da diretora belga Chantal Akerman, produzido para a televisão francesa. Nele, Chantal visita a casa de senhoras judias que moram em Paris, todas elas sobreviventes do Holocausto que se dispõem a contar suas memórias sobre a família e a vida doméstica durante a Segunda Guerra Mundial. Akerman se põe à escuta do imaginário de suas entrevistadas, deixando claro para o espectador que ele não irá depreender dos testemunhos uma informação histórica precisa sobre a guerra e os campos de concentração. Em vez disso, ela explora uma dimensão estética do testemunho, se contentando do silêncio ou de falas banais do cotidiano. A fala testemunhal dos entrevistados de Chantal, portanto, é intensificada em seu caráter imaginário, produzido no momento do encontro com a diretora e mediado pela câmera. Em *A cidade*, nos parece, também, que esse caráter imaginário da memória, latente no testemunho, é potencializado na fala de Nancy, sobretudo quando aproximada, na montagem, da ficção da campanha de Dildu.

Compreendemos, portanto, que mesmo na disposição clássica do espaço de entrevista, a encenação da fala compreende não apenas sua dimensão documental, mas também ficcional. Ficção aqui não significa falseamento, mas, na leitura de Seligmann-Silva, uma potência de imaginação da memória, expressa através da fala. Na cena em que Nancy apresenta Adirley a Dildu e Dandara, por exemplo, esse padrão duplo da *mise-en-scène* de entrevista é celebrado: tanto o dispositivo de filmagem é evidenciado, como nós somos levados a imaginar uma comunidade familiar entre os personagens, que possibilita a aproximação de suas falas na montagem. A noção de testemunho, portanto, requer um encontro, uma coexistência necessária entre ficção e documentário, passado e presente, personagem e diretor, que foge à concepção tradicional de documento histórico – concepção essa presente, contudo, nos cinejornais da *Novacap*.

Nos filmes de Adirley, a arbitrariedade do Estado na distribuição de suas políticas habitacionais aparece como uma experiência coletiva em constante reelaboração, o que justifica a repetição de elementos – geográficos, históricos, políticos, narrativos – nos diferentes filmes. A tarefa dos entrevistados em *Rap* e *A cidade* se mostra, assim, árdua e dúbia: elaborar a perda do acesso à cidade que as famílias operárias ajudaram a construir. A encenação da fala recria, no momento da filmagem, a memória da expulsão, de forma a fazer frente à história unificada dos arquivos. Apenas com a organização dessa experiência, imprecisa, inconclusa, torna-se possível comunicar a segregação territorial das populações negras e pobres de Ceilândia, perpetrada pelo Estado.

Além da encenação da fala, o curta de Adirley, como vimos, trabalha o rap como protesto falado, e, portanto, outro tipo de fala, que compõe a polifonia das vozes de Ceilândia. A respeito do gênero, diz Marquim, na sua entrevista no curta:

(...) Semana passada, lá na quebrada, o cara... matou o outro e jogou dentro do bueiro. O car... O corpo ficou lá de três da manhã a meio dia - a criancinha vendo aquilo tudinho. Imagina um menino de cinco anos vendo uma cena daquelas? Vai ficar o resto da... da vida na cabeça dele... Entendeu? Se ele for um *rapper*, ele vai me relatar aquilo lá (RAP..., 2005).

De acordo com o personagem, o rap apresenta Ceilândia ao espectador e denuncia, ao mesmo tempo, a criminalização da pobreza, o racismo e a repressão do Estado. Assim, o filme oferece uma nova camada documental às narrativas de Adirley. Camada essa que, diante das *mise-en-scène* de *Shoah* e *Dis-moi*, pode ser vista também como poética ou, como disse Roberto Camargos (2015) a respeito do rap, uma “poética do vivido” no território. Em seu livro *Rap e política: percepções da vida social brasileira*, o historiador indica, a partir de citações diretas, que rappers geralmente ressaltam o caráter testemunhal de seu trabalho. Podemos dizer que Marquim faz o mesmo, quando defende que o rap é capaz de resgatar o jovem de Ceilândia do trauma. O autor se distancia da noção de verdade da história, afirmando que o testemunho do rap constrói, de fato, “circuitos de verossimilhança”. Trata-se, portanto, mais de transmitir uma experiência do que formalizar uma transcrição direta da realidade. Visto por esse prisma, o rap enquanto verdade poética da experiência condensa o testemunho e, no cinema, multiplica as possibilidades de uma escrita polifônica.

Também em *A cidade*, o rap retorna como fala poética. Mais especificamente, nas memórias de Nancy a respeito do *jingle*, assim como a ficção de Dildu, produzem uma trajetória da tomada de linguagem do território a partir do rap. Até a metade do filme, Adirley mobiliza, sobretudo, a fala de Nancy para desunificar a cidade inventada pelos arquivos da Campanha. Em dado momento, no entanto, Dildu reencontra Marquim da Tropa e a gravação de um novo *jingle* começa a ser acalentada pela narrativa ficcional de sua campanha. A câmera observa quando os dois amigos entram na casa de Marquim, que, nesse filme, mora numa pequena casa de vila, e o diálogo que se desenrola entre eles, intercalado com as viagens de Zé Bigode pelo território. O rapper diz ao candidato que sua produtora vai prover, dali em diante, os recursos para o desenvolvimento de sua campanha a distrital. Marquim lhe mostra bases de raps antigos, e os dois começam a aventar a ideia de compor uma música. Dildu, então, propõe que façam um *jingle*, cantado por ele mesmo, ao que Marquim responde: “Eu acho que vai ser um ‘algo’ diferente. Eu nunca vi um político cantando seu próprio *jingle*” (A CIDADE..., 2011).

Nas cenas seguintes, acompanhamos os ensaios de Dildu e Marquim num estúdio de gravação caseiro. Sobre a base do *jingle-rap*, que diz “vamos votar / votar legal 77223 pra distrital / Dil-du”, o candidato narra suas bandeiras de campanha, num tom irreverente e ligeiramente gaguejante, traços característicos de sua fala.

Vamo dar um tombo nas asas! Vamo abrigar aqui as escola pública! (...) Vamo obrigar que as escola pública também da satélite ofereça curso de formação para servidor público. Chega de hereditariedade para servidor do Estado! Nós vamo botar a favela pra aprender... e virar classe média cabulosa também... (...) Nós vamo também fazer cinema de um real - filme de amor, filme de aventura... e caratê! (...) Vamo obrigar os hospitais a receber o pessoal do entorno sem precisar de foto e endereço (...) (A CIDADE..., 2011)

Essa fala claudicante, marcada por gírias e maneirismos, traz novamente à cena a noção de “ato de fala”, desenvolvida por Bernardet (2003). A gagueira de Dildu é apenas possível nesse cenário, em que a forma de enunciação ganha predominância. Sua língua, até então submetida à “voz-de-Deus” dos arquivos oficiais, é criada como se pela primeira vez no cinema de Adirley. Sobre a construção do personagem, o diretor conta:

Para mim, o que dá força ao filme é o Dilmar, no sentido que a gente apostou nele como um personagem que se parecesse com um cara da Ceilândia. O laboratório para o Dilmar era assim: “Pensa num cara da Ceilândia, que a gente acha massa aí na rua e você tem que se parecer com ele.” Pouco interessa a tua fala – o que interessa é o seu corpo. Se você fala rápido não interessa, se as pessoas não entendem não interessa – ainda que, claro que a gente queria que algumas frases fossem compreensíveis... (QUEIRÓS, 2015a, p. 54)

Quando Adirley diz ainda que não importa se as palavras do personagem são compreensíveis e que “o que interessa é seu corpo”, podemos compreender que o cineasta se refere ao corpo de um personagem que performa sua própria fala. É a partir dessa conquista por espaço, na *mise-en-scène*, que se pode redimir Ceilândia do seu destino de enunciado sem enunciação, memória negada pela história, e, assim, através da experiência do cinema, fazê-las tomar corpo: ou seja, posição no espaço fabricado da cena.

Nesse sentido, o ato de fala de Dildu incorpora a poética à encenação em *A cidade*. Fazendo frente ao *A cidade é uma só*, fragmento da utopia de Brasília, o personagem subverte seu formato propagandístico e cria, em seu lugar, um *jingle-rap* de campanha. Enquanto em *Rap* as músicas são apenas incorporadas à narrativa, participando delas, em *A cidade*, o rap é uma experiência em ato da tomada de linguagem por Ceilândia. Da voz homogeneizante de Juscelino, Niemeyer, dos locutores nos cinejornais e filmes de propaganda, *A cidade* ruma em direção ao estilhaçamento da pretensa unidade da cidade. A experiência de viver em Ceilândia é, assim, decomposta na encenação de Nancy, Zé Bigode e Dildu, que, à seu modo, atacam a retórica utópica: Nancy, enquanto “personagem-narradora”, cuja fala tem valor testemunhal;

Dildu como “personagem em ato”, também nas palavras de Cláudia Mesquita (2011, p. 58); e Zé Bigode, enquanto personagem-moldura, cuja encenação da fala enquadra as imagens de Ceilândia numa paisagem difusa e precária, oferecendo uma perspectiva a partir da qual localizar o “contradiscurso memorialístico” - no caso, a questão ainda premente da irregularidade nos lotes habitacionais.

Ao analisar o filme, Cláudia Mesquita (2011) destaca essa forma particular de construção dramática na forma documentária, propondo que há um gradiente entre os personagens, sendo Dildu o mais “dramático”, por não interagir com a equipe em cena, à Nancy, mais “documental” porque se relaciona com a filmagem e Zé Bigode, que flutua entre os dois registros. Para a pesquisadora:

Esses dois personagens [Zé Bigode e Dildu] permitem, mais do que Nancy, a produção e registro pelo filme de uma atualidade vivida, com destaque para a vivência particular da cidade (ou *das cidades*) e de seus espaços no presente. Mesmo que singulares, suas criações e atuações – campanha política para distrital, especulação de lotes – atualizam signos extremamente presentes no dia-a-dia do Distrito Federal, indicadores da presença peculiar do Estado e da política na vida de seus moradores (MESQUITA, 2011, p. 52)

A partir da experiência em ato do *jingle rap*, no entanto, há uma declinação no trabalho com os arquivos em *A cidade*. A montagem intelectual entre a fala testemunhal de Nancy e as inserções de arquivo da Campanha parece adentrar a encenação. Na cena da personagem que se segue às gravações do *jingle-rap* de Dildu, a *mise-en-scène* de entrevista cede a um registro observacional da câmera, que acompanha Nancy e um profissional do Arquivo Público nesse acervo. O profissional põe um filme na moviola digital, na qual é possível visualizar os *frames* da película. O som do motor de uma máquina de projeção é justaposto ao plano, e uma música suave nos leva à cena seguinte. Uma locução de arquivo diz: “Todo dia e a cada instante, o governo do Distrito Federal se preocupa em ajudar o Brasil a trabalhar em paz”<sup>7</sup>, enquanto vemos o carro de Zé Bigode surgir desde o fundo da paisagem, em direção ao primeiro plano, no centro de uma rua de terra batida em Ceilândia. O personagem desce do carro e entra por uma porta de madeira num barraco. Com um corte seco, a câmera, recuada, mostra o personagem falando ao celular, garantindo a um comprador que seu lote não será invadido. A evidenciação do dispositivo cinematográfico, nessa sequência, não recai sobre a filmagem, mas sobre o processo de montagem dos arquivos e, se quisermos, do próprio filme de Adirley. A presença de Nancy no acervo torna transparente o processo de pesquisa em arquivo e a materialidade dos documentos inseridos na montagem. O

---

<sup>7</sup> Em nossa pesquisa, não conseguimos localizar a origem desse arquivo. Dada a natureza dos demais arquivos utilizados no filme, deduzimos que ele, também, pertença ao acervo do Arquivo Público do Distrito Federal. O órgão, até o momento de conclusão deste trabalho, ainda não retornou nossos e-mails.

corte intelectual, dessa vez, estende a noção de artificialidade do processo da fabricação dos arquivos também ao processo de realização de *A cidade*. Noção essa que já vinha sendo acalentada narrativamente nas cenas em que acompanhamos a gravação das canções em estúdio, tanto de Nancy quanto de Dildu e Marquim.

No que toca à encenação da fala de Nancy, nas sequências seguintes, a câmera observa o encontro da personagem com os arquivos fotográficos da CEI, o que modifica essa fala. Mais uma vez, Nancy diz ao profissional do arquivo, o intento do filme ali realizado: “O que eu tô procurando especificamente, Marcelo, é algum registro da campanha de erradicação... Ou da filmagem... Porque eu lembro que a gente foi bastante fotografado e bastante filmado. [...]” (A CIDADE..., 2011). Pode-se notar, portanto, que o filme opera um trabalho histórico no sentido contrário das práticas historicistas: é a partir das memórias produzidas pela fala testemunhal de Nancy, que estimula a pesquisa em arquivo.

Na encenação, ainda, essa fala ganha novos contornos. Diante das fotografias da Campanha, a personagem diz: “Que estranho, lá não tinha essas casinhas regulares...”, o que produz um efeito de conflito com os arquivos, até então, produzido apenas na montagem. Ao mesmo tempo, sua fala, até então, firme e objetiva, hesita, quando encontra uma fotografia. Nela, uma dezena de adultos e crianças estão em fila, em frente a seus barracos. Nancy faz menção de dizer algo a Marcelo, mas sua voz embarga e ela, então, guarda silêncio.

Além desse, o filme promove mais um encontro entre Nancy e arquivos da Campanha. Enquadrada novamente no dispositivo de entrevista, a personagem folheia recortes de jornal. “Isso é da década de 70, né?”, pergunta ela. “É, eu acho que quase todos aí são de 1970. É um material que a gente já viu lá, né”, responde Adirley, em conversa (A CIDADE..., 2011). A montagem de *A cidade* intercala, então, esse encontro filmado da personagem-narradora com os arquivos da CEI e a campanha em ato de Dildu, pelas ruas do território. Ele veste uma camisa estampada com um “X”, símbolo da Campanha de Erradicação, que foi reapropriado pelo personagem, como símbolo de sua campanha a distrital. Nas cenas com Nancy, o diretor assume uma posição análoga àquela que descrevemos em *Rap*, na qual provoca Japão sobre ser brasileiro. Da mesma maneira, ele parece provocar a fala de Nancy. A personagem lê uma das matérias espalhadas sobre a mesa: “Ceilândia está quase completa. Essa é uma manchete de 1º de abril de 1971”. Adirley, então, aponta: “Dia da mentira, né”. Nancy ri, concordando. “Tremendo dia da mentira, porque... ‘Ceilândia está quase completa’. Março, abril... Veio pra cá em março, né? Como ia estar completa um mês depois?” (A CIDADE..., 2011). Nessa cena, a fala testemunhal da personagem conflita diretamente com os arquivos. O efeito, antes intelectual, é transmitido ao conteúdo verbal. Enquanto narradora da Campanha,

essa fala sacramenta o projeto “contradiscursivo” gestado ao longo do filme: Nancy desmente os arquivos da Campanha, enquanto Dildu, ao se apropriar do seu símbolo, encena a tomada em ato da linguagem publicitária da CEI. Dessa forma, os personagens de Adirley encenam, juntos, a reapropriação da narrativa histórica sobre a experiência da expulsão e de fundação de Ceilândia.

Ainda na cena anterior, após um instante de contemplação dos arquivos, Nancy nota: “Vixe, como tinha editorial sobre Ceilândia na época, né?”. O diretor, então, comenta: [...] A Campanha foi forte mesmo. [...] Interessante é que ninguém conhece a Campanha hoje. Isso é que me impressiona mais, como isso se apagou de uma hora pra outra” (A CIDADE..., 2011). Desse bate-papo informal entre cineasta e personagem, é possível depreender, portanto, que, em *A cidade*, há a encenação de um jogo entre as formas de visibilidade de Ceilândia nas imagens de arquivo da Campanha. Nelas, o cenário é enquadrado pela voz em *off*, que nos oferece uma leitura unificante sobre o território e o Plano. Segundo essa leitura, a Campanha faria parte ainda do projeto de uma cidade igualitária, destinada ao progresso. A fabricação de um espaço sonoro dominado por essa voz, característica desses arquivos, aponta a artificialidade desse projeto, que, na prática, expulsou milhares de famílias operárias do Plano e limitou seu acesso à cidade. Como diz Nancy, o objetivo era, de fato, neutralizar as populações negras e periféricas de Brasília. Ainda assim, o coro infantil do IAPI foi amplamente divulgado pela Campanha, assim como os editoriais da época trataram do assunto, conforme indica a personagem. Essa cena aponta para a noção de que história de segregação espacial vivida em Ceilândia não tem a ver com uma invisibilização dessas populações, mas, como sugere a montagem intelectual e polifônica, a forma com que o espaço do território foi fabricado pelas imagens oficiais da Campanha. Trata-se, portanto, de experimentar novas formas de lembrar esse passado no filme. Formas essas que comportem a polifonia das vozes do território.

Em uma sequência particular de *A cidade*, Dildu faz referência direta à experiência da expulsão do Plano Piloto, quando, acompanhado por Marquim e pela equipe de filmagem, pede licença e entra numa pequena vila de Ceilândia para fazer campanha. No meio do quintal, o personagem se dirige a uma dezena de moradores, que o escutam enquanto explica o que significa o grande X, ou seja, o gesto de reapropriação de sua campanha. Enquanto fala, a câmera se perfila ao lado daqueles que escutam, assumindo o ponto de vista interno dessa escuta.

A ideia do “x” é... A ideia da gente... tipo, re...ressignificou tudo que já rolou de ruim no passado. A gente pega tipo um (?) da nossa história e vê como é que é isso pra nós, o que significou o “x”. Por exemplo, tipo, meu pai ficou grilado com essa nova do barraco, aí, tipo, saiu assim pra ver que barulho era aquele: “Que diabo de “x” é esse?”. Aí sumiu... porque tinha esse negócio de DOPS, tá ligado, no passado, e aí, tipo, de um lado, vinha um caminhão; de outro, uma tal de assistente social, tipo, te engambelando... “Não, pode ir lá pra tal da CEI procês, aqui nessa área vocês não podem ficar porque aqui tá perto da... da tal Brasília, que é lugar oficial”. Aquele caô da cidade e pronto, né. Se construiu uma cidade... só que quem ajudou a construir essa cidade - e ainda ajuda a construir... Porque Brasília sem nós lá, é... é um fantasma aquilo lá... Você vê só cimento (...) O cara faz um cimento, tipo...flutuando assim... mete uma rampazinha ali de baixo, tipo assim... (A CIDADE..., 2011)

Os moradores da vila parecem, assim, espectadores internos do filme, o que acaba produzindo uma escuta dupla: sabem que o ato de fala do personagem é produzido pela inventividade do dispositivo criado por Adirley; ao mesmo tempo, é na medida que tomam parte da *mise-en-scène*, que a história de Ceilândia pode ser contada, e a incidência do passado de segregação que a funda pode atingir a força de um acontecimento. Enquanto Nancy contracena com os arquivos, a *mise-en-scène* da campanha produz um espaço coletivo de escuta às memórias de Ceilândia. Ato esse que, mesmo que mobilizado pela ficção, circunscreve o que Gagnebin (2009) chama de “ética da ação presente”, em toda sua extensão. Na medida em que o passado é constantemente reencenado a partir do presente da enunciação, a verdade se torna questão ética, instaurada a cada momento em que é revelada, isto é, no encontro entre passado e presente. Dessa forma, “não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente” (GAGNEBIN, 2009, p. 55). Aliado à fala testemunhal de Nancy e à moldura de Zé Bigode, o ato político de Dildu compõe, assim, uma experiência heterogênea com as vozes em *A cidade*.

Em *A cidade*, as formas polifônicas versam entre a encenação da fala testemunhal, que comporta a *mise-en-scène* documental e imaginária da entrevista, a de ficção e a montagem. A montagem intelectual e polifônica de Eisenstein, entre espaço sonoro e visual, fala e arquivo, produz um efeito de sentido: aponta a artificialidade do processo de fabricação de uma imagem documental. O espaço, tomado então como construção simbólica - isto é, paisagem - se torna o *locus* do trabalho da direção, que, no cinema, recai sobre a composição da *mise-en-scène*. Quando Adirley incorpora o arquivo à entrevista, portanto, ele insere um fragmento do mundo histórico na composição desse espaço. Ou seja, o cineasta dispõe essas temporalidades em conflito no plano: o passado da expulsão, evocado pelos documentos, e o presente do esquecimento e da repetição dessa expulsão, combatido pela fala testemunhal. O que se desenrola diante da câmera, portanto, supera documental e ficcional: a fabricação de



uma imagem cinematográfica é da ordem do acontecimento filmado. Adirley leva esse pensamento ao pé da letra, ao reencenar a filmagem de uma apresentação do coro infantil do IAPI. Ele, assim, fabrica um documento histórico através do cinema, como veremos em detalhe a seguir.

### 1.6 A CIDADE É UMA SÓ? E A FICÇÃO DE SEUS DOCUMENTOS

Analisamos anteriormente uma inserção de arquivo na montagem de *A cidade*: uma imagem em sépia de um coro infantil, no que parecia um programa de TV antigo. Quando nos encaminhamos ao final do filme, contudo, Adirley começa a dar pistas de que essa imagem talvez não seja um arquivo. A montagem paralela intercala as cenas dos bastidores dessa filmagem à campanha de Dildu. Nelas, a câmera observa Nancy que, dentro de um camarim, comenta a diferença entre o figurino e o cabelo das crianças filmadas pela equipe e aquele que usou à época da CEI. Num plano seguinte, ouvimos a voz de Adirley, fora de quadro, que pergunta à personagem: “Qual menina que você acha que parece mais com você?” (*A CIDADE...*, 2011). Nancy aponta, então, em direção à menina que aparece nos closes inseridos anteriormente no filme. Na penúltima sequência de *A cidade*, vemos, finalmente, a mesma imagem utilizada antes, na montagem: duas fileiras de crianças sobre um palco sorriem para a câmera, preparadas para começar a cantar. Dessa vez, no entanto, a imagem é filmada em formato digital e em cor. O enquadramento está ligeiramente mais aberto, de modo que vemos dois tripés de microfone, um em cada canto do plano. Na frente das crianças, Pablo, o assistente de direção do filme, bate a claquete e sai de cena.

Nas sequências finais de *A cidade*, portanto, a personagem-narradora fabrica, junto à equipe, o documento não encontrado na pesquisa realizada ao longo do filme. Ou ainda, o diretor assume o caráter imaginário da *mise-en-scène* documentária, e, assim, decide encenar os corpos e vozes dos moradores da Ceilândia como método de trabalho com os arquivos no cinema. Nossa análise mostra, assim, que há uma profunda diferença na concepção do arquivo em relação a *Rap*, no que se refere à montagem das imagens da história. Da didática “extensão continuada” entre arquivo e fala em *Rap*, Adirley passa, então, a investir na montagem intelectual e polifônica em *A cidade* para tornar visíveis, na forma do filme, o choque da segregação, vivido pelas populações pobres desde a construção de Brasília. É

preciso desmascarar a narrativa unificante de Brasília para deflagrar a barbárie do projeto opressor que a sustenta. Para isso, constrói, pela via da ficção, uma correlação de forças entre as vozes do território e do Plano Piloto, de modo que a heterogeneidade da experiência prevaleça em sua polifonia.

Quando Victor Guimarães (2013) afirma que *A cidade* produz, em sua forma, um “desvio pela ficção”, ele faz referência não apenas à incorporação de elementos ficcionais no cinema documentário, como na cena em que Dildu parece se reapropriar da imagem do candango brasileiro. Antes disso, o autor filia o filme a uma concepção de imagem documental, que defende a sua fabricação como ato constitutivo da prática cinematográfica. Esse sintoma foi diagnosticado pelo crítico e teórico Jean-Louis Comolli nos documentários produzidos nos anos 1960, a que chamou de “cinema direto”. No ensaio, intitulado “O desvio pelo direto”, escreve Comolli:

A mentira fundamental do cinema direto é, na verdade, que pretende-se verdadeiramente transcrever a verdade da vida, que nos colocamos como testemunhas e colocamos o cinema como de gravação mecânica dos fatos e das coisas. Enquanto que, claro, o fato de filmar constitui uma intervenção produtora que altera e transforma a matéria gravada. A partir do momento que a câmera intervém começa uma manipulação; e cada operação – mesmo limitada a seu motivo mais técnico: ligar a câmera, desligá-la, mudar de ângulo ou de lente, escolher os rushes, montá-los –, constitui, queira-se ou não, uma manipulação do documento. Mesmo que se queira respeitar o documento, não se pode evitar de fabricá-lo. (COMOLLI, 2010 [1969], p. 296)

Quando Adirley decide filmar a apresentação do coro infantil, portanto, mais do que tornar transparente os dispositivos de filmagem, ele assume esse aspecto ficcional da manipulação dos documentos no cinema. Para combater às imagens do discurso unificante do passado, é preciso celebrar a tomada das formas documentárias pelas populações negras, periféricas e operárias de Brasília. Se, antes, suas vozes eram usurpadas pela narrativa do poder, elas são, então, encenadas, para a composição de uma narrativa múltipla, territorializada.

A questão do “desvio pelo direto” tem raízes num debate aberto pelo cinema etnográfico do diretor Jean Rouch nos anos 1960. Rouch buscava afirmar uma antropologia visual compartilhada, na leitura de Clarice Peixoto, em que a câmera abandona uma função observacional e atravessa a realidade dos sujeitos filmados, estimulando mutuamente quem filma e é filmado (PEIXOTO, 2000 apud. Peixoto, 2019, p. 141). Tomemos *Moi, um noir* (1958) como exemplo. Nele, o cineasta se debruça sobre a vida de jovens da Nigéria que emigraram para o bairro de Treichville, na capital Abidjan, da Costa do Marfim. Como abordagem etnográfica, o diretor convida os sujeitos filmados a inventar para si personagens, como Eddie Constantine e Edgar G. Robinson, e a desempenhar seus papéis diante da câmera.

Rouch insere na montagem das cenas, comentários, impressões e comentários feitos por ele e pelos próprios personagens, quando os convida a rever as imagens captadas.

Ao final desse processo, o que se tem é o que Maxime Scheinfeigel (2010) chama de “estilhaço de vozes” no filme. Segundo a autora, a anterioridade ao “verossímil sonoro”, isto é, o som direto das imagens, abre o cinema de Rouch a uma “nova relação poética entre imagem e fala”. A multiplicidade de vozes confunde o espectador, levado a compreender os personagens na brecha entre documental e ficcional, isto é, entre “o personagem mostrado pela encenação e o ator por ela mascarado” (SCHEINFEIGEL, 2010, p. 18). No caso do filme de Adirley, essa multiplicidade é encenada com a aproximação, na montagem, das experiências filmadas dos três protagonistas, que conta, ainda, com os materiais de arquivo. Além disso, essa brecha da encenação a que se refere Scheinfeigel a respeito dos personagens de Rouch também se estende a Dildu e Zé Bigode. Sabemos que, ao contrário de Nancy, o nome dos dois atores é diferente do de seus personagens, o que sugere o tom ficcional de suas performances diante da câmera. Por outro lado, nós, espectadores, nos perguntamos: em que medida as lembranças do território contadas por Zé Bigode e a fala característica de Dildu fazem parte de sua vivência?

Esse método de filmagem, portanto, não reduz os sujeitos filmados a estereótipos sociais, mas, ao contrário, abre-os à experimentação de outros papéis que, em última instância, povoam o imaginário daquele território. Felipe Mussel (2016), em sua análise da filmografia de Adirley, estabelece uma relação entre a obra do diretor e o filme de Rouch, ao dizer que

Imersos nesses espaços [Treichville e Ceilândia], tanto Rouch como Adirley aceitam o convite feito pelos poderes centrais, tomando-o a contrapelo, e se lançam a filmar essa dimensão invisível das cidades, seja incorporando o glamour de Manhattan, seja a atmosfera de uma ficção científica do Plano Piloto de Brasília. (MUSSEL, 2016, p. 19)

No caso de *Moi um noir*, referências a atores, personagens e narrativas hollywoodianas são latentes no momento da encenação. Em *A cidade*, as perambulações de Dildu remetem à desterritorialização dos candangos, ao chegar em Brasília, assim como das famílias operárias expulsas da vila do IAPI. Zé Bigode, por sua vez, encena o olhar predatório do Estado sobre o espaço, que dissemina a irregularidade das moradias de Ceilândia em troca de algum ganho financeiro. Podemos concluir, assim, que Adirley, assim como Rouch, ao invés de aprisionar o olhar sobre os sujeitos filmados, produz uma escrita sempre renovada da história a partir das vozes que faz soar a partir de uma encenação compartilhada. Em *A*

*cidade*, a alternância das vozes dos personagens e os choques fabricados entre elas e as dos arquivos dá a ver fragmentos de uma paisagem polifônica de Ceilândia.

A fabricação das imagens do coro com Nancy, cujo estatuto é revelado apenas no final do filme, encaminha uma mudança no trato do documento, nos termos de Comolli: ao fim de *A cidade*, o espectador tem a sensação de que, “no desvio pela ficção”, se não é possível manipular o documento sem fabricá-lo, melhor, talvez seja, inventá-lo. Em *A imagem-tempo*, o filósofo Gilles Deleuze resume essa tese, ao afirmar que a obra de Rouch é a investida de uma “potência do falso”. Potência essa que põe em cheque a dicotomia real-fictício na produção das imagens. O personagem fabricado “vence passagens e fronteiras porque inventa enquanto personagem real, e torna-se tão mais real quanto melhor inventou” (DELEUZE, 2005 [1985], p. 184). Quando a encenação de Dildu inventa, por exemplo, uma *mise-en-scène* de escuta coletiva sobre o passado da Campanha, sobretudo na cena em que conversa com os moradores de uma vila em Ceilândia, seu gesto ganha inegáveis contornos políticos.

Embora Nancy não seja uma personagem inventada pelo filme, por conta do cunho testemunhal de suas falas, a encenação com os arquivos produz um efeito similar, que torna porosas as fronteiras entre documental e ficcional. Na medida em que as imagens de arquivo são colocadas diante dela, o passado é atualizado no momento da filmagem: sua fala convoca, nas imagens, os vestígios da memória da Campanha, o que provoca um choque entre temporalidades. Foi esse choque que permitiu, por exemplo, a sinalização de uma incongruência cronológica nas matérias jornalísticas a respeito da finalização das obras em Ceilândia. A voz da personagem combate, em ato, a voz jornalística, pretensamente factual.

Nas últimas sequências de *A cidade*, há, portanto, uma modificação na estratégia de utilização dos arquivos. Além da inserção direta na montagem, Adirley introduz as matérias de jornal na *mise-en-scène* de entrevista com Nancy. O diretor opera, então, uma inserção de procedimentos da montagem no momento da encenação, respeitando as vozes que ecoam a partir do encontro filmado – procedimento esse assinalado por Anita Leandro (2015, p.11) como montagem antecipada. Dessa forma, *A cidade* acena o desenvolvimento de outra abordagem do documento histórico no cinema de Adirley. Uma escrita polifônica entre fala e arquivo passa a ser inscrita não nos anais da história, mas marcada na paisagem, incidindo concretamente sobre a vida e os corpos dos entrevistados e moradores de Ceilândia. Diante da visão de uma fotografia da Campanha, não é a fala de Nancy que tem um cunho testemunhal, já que a personagem não consegue verbalizar, naquele momento, o que sente. É, de fato, o ato de fala, que produz também hesitação e silêncio. Em suma, antes de produzir um discurso

sobre a história, o corpo de Nancy ganha também certo sentido testemunhal, ao mostrar a intensidade afetiva desse choque entre temporalidades.

Ao fim do percurso de nossa análise sobre *A cidade*, torna-se latente, portanto, que a estética da montagem altera a forma de encenar o território. Ora, dada a montagem antecipada com os arquivos, a *mise-en-scène* testemunhal de Nancy um *locus* desse trabalho formal em *A cidade*? Diante da voz unificante dos arquivos, é a fala, encenada pelo corpo, que dá materialidade à heterogeneidade do território. Encenação essa que passa, então, pela fabulação de um novo espaço, de uma *mise-en-scène* ficcional de Ceilândia.

Devido, talvez, ao forte componente documental que atravessa sua obra, Adirley diz, numa entrevista dada após a realização de *A cidade*, que a narrativa de seus filmes sempre surgia, de fato, na montagem e que ela dispensa um roteiro definitivo de filmagem.

(...) as pessoas não conseguem ver o filme no processo de filmagem: é raro a pessoa saber como vai ser o filme. Sempre falam isso: “Adirley, isso não dá filme não, véi, isso vai dar merda. Vai pra onde esse filme? Que filme é esse?” (...) Mas na minha cabeça, eu já estou construindo aquilo. Eu venho pra casa, ponho no Final Cut e já começo a montar: vou vendo as imagens, criando conexões, vendo que universos aquilo vai construindo... Faço como que uma pré-montagem. **Ali a narrativa é minha**: não ponho na mão do montador pra ele criar uma história. Eu ponho na mão dele pra ele dar um ritmo, tipo assim: “ah, essa cena é massa mas ela quebra, põe essa outra.” Porque a gente se apega às imagens e, se não tiver um outro pra dizer que aquela imagem não serve, você põe. Mas todos os meus filmes têm isso: vou montando a história com as filmagens, mas não mostro essa linha nem para os personagens, nem para a equipe (QUEIRÓS, 2015a, p.20, grifo nosso)

Ao mesmo tempo, Adirley afirma que:

A gente faz o filme, mas não tem controle total. E, de fato, no *Dias de greve* tem imagens que ele viu que eu não tinha visto. Para você ter uma ideia, a última cena do filme é a primeira! Fiz pensando que o filme ia começar daquele jeito e ele achou que meu filme terminava assim, que a curva do filme era essa. (...) Mas em outros momentos ele queria colocar coisas de ação e emoção que eu não queria – trouxe o filme para casa e fiz outra montagem. Fica em geral assim: um jogo de montagem e desmontagem. (QUEIRÓS, 2015a, p. 20)

“Montagem e desmontagem”, como também assinala a análise de Isaias (2016). A fala de Adirley resume seu método de escrita da história – uma desmontagem da retórica utópica nas imagens da Campanha de Erradicação e montagem de um espaço, isto é, encenação de uma paisagem “contradiscursiva” de Ceilândia. Dessa forma, o cineasta revolve os fósseis do que já foi filmado, em busca de fragmentos de planos que interessam, estabelecendo aproximações possíveis e avaliando as distâncias entre os diferentes materiais filmados, as vozes que falam nesses documentos, de modo a fazer soar a polifonia do território.

O filósofo e escritor Walter Benjamin (2009) afirma a própria montagem como um método materialista da história. Segundo ele, o historiador seria um “coleccionador”, que “reúne as coisas que são afins; consegue, deste modo, informar a respeito das coisas através

de suas afinidades ou de sua sucessão no tempo” (BENJAMIN, 2009, p. 245), ordenando-as no espaço. Não seria essa, afinal, exatamente a função do montador frente ao extenso e variado material fílmico disposto sobre a mesa de montagem? Acerca, ainda, da montagem da história: “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1985, p. 224). O método benjaminiano, portanto, estabelece uma correlação possível entre o trabalho de montagem no cinema e o trabalho sobre a história, a partir do olhar fragmentário da memória. Olhar esse que, transposto ao filme de Adirley, solicita a antecipação desse trabalho no processo de filmagem com os atores. Começa a se desenhar mais nitidamente, na obra do diretor, a partilha de uma escritura sobre Ceilândia: entre a encenação das vozes e corpos dos personagens e a montagem dessas encenações com os arquivos.

Para isso, no entanto, aponta Benjamin, é preciso fazer relampejar o passado, no momento de um perigo. Com a alternância da montagem, esse perigo toma diversas formas: o avanço da especulação imobiliária num espaço historicamente marcado pela irregularidade dos lotes habitacionais, por exemplo, como indica a encenação de *Zé Bigode*. As bandeiras de campanha de Dildu, de um modo geral, acenam a diversos perigos, que a ficção de sua campanha busca enfrentar: o problema da mobilidade urbana entre centro e periferia e a falta de acesso a espaços culturais, como o cinema, para ficarmos em mais dois exemplos. O perigo que acena a todo instante, na obra de Adirley, remete, em última análise, às imagens fabricadas pela ideologia desenvolvimentista de Kubitschek, que ainda incidem sobre as formas da ver, escutar e habitar Ceilândia.

É justamente contra a lógica de um tempo do progresso que Benjamin escreve suas teses *Sobre o conceito de história* (1940)<sup>8</sup>. Para dar forma à sua análise crítica, Benjamin remete ao quadro *O anjo da história*, de Paul Klee. Anima a imagem com um estilo cinematográfico, quando afirma que

O anjo da história deve ter esse aspecto [olhos escancarados, boca dilatada, asas abertas, como na pintura]. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas,

---

<sup>8</sup> Com o avanço das tropas nazistas na França e aterrorizado pela perspectiva de ser capturado pelos alemães, Benjamin escrevinha num pedaço de papel suas teses, entrega o manuscrito aos cuidados da filósofa Hannah Arendt e se mata em seguida. O legado que Benjamin deixa à posteridade é de uma riqueza intelectual, imagética, literária que vem sendo explorado por autores do trauma enquanto retrato do pensamento moderno, nas ruínas da modernidade.

enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso. (BENJAMIN, 1985, p. 226)

Através dessa imagem, Benjamin (1985, p. 229) faz frente à teoria da social-democracia da época que, em sua análise, fora “capturada por um conceito dogmático de progresso sem qualquer vínculo com a realidade”. Diz ele ainda, no final dessa tese, que “a ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da ideia do progresso tem como pressuposto a crítica da ideia dessa marcha”. Quando Dildu cruza em silêncio, na cena final de *A cidade*, um extenso campo de futebol deserto, não estaria o personagem, justamente, marchando novamente no interior desse tempo “vazio e homogêneo”, fabricado pela utopia de Brasília?

A montagem cinematográfica, assim, coloca aos estudos históricos um problema fundamental sobre seus métodos. Ao se debruçar sobre os filmes de propaganda nazistas, a historiadora francesa Sylvie Lindeperg (2015, p. 19) resume, na seguinte questão, os termos do impasse então aberto: “pode-se, seriamente, respeitar a ‘verdade histórica’, se a história das imagens é totalmente falseada, seu sentido violado, suas determinações técnicas e ideológicas, ignoradas, negadas?”. Podemos, a essa altura da análise, salvo as diferenças entre os dois contextos históricos, nos aventurar a estender a mesma questão aos filmes de propaganda da Campanha de Erradicação das Invasões. A expulsão dos moradores da Vila do IAPI do Plano Piloto em 1971 é um episódio do nosso passado que foi reencenado à exaustão ao longo dos anos, com a discriminação do rap, por exemplo, como vimos no primeiro curta de Adirley. Quando o diretor reencena a gravação do coro com Nancy, o cineasta desafia a posição passiva dos ceilandenses, em 1971, no que toca à produção das imagens do passado. Mais do que uma tomada de linguagem, ele produz uma tomada de imagem da história, restituindo à fala testemunhal de Nancy a materialidade negada pelo sistemático ocultamento das vozes periféricas nos arquivos da Campanha.

Mais especificamente, o trabalho de montagem sobre o arquivo e o testemunho em *A cidade* faz vibrar o tempo num espaço, até então, deshistoricizado pelas imagens de Brasília. De acordo com a análise de Leandro (2014a, p. 9), o arquivo é “como um sistema de funcionamento de coisas ditas e não ditas, entre tradição e esquecimento, acumulação e desaparecimento (...) - quando trabalhado na montagem, participa do testemunho”. No caso de *A cidade*, os arquivos são despidos de suas formas originais, uma vez que os dispositivos de montagem ganham o primeiro plano e conflitam com as vozes do território, que disparam memórias da segregação inscritas na paisagem. O cinema de Adirley produz, portanto, uma

reapropriação dessas vozes, urdidas numa composição polifônica, que, ao soar, dá testemunho contra a concepção utópica do arquivo, enquanto via única de acesso à história de Ceilândia.

Chegando ao final da análise de *Rap e A cidade*, podemos concluir que uma mudança na concepção de documento e arquivo parece estar em operação na obra de Adirley Queirós. Essa mudança desloca a escrita cinematográfica do lugar da montagem para o da encenação, que incorpora seus procedimentos. O choque intelectual produzido entre as imagens do passado e a entrevista de Nancy é incorporado ao momento da filmagem: Nancy percorre o arquivo público do Distrito Federal e, quando não encontra o que procura, parte para a fabricação do documento desejado. Ao final do filme, a ficção documentária protagonizada por Dildu ganha a cena. Mesmo em meio à barulhenta frota de campanha presidencial que atravessa Brasília, o silêncio de Dildu domina a imagem. O personagem perambula, sozinho, por Ceilândia. Os enquadramentos parecem mais abertos, e a paisagem desértica do Distrito Federal, imensa. Não é possível capturar o movimento de uma ação dramática ou de uma ideia sendo construída. O jogo de montagem e desmontagem é engolido pela duração dos planos. A formalização de uma narrativa na montagem cede espaço à pura encenação dos corpos, de Dildu e Ceilândia, então colados na paisagem imutável, marcada pela segregação.

Em *Branco sai, preto fica*, segundo longa do diretor, que será analisado no próximo capítulo, o componente ficcional da *mise-en-scène* documentária parece ser ampliado. Ou seja, ela se torna *locus* de uma invenção: a ficção científica atravessa a vida dos personagens e se torna mote para fabricação dos acontecimentos. No capítulo seguinte, vamos analisar *Branco sai, preto fica* e *Era uma vez Brasília*, os dois últimos filmes de Adirley Queirós até então, de forma a compreender como os procedimentos de montagem e os dispositivos de encenação engendrados nessas obras desenvolvem novas posturas diante dos documentos e imagens do passado e, assim, compõem outras paisagens.



## 2. ENCENAÇÃO DOS CORPOS, NAS RUÍNAS DA HISTÓRIA

Ao longo do capítulo anterior, traçamos uma análise da montagem das imagens e sons de arquivo em *Rap* e *A cidade é um só?*, além das formas de encenação da fala nos dois filmes. Vimos que, desde *Rap*, o cinema de Adirley Queirós se dedica a produzir uma “extensão continuada” do território, a partir da montagem das falas dos personagens, de alguns documentos da história de Brasília e dos personagens, evocados nos filmes. Em *A cidade* a composição polifônica de Adirley se adensa, uma vez que o argumento de ficção introduz um novo tipo de voz, encarnada por Dildu. Os documentos de arquivo relacionados à Brasília, convocados pela montagem adentram o filme como uma voz dissonante desde o momento da encenação, produzindo uma disputa de narrativas: a memória viva de Ceilândia contra a letra morta dos arquivos do Plano Piloto. A fabulação do vídeo com o coro infantil, revelada ao final do filme, celebra a potência criadora do cinema, que fabrica as imagens perdidas ou esquecidas e faz ecoar as vozes do passado.

Com o aporte da narração e da inserção do arquivo em *Rap* e *A cidade*, em que se evoca diretamente a história da Nova Capital a partir da segregação territorial de Ceilândia, *Branco sai, preto fica* e *Era uma vez Brasília* são investidos, por sua vez, de uma montagem mais opaca. Nesses filmes, Adirley experimenta os dispositivos de encenação com maior liberdade, trazendo à forma do filme e ao processo de realização a energia do trabalho criativo. Ao partir da mesa de montagem em direção ao acontecimento filmado, a presença dos atores ganha preponderância nessas obras, diluindo a centralidade da pós-produção, ou, pelo menos, propondo mais radicalmente a encenação como questão na montagem.

*Branco sai* e *Era uma vez*, portanto, colocam um novo desafio à nossa análise. Mais radicalmente também, temos que nos dispor a uma escuta atenta das vozes e dos corpos, que produzem imagens complexas, formas novas de encenar a histórica segregação territorial em relação a Brasília. A memória se torna ponto-chave das narrativas, seja como desejo de resgate ou de ataque ao passado. Para tanto, o cineasta se aventura pelo que chama de “etnografia da ficção”<sup>9</sup>, em que a ficção científica, vista a partir do olhar documental, produz

---

<sup>9</sup> Em entrevistas recentes, o cineasta tem proposto e explorado o que quer dizer por este conceito. Em entrevista a Ponte Jornalismo (2018), diz Adirley: “Eu penso que os filmes que faço são etnografias de ficção. A etnografia clássica é de realidade, vamos dizer assim: etnografia antropológica, sociológica, aquela coisa clássica. Nós propomos os personagens ficcionais – você não é você, você é outra coisa que eu quero que você seja. Você cria um imaginário de vários elementos, várias histórias, daquilo que você ouvia na infância e que retratam a realidade da cidade, mas não é necessariamente a sua realidade. Eu quero que você viva como se você condensasse tudo isso num arquétipo só. Como o ator vai conseguir trabalhar sem roteiro prévio? Só há uma forma: é você propor uma imersão radical com o processo.” Disponível em: <https://ponte.org/adirley-queiros-direitos-humanos-e-a-possibilidade-de-afeto-entre-as-pessoas/>. Acesso: 01 nov. 2019.

novas temporalidades e espacialidades que deem conta dessa perda em relação à cidade: a segregação territorial, descrita em *Rap e A cidade*.

Do ponto de vista estético, arquivo e fala tornam-se elementos de uma intrincada escritura polifônica nesses dois filmes. Escritura essa que avança para o interior dos planos, expandindo sua duração e aumentando a profundidade de campo. Reencontramos alguns atores já conhecidos: Marquim, Jamaika, Wellington Abreu e Dilmar Durães (como Dimas Cravalanças). Lançamo-nos, agora, na análise dessa escritura para investigar como os novos dispositivos de ficção documentária seguem produzindo imagens da história de Ceilândia e, sendo assim, como a estética dos arquivos no cinema de Adirley encaminha novos modos de inscrever e enquadrar esse território.

Em *Branco sai*, Marquim dirige um carro noite adentro. No rádio, escutamos a seguinte transmissão: “Se você está ouvindo esta faixa, é porque está sob a área de controle da cidade de Brasília. Por gentileza, tenha em mãos o seu passaporte de acesso [...] Caso não tiver passaporte, evite constrangimentos e volte ao seu núcleo habitacional” (BRANCO SAI..., 2014). Nessa narrativa de ficção científica, o Distrito Federal se tornou uma tecnocracia, que vedou Brasília totalmente à entrada das populações periféricas. O filme se passa no que a cartela inicial do filme chama de “Antiga Ceilândia”. Marquim possui um bunker subterrâneo, onde intercepta uma faixa sonora para fazer nostálgicas transmissões de rádio, em que relembra músicas do baile do Quarentão - famosa casa de show de Ceilândia nos anos 1980. Confinado em sua casa, Sartana recolhe e conserta pernas mecânicas descartadas no ferro-velho. Em meio a essas cenas, chega do futuro o agente intergaláctico Dimas Cravalanças, num contêiner-máquina do tempo. Sua missão é recolher provas de um crime cometido pela polícia num baile *black* do Quarentão em 1986 e encontrar Sartana para, assim, abrir um processo contra o Estado brasileiro. No embalo das lembranças e da *black music* de Marquim, acompanhamos as aventuras de Dimas através da Antiga Ceilândia, intercaladas por viagens no tempo, em seu contêiner-espçonave. As rotinas de isolamento e viagem através das músicas do passado são interrompidas quando Marquim convoca Jamaika e Sartana para lhe ajudar a lançar uma bomba sonora. Feita a partir dos sons de Ceilândia, o objetivo é explodir o Plano Piloto e o futuro.

Em *Era uma vez Brasília*, começamos numa passarela que cruza a linha do trem em Ceilândia. Vemos o retorno do personagem de Marquim, que desliza, em sua cadeira de rodas, desde o fundo até o primeiro plano, onde encontra Andreia, ex-presidiária. Ela lhe conta sua missão: confiar o diário de Corina, sua falecida colega de cadeia, aos cuidados de um guerreiro espacial. WA4, ou Wellington Abreu, é um prisioneiro de Estado enviado numa

viagem espacial em direção ao planeta Terra. Em troca de um lote de terra para sua família, ele foi encarregado pelas autoridades da tarefa de assassinar Juscelino Kubitschek. Sentimos a longa duração da jornada intergaláctica em planos-sequência, no espaço estreito da antiga nave espacial. Ele acaba, entretanto, desembarcando na paisagem pós-apocalíptica de Ceilândia em 2016, em meio ao processo de *impeachment* da ex-presidente Dilma Rousseff. Ouvimos ao longo do filme as vozes de Dilma, de deputados federais pró-impedimento, do presidente interino Michel Temer e até de Juscelino Kubitschek: vozes do Planalto Central, do passado e do presente. Seus discursos embalam a longa duração dos planos. Vestidos em trajes de combate retrofuturistas, os personagens se filiam ao exército de Marquim da Tropa, que pretende ocupar o Congresso Nacional. A repetida encenação do fogo no filme, aliada à paisagem sonora composta por portas de cadeia e de trilhos de trem em alta tensão cria, no tempo dilatado dos planos, uma ambígua sensação de urgência e espera.

Entre a saudade, o tédio e o exílio, neste capítulo vamos nos dedicar à descrição e análise da encenação dos corpos marginalizados de Ceilândia nos dois filmes, a partir das relações que se estabelece entre as vozes provenientes do material de arquivo e os personagens, enquanto corpos do território. Vamos ver como o cinema de Adirley envereda, assim, pela composição polifônica de uma paisagem distópica, a partir do encontro entre ficção e documentário, corpo e voz, tempo e espaço. De forma a ensaiar um esboço dessa paisagem, vamos desenhá-la de acordo com os gestos dos corpos nela enquadrados: em *Branco sai*, tratamos de corpos que falam e calam, que lembram e esquecem, corpos-arquivo que, orquestrados pela montagem, se lançam como um corpo-satélite, que inventam formas de fazer contato entre passado, presente e futuro, sem anular suas distâncias. Em *Era uma vez*, tratamos de corpos aprisionados, suspensos pelo fluxo dos acontecimentos, mas que buscam interrompê-lo, ainda que diante do próprio fracasso em fazê-lo. São corpos não apenas vistos por nós, mas que nos devolvem um olhar sobre Ceilândia. Nesse sentido, tentamos compreender, enfim, que imagens da história e do território surgem a partir da escritura dessa polifonia nas obras.

## 2.1 FABULAÇÃO COM OS ARQUIVOS EM *BRANCO SAI, PRETO FICA*

Partiremos da análise de *Branco sai, preto fica*, com ênfase na encenação da fala e dos corpos dos personagens, em sua relação com os registros fotográficos do Quarentão, também inseridos na *mise-en-scène*. No início do filme, em um movimento lento e descendente, Marquim se desloca sobre uma plataforma de acessibilidade em direção a um porão mal iluminado. O personagem desliza sobre uma pequena rampa, que leva aos fundos do recinto: um pequeno e improvisado estúdio de gravação caseiro, construído num bunker subterrâneo. O espaço conta com um equipamento sonoro bem preservado, uma televisão que transmite imagens de câmera de vigilância e um tubo de alumínio, que projeta uma estranha luz fluorescente.

Um plano-detulhe revela a mão de Marquim, quando põe a agulha do toca-discos sobre um LP. Ouvimos a eletroestática do disco ceder ao início da leitura de suas ranhuras, que faz vibrar uma batida de rap. O rosto de Marquim aparece em primeiro plano, falando ao microfone. Nosso radialista começa a narrar uma noite no baile do Quarentão, reencenando as falas de cor. “Domingo, sete horas da noite... Já tô com meu pisante, minha beca... Tô em frente de casa... Tô indo em direção ao centro da cidade. Ah, vou passar aqui na casa do Carlinho”. Ele bate palma. “E aí, Carlinho, beleza? E aí, vai pro baile?”. A câmera corta para o mesmo plano, levemente angulado em relação ao anterior, criando uma impressão de plano e contraplano imaginário para o diálogo reencenado por Marquim. “Já tô em frente à feira... Ó, que louco... Já dá pra ouvir as pancada daqui, olha os grave... Hoje o Rubão tá botando pra quebrar... Ah... porra, tá inframado, véi, caramba, meu irmão, tá loco, inframado” (BRANCO SAI..., 2014).

Uma fotografia ganha a cena, filmada com câmera na mão, produzindo um leve tremor na imagem. Vemos, então, a bilheteria do Quarentão cheia de jovens, negros e pardos, vestidos à moda dos anos 1980. “Tá lotada a bilheteria... Vou ver se vejo alguém ali pra comprar o ingresso, perái... Tô nem aí, vou furar fila... É... Ih...”. Marquim começa a improvisar um rap. “O baile vai ser loco aqui no Quarentão, hã...” (BRANCO SAI..., 2014).

Ao longo da narração de Marquim, sete fotografias do Quarentão são filmadas. Nelas, jovens dançam, assim como assistem às coreografias inventadas na pista. “Dance”, “Disco”, “Power” são algumas das palavras estilizadas que decoram o cenário do baile *black*. Marquim improvisa:

Os muleque tão de quina me esperando ali, irmão/ A bagaceira vai ser louca/ E o bicho vai pegar, com certeza o Mestre Pimba deve estar por lá/ Dominá, Tcherriná / Esse cara é muito doido/ Esse cara tem moral, tem / Tem cabelo black, estilo James Brown / pode scrau / Se liga no pisante do pivete deslizando feito gelo seco no quintal... (interrompe o improviso) É, tô vendo tudo isso aí pela janelinha, aqui, ó... Ó, e aí, beleza?... Ahn?! Não tô te ouvindo não... Tá louco, hein... (BRANCO SAI..., 2014)

Mais duas fotografias do baile lotado ganham a imagem. Marquim reencena os flertes com as meninas e os passinhos que mandava nas pistas. Um tumulto na portaria, no entanto, quebra o clima. Uma longa sequência de fotografias do Quarentão é animada pela narração de Marquim, que remonta ao momento em que policiais invadem o baile.

(Som de tiro) Vish, é os cana... Pé de porta tá na área... (som baixo de latidos) Vish, cachorro e os caramba, véi... Spray de pimenta (Marquim tosses)... Fora... (Marquim continua tossindo) Porra, baixa a cabeça, baixa a cabeça, cara... (Tosse) Porra, ah não, vão parar o baile, véi? Caramba, po... Boto fé não (a batida do rap é interrompida e vemos novamente o rosto de Marquim) Pararam o som, véi, tsc... Que merda... (Marquim murmura alguns xingamentos) Bora-bora-bora-bora.. Puta prum lado e viado pro outro – bora, porra! Anda porra... (Mais algumas fotografias da pista do Quarentão ganham a imagem) Bora, negão, encosta ali... Tô falando que branco lá fora e preto aqui dentro – branco sai, preto fica, porra! (Vemos Marquim, novamente, em plano conjunto frontal em sua mesa de gravação, que murmura palavras incompreensíveis) Tá falando o que aí, ô, tá resmungando o que, seu viado? Não, senhor... Senhor é o caralho, porra... Bora, levanta, levanta... tá armado? (Murmura, balançando a cabeça negativamente) Tá, deita no chão aí. (BRANCO SAI..., 2014)

O rosto de Marquim, de repente, se imobiliza, tornando-se grave. Mexe apenas ligeiramente os olhos. Um efeito sonoro de tensão incide sobre uma fotografia de jovens negros dançando na pista do Quarentão. A imagem parece se deteriorar, com o efeito de transição para tela branca. Passamos a ouvir helicópteros se aproximando. Um som de tiro ecoa e uma cartela em letras pretas garrafais traz o título do filme, uma referência à ordem dada pela polícia, ao invadir o Quarentão e relatada por Marquim numa de suas falas mais impressionantes: “Branco sai, preto fica”.

Na sequência descrita e ao longo do filme, podemos perceber que Adirley insere as fotografias não diretamente na montagem, como em *Rap*. Ao contrário também de *A cidade*, as imagens do passado são vistas por uma câmera levemente vacilante, que inscreve nas imagens, uma mediação entre o acontecimento passado e o tempo presente. Se o primeiro longa do diretor termina com a revelação de que o cinema, ao encenar o documento, não pode deixar de fabricá-lo, em *Branco sai*, essa máxima se converte em fabricação ativa de uma encenação dos documentos. A questão documentária passa a ser atravessada pelo campo imaginário da memória de Marquim.

Dissemos em nossa descrição da cena inicial que a narração do rapper “anima” as fotografias filmadas – de fato, a partir de sua fala e da composição de efeitos sonoros, os

documentos participam da reencenação de uma noite perdida, cujos rastros ficaram gravados na superfície daquelas imagens estáticas. Não se trata mais de reconstituir o momento do tiroteio, como Adirley e Nancy fizeram na regravação do *jingle* de propaganda governamental, em *A cidade*. Mais do que fabricar o documento, portanto, essa sequência de fotografias recoloca uma dimensão fundamental das imagens do passado: seu aspecto irrepetível e lacunar. Marquim encarna as vozes do passado, a sua e de seus amigos, em sua narração e improviso, de modo a reencenar o passado a partir dessas lacunas. Tratamos, então, do que Maurício Lissovsky qualifica de dimensão “poética” da fotografia:

todo arquivo guarda, na própria trama de seus documentos, e em cada um deles individualmente, os traços do que foi e do que seria. Apenas porque há um futuro oculto no passado, todo arquivo está sempre vivo. E todo documento de arquivo, na oportunidade de sua redenção poética, cintila. (LISSOVSKY, (2014, p.1-2)

Investido de uma leitura benjaminiana do arquivo, Lissovsky (2014) resume a disposição poética da imagem fotográfica: a partir das lacunas, conjugar a história no futuro do pretérito. Voltando às cenas iniciais de *Branco sai*, de fato, somos lançados em duas direções: o tempo progresso do Quarentão, incompleto, que retorna no momento da reencenação de Marquim; e um futuro insondável, cujo predicado só pode ser encontrado no momento da retomada desses vestígios fotográficos. Desse modo, a narração nos faz imaginar um espaço suspenso, entre-tempos, dessas imagens. Quem seriam os frequentadores do Quarentão, nelas estampados? O que teria acontecido com o baile? Ou ainda: como seria viver numa Brasília distópica, arruinada pela segregação e pela violência, já contidas nesses indícios e que se arrastam até o presente? A fabulação com os documentos, tomados a partir da noção de arquivo, desperta, assim, nossa imaginação enquanto espectadores diante dos fragmentos da memória do Quarentão.

Tal fabulação chama a atenção ainda para uma segunda dimensão do arquivo, que Lissovsky (2014) chama de “cartorial”, isto é, a possibilidade de produzir provas do passado. Nesse sentido, o próprio título do filme já possui uma dimensão cartorial: a citação da fala dos policiais denuncia o racismo que fundamenta a violência cometida pelo Estado contra Marquim e a população negra de Ceilândia. Ao mesmo tempo, quando revisitada, a ferida aberta, contida nessa frase, recupera também a dor e a perplexidade diante de uma agressão bestial, que faz hesitar e calar de repente, como faz o personagem ao fim dessa sequência.

A frase “Branco sai, preto fica” traz consigo o sadismo de um Estado racista e genocida que, ao atirar contra Marquim, buscou selar nele um destino de *corpse*<sup>10</sup>: um corpo negro matável. Atualizando a noção de biopoder foucaultiana, o filósofo camaronês Achille Mbembe (2018) procurou discernir o projeto homicida, suicida e genocida do Estado contemporâneo. O autor argumenta que a fusão completa de guerra e política não foi exclusiva do Estado nazista, mas também orientou e ainda orienta outras práticas coloniais e racistas de extermínio, ou seja, as tecnologias estatais de morte. A esse Estado, que ganha contornos de máquina de guerra, ele atribui um caráter necropolítico.

Diz ele que “no imaginário político europeu, a colônia representa o lugar em que a soberania consiste fundamentalmente no exercício de um poder à margem da lei [...] e no qual a ‘paz’ tende a assumir o rosto de uma ‘guerra sem fim’” (MBEMBE, 2018, p. 32-33). Ora, quando Marquim reencena a chacina no Quarentão, não seria essa a reconstituição de uma prova contra um Estado que reproduz práticas de dominação dentro de seu próprio território? Lembremos, ainda, da fala de Jamaica em *Rap*, quando diz que os moradores de Ceilândia eram vistos como “flagelo da guerra” (RAP..., 2005). Em última instância, *Branco sai* produz a memória de uma necropolítica à brasileira, em que a questão racial se torna espaço de encontro entre biopoder e estado de exceção.

A propósito do estado de exceção no ambiente filosófico e jurídico dos Estados contemporâneos, o filósofo italiano Giorgio Agamben (2004, p. 47-48) conceitua a noção como “abertura de uma lacuna fictícia do ordenamento, para salvaguardar a existência da norma e sua aplicabilidade à situação normal”. Dito de outro modo, Agamben defende que o estado de exceção, enquanto lacuna da lei, aponta um vazio que garante a exterioridade absoluta da norma também no Estado de direito, vazio esse que pode ser acionado de acordo com os interesses desse mesmo Estado. Sendo assim, a lógica da lei seria, paradoxalmente, traçar as lacunas para as práticas de exceção. A norma, nesse sentido, se torna uma ficção jurídica. Quando Marquim rememora o trauma do Quarentão, portanto, reafirma o caráter normativo da lei brasileira nos espaços negros e periféricos de Brasília: tornar normal o genocídio negro no país. Assim como sua dimensão ficcional, já que, ao invés de lhes resguardar os direitos humanos mais básicos, interdita aos corpos matáveis do Quarentão o desejo por justiça.

---

<sup>10</sup> Etimologicamente próximo da palavra “corpo” em português, o “corpse”, no inglês, significa cadáver. Utilizamos essa expressão como forma de resguardar a ambivalência entre o corpo morto-vivo das populações colonizadas e periféricas.

Ao fabricar a experiência do acesso negado à Brasília, a ficção científica de *Branco sai*, em certo sentido, produz as provas contra a ficção jurídica do Estado necropolítico. Documentar se torna, para usar a expressão cunhada por Cláudia Mesquita (2015) a respeito do filme, tarefa de uma “contraficção”. Lembrar, diante da câmera, o que Marquim, Sartana e seus amigos viveram é o que permite ao ator inventar a memória desse dia e, assim, se libertar do destino imposto pelo Estado. Ao narrar, Marquim liberta ainda outras imagens do Quarentão: um lugar cheio de música, dança, energia e afeto. A montagem da fala com as fotos, no início do filme, produz, ainda, uma viagem no tempo, em busca de uma história ainda não escrita. Ou seja, ela dá sentido histórico ao futuro do pretérito acionado pela abordagem poética das fotografias do Quarentão.

Antes de avançarmos na análise dessas sequências, inseridas mais à frente no filme, vamos nos demorar mais um pouco sobre esse tipo de fala que, em *Branco sai*, se apresenta como reencenação do passado. Assim, buscaremos entender melhor a composição polifônica das vozes no cinema de Adirley.

### 2.1.1 Narrar, nas ruínas da história

Conta Adirley, em entrevista a Vice Brasil (2015), que, no começo, sua ideia era fazer um documentário clássico sobre o Quarentão. “Tudo mudou quando propus o projeto ao Marquim. Ele disse que não, que não queria um filme contando a vida dele, mas, sim, um filme de aventura”. Devemos lembrar que em *Rap*, Marquim já havia experimentado o dispositivo clássico de entrevista. Quando recusa participar novamente de um documentário tradicional, Marquim recusa, de fato, a repetição de certa maneira de encenar a fala no cinema. É preciso, então, buscar outro tipo de fala, desta vez, mediada pela ficção.

Sentado em sua cadeira de rodas, Marquim fuma devagar. Ele tem o braço apoiado sobre as grades que rodeiam a varanda de sua casa. Ouvimos o carro do gás passar. Em *off*, a narração sobre a batida policial no Quarentão é retomada.

Eu ouvi como se tivesse um eco... (imita o som). Nisso, adormeceu, assim, o corpo e, naquela dormência do corpo, eu procurei os meninos e já não vi mais eles. Sumiu todo mundo... né? E caí no chão. Quando eu caí, perdi a força das pernas... ao mesmo tempo com aquele sono, aquele sono cabuloso, assim... E nisso, que eu apaguei por um instante, eu ficava pensando assim: “Oxe, o que tá acontecendo comigo? Isso que tá acontecendo comigo? Será que eu vou morrer agora?”. Aí eu ficava pensando, tipo assim, “não, vou morrer agora não! E nisso que eu fiquei pensando, “não vou morrer agora”, eu voltei. (BRANCO SAI..., 2014)



Enquanto ainda ouvimos a voz de Marquim, Sartana é filmado de costas, andando em meio a um ferro-velho. Ele sobe uma escada lateral, que leva a um andar repleto de próteses de pernas usadas, que ele examina e restaura. Na cena seguinte, o carro de Marquim avança sobre uma estrada deserta. Conta ele, ainda, em *off*:

Um tempo depois eu falei [...] com outros colegas que eu passei a conhecer, falei “po, tem a moral de me levar lá no Quarentão?” Eu criei um trauma, mas depois eu... queria ir lá de novo. Cheguei lá no Quarentão e eu ficava de longe, olhando pra pilastra onde eu tinha caído. Mas eu ficava... passando o filme na minha cabeça, todinho, do que aconteceu naquele dia lá: dia 5 de março de 1986. (BRANCO SAI..., 2014)

O radialista tem os olhos voltados para a estrada, à direita do quadro. No plano seguinte, sentado num vagão de trem em movimento, Dimas olha pela janela, à esquerda do plano. A aproximação das cenas parece estabelecer um diálogo imaginário entre os dois personagens na montagem. Corte para Sartana, que brinca de quicar uma bola, jogando-a contra a parede, na varanda de casa. Assim como Marquim, Sartana, também em *off*, começa, então, a narrar sua experiência após o tiroteio no baile.

Eu lembro que eu acordei já no hospital. E teve uns flashes, assim... tipo, parecia filme de terror – a luz acendendo... E eu lembro que ouvi a galera falando assim, “vai ter que amputar, não sei o que, vai perder a perna” – parecia uma pesadelo. Quando eu acordei, cara, tentei levantar e minha mãe falou, “não, você não pode, filho”. Eu falei, “por que, mãe?”. “Porque você perdeu uma perna”. Todo mundo chorando... Parecia que eu tava morto já, sabe? E é estranho, cara. Eu olhei e vi que tava sem perna mesmo (BRANCO SAI..., 2014)

Um elo narrativo entre Marquim e Sartana sobre a perda dos movimentos do corpo na chacina do Quarentão é, assim, estabelecido pela montagem. Além disso, os enquadramentos abertos se repetem ao longo dessa sequência - seus corpos traumatizados são filmados em sua inteireza, produzindo espaços de encenação que se sobrepõem ao som das narrações. Esses enquadramentos estabelecem ainda uma relação simbólica entre os dois personagens e Cravalaças: eles parecem enclausurados em espaços interiores. Com as falas isoladas de Marquim e Sartana, nessa altura de *Branco sai*, há, portanto, uma montagem rítmica de suas experiências pós-traumáticas, entre fala e o som direto dos corpos em cena.

A montagem com as vozes dos personagens produz, assim, uma narração a partir do trauma vivido por eles. Narração essa marcada por um caráter fragmentário, atravessada pelas fraturas ainda expostas no presente da encenação. Em 1936, Walter Benjamin (1985) já notava que os combatentes voltavam do campo de batalha não mais ricos, mas pobres em “experiência comunicável”, “mudos”. Segundo sua leitura, essa mudez era sintoma da extinção da narração como prática e do narrador enquanto figura. Contra o perigo da incomunicabilidade absoluta, Benjamin faz um elogio do narrador. Em sua análise dos contos

do escritor russo Nikolai Leskov, essa figura resguarda a dimensão artesanal da memória. A partir dessa analogia, Benjamin questiona se não seria a sua tarefa, em última instância, “trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros” (BENJAMIN, 1985, p. 221), gesto de uma memória também coletiva, aberta à polifonia das vozes traumatizadas. No entanto, diante de um choque, como pode o narrador trabalhar sobre os escombros da experiência? Essa é a questão que *Branco sai* parece recolocar à encenação da fala sobre a fatídica noite no Quarentão, uma vez sobrepostas aos corpos mudos de Marquim e Sartana.

No cinema de Adirley Queirós, aliás, Marquim encena sua relação com o território a cada filme. Em *Rap*, conta a história da fundação de Ceilândia e defende o rap como forma de elaboração poética da segregação e violência nas periferias. Em *A cidade*, o personagem compõe, junto a Dildu, essa elaboração: produz um contra-jingle, em que o rap dá forma a uma disputa narrativa a respeito da atuação governamental nas cidades-satélite. Em certo sentido, especialistas na obra de Walter Benjamin, como Jeanne Marie Gagnebin (2009)<sup>11</sup> e Marcio Seligmann-Silva (2006) apontam como a dimensão artesanal da narração demanda, de fato, uma elaboração da experiência que sempre retorna, como na psicanálise. Retorna a partir das lacunas, que, mesmo passíveis de trabalho de elaboração, tornam-se condição inerente à experiência do choque traumático – trabalho esse lacunar, tal qual, afirmamos aqui, é o trabalho com os arquivos. Uma vez diante das músicas e fotografias do Quarentão, a necessidade de elaboração do trauma se repete; no entanto, a ficção propõe “um desvio” (GUIMARÃES, 2013): a verossimilhança cede completamente à encenação poética.

Em *Branco sai*, portanto, Marquim retorna enquanto narrador benjaminiano. Gagnebin defende que, embora Benjamin afirme a destruição de um modo de lidar com as experiências, ele aponta também para outra forma de narrar, “uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas” (GAGNEBIN, 2009, p. 54). É o que o personagem busca, afinal, nas letras de rap e imagens esquecidas do baile. São os vestígios de uma experiência incomunicável: o passado de Ceilândia, nas ruínas das narrativas oficiais de Brasília, já atacadas nos filmes anteriores. Pela via da montagem e da ficção, os narradores de Adirley podem, afinal, tecer as memórias do Quarentão a partir de um trabalho poético com as imagens. Trata-se, em última análise, de uma poética da memória de Ceilândia.

---

<sup>11</sup> Em sua análise, Cláudia Mesquita (2015) aponta mais detidamente como a ficção de *Branco sai, preto fica* produz uma outra história benjaminiana, a partir da leitura de Jeanne-Marie Gagnebin. Vamos voltar a ela mais frente, quando formos nos debruçar sobre Dimas Cravalaças e a encenação dos arquivos.

Na cena descrita de *Branco sai*, a montagem aproxima a fabulação com os documentos à encenação dos corpos dos narradores, no presente da filmagem. Há, portanto, um movimento de atualização desses vestígios, em que a narração em *off* constrata com a mudez e o silêncio desses corpos. Podemos dizer, assim, que o filme produz, especificamente, uma atuação poética da fala a partir, também do trabalho de montagem. No contexto do cinema documentário brasileiro, a busca por uma poética da palavra remonta sobretudo à obra de Eduardo Coutinho. Consuelo Lins defende que, para o diretor de *Babilônia 2000* (2001) e *Edifício Master* (2002), para ficarmos em alguns exemplos, não há filmagem anterior ou posterior à entrevista: apenas aquela produzida no momento da filmagem. Nesse arranjo, a fala se torna um acontecimento – único, irrepetível. Segundo Lins (2013, p. 383), os personagens-fabuladores de Coutinho “são reais, mas, diante da câmera, constroem seus autorretratos, encenam suas histórias, se inventam a partir do que gostariam de ser, do que talvez sejam, do que pensam que o diretor gostaria que fossem, e tudo isso no próprio ato de falar”.

Em diálogo com nossa análise de *Branco sai*, podemos afirmar que, dessa vez, entre Coutinho e Adirley, há uma concepção comum, lacunar das imagens documentais. Em Coutinho, essa concepção o lança na experimentação de dispositivos de encenação, sobretudo da fala de seus entrevistados. Em *Jogo de Cena* (2007), o cineasta leva essa experimentação às últimas consequências, quando entrevista atores e não-atores para contar histórias sobre um palco de teatro. O espectador flutua, então, entre a crença e a descrença diante das imagens, despindo-as do seu efeito de verdade. Sendo assim, ele é “intimado a trabalhar, a estabelecer relações, a participar ativamente das construções de sentido do que vê e escuta porque não lhe é dada uma verdade pronta e acabada nem um sentido único para os acontecimentos filmados” (LINS, 2013, p. 380).

No caso de Adirley, podemos dizer que a poética da palavra produz uma declinação, na qual o diretor desloca-se da entrevista enquanto dispositivo de encenação da fala em direção à *mise-en-scène* ficcional. Esse deslocamento pode ser percebido no final do filme, quando há a intercalação de dois modos de construir a *mise-en-scène* de entrevista. Num primeiro momento, as falas de Marquim e Sartana a respeito do Quarentão e da invasão policial são projetadas na parede do contêiner de Dimas. Assistimos ao personagem, enquanto ele assiste àquelas imagens. A entrevista é, assim, integrada à cena e, portanto, à narrativa ficcional, como vestígio do crime investigado pelo agente intergaláctico. Em seguida, as entrevistas são inseridas diretamente na montagem do filme. Essa inserção direta remete aos *talking heads* do documentário clássico, cuja fala, como em *Rap* e *A cidade*, possui valor

testemunhal. Entretanto, essas imagens de entrevista retornam à cena, o que sugere uma filiação da encenação da fala à narrativa de ficção científica. *Branco sai* produz, então, um jogo entre essas formas de encenação da fala e seus limites em dizer o evento traumático vivido no Quarentão. Dessa maneira, o filme celebra uma potência inventiva da elaboração traumática, nas ruínas da experiência.

Consuelo Lins (2013) afirma que a encenação da fala no cinema de Coutinho produz, ainda, uma experiência documentária que solicita dois papéis recíprocos: tanto o “personagem-fabulador”, figura do narrador benjaminiano, e o “espectador-montador”. Da mesma maneira, ao enveredar pela via da ficção, Adirley não caminha apenas em direção a uma *mise-en-scène* compartilhada, já anunciada desde *Rap*. A atuação poética da palavra solicita também o trabalho criativo do espectador. Guiados pelas narrações em *off* de Marquim e Sartana já descritas, buscamos nas fotografias filmadas de *Branco sai* os vestígios dos relatos que ouvimos. Essa leitura poética dos arquivos acaba nos oferecendo menos um passado a conhecer do que um tempo imaginário a percorrer, através das imagens. Em resumo, a fabulação com os arquivos no filme produz, na montagem, uma complexa viagem no tempo, que começa no processo de filmagem e não termina, se atualizando a cada vez que nos colocamos à escuta das imagens.

Trocando em miúdos, o que Marquim parece reivindicar a Adirley quando se recusa a participar de um dispositivo clássico é que as imagens documentais, uma vez sob o crivo da verossimilhança, não teriam mais como dar conta de toda uma experiência em ruínas do Quarentão, revivida no filme entre os escombros da memória traumática. Quando o ator solicita um argumento de ficção científica como dispositivo de encenação, podemos compreender esse movimento de duas formas. Por um lado, um sentimento utópico premente no cinema de entretenimento desde os 1980 que, nas palavras de Richard Dyer (apud Prysthon, 2015, p. 67), “oferece a imagem de um ‘lugar melhor’ para ir, ou algo que queremos profundamente e que nosso cotidiano não nos pode prover”. Nesse sentido, para Marquim, a ficção científica poderia encenar a fuga de uma realidade insondável, em direção a um espaço imaginário onde seria possível sonhar outra Ceilândia. Por outro lado, aceitar esse projeto é também decidir pôr “a nu o dispositivo cinematográfico” (PRYSTHON, 2015, p. 68). Como aponta Angela Prysthon (2015)<sup>12</sup>, a ficção científica vem promovendo o elogio do artifício no cinema contemporâneo, o que podemos compreender, dito de outro modo,

---

<sup>12</sup> No artigo *Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo*, Angela Prysthon (2015) analisa a emergência da ficção científica no cinema brasileiro contemporâneo a partir de quatro filme: *Branco sai preto fica* (2014), de Adirley Queirós; *Brasil S.A.* (2014), de Marcelo Pedroso; *Batguano* (2014), de Tavinho Teixeira; e *Medo do escuro* (2014), de Ivo Lopes de Araújo.

como uma celebração poética das imagens documentais. Ficcionalizar a história do Quarentão é, portanto, produzir as imagens desejadas pelos personagens, como forma de combater a pobreza da experiência traumática. Dessa maneira, podemos tomar *Branco sai* como uma “ficção de memória” do Quarentão, nos termos de Jacques Rancière (2013).

Segundo o autor, a memória é “certo arranjo de signos, vestígios e monumentos”, sendo assim, “a memória é uma ficção” (RANCIÈRE, 2013, p. 159). A poética dos arquivos desenvolvida por Adirley vai nesse sentido: o cineasta retoma os registros fotográficos sobre o baile do Quarentão não para obter uma narrativa totalizante do acontecimento, mas, ao contrário, para celebrar suas lacunas e, a partir delas, fabular esse passado. A propósito da montagem, Rancière (2013, p. 164) diz que Eisenstein, por exemplo, cria “um sistema de figuras que compõe o espaço-tempo da Revolução [Russa]. A ficção de Eisenstein é, portanto, uma ficção produtora de história”. Ora, quando Adirley faz uso da montagem intelectual, como o cineasta soviético, pode-se dizer que ele também assume *A cidade* como uma ficção da história de Brasília a partir de Ceilândia.

Em *Branco sai*, portanto, há um reposicionamento do cineasta em relação ao arquivo e à fala, determinante na relação de sua obra com a história: as imagens do passado fabricam uma narrativa sem aspas, em ato, na montagem. O cinema de Adirley recoloca, assim, a questão da visibilidade da história, enunciado por Benjamin (2009) em seu livro inacabado, das *Passagens*. Diz ele que faltava, à sua época, uma concepção marxista que não abrisse mão da “visibilidade da história”, isto é, a singularidade dos acontecimentos. Para traçar um novo método marxista, portanto, Benjamin (2009, p. 503 [N2, 6]) afirma que “a primeira etapa desse caminho” é “aplicar à história o princípio da montagem”, “erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão”. No sentido inverso, a partir de uma abordagem poética dos documentos, a ficção de memória de *Branco sai* produz, então, as provas de uma história singular de seus personagens, “subterrânea”, conforme diz Cláudia Mesquita (2015), porque soterrada pelas panorâmicas e planos gerais dos documentos de Brasília.

Nos termos de Jacques Rancière (2013, p. 160), a ficção de memória se instala justamente no intervalo “que separa a construção de sentido, o real referencial e a heterogeneidade de seus documentos”. Diante das fotografias, o “espectador-montador” de *Branco sai* ouve as narrações de Marquim e Sartana e, assim, produz ativamente uma cartografia da violência e da segregação territorial enunciada por essas vozes e indiciada pelas imagens. A partir desses vestígios da chacina, ou, em termos benjaminianos, dos “resíduos da história” do Quarentão, os dois personagens sobreviventes buscam construir suas lembranças.

Lembranças essas que, mesmo diante da tarefa de produzir uma narrativa coletiva do território, resguardam seu caráter poético, isto é, singular e fragmentário. Em certo sentido, o projeto de enunciar o território se estilhaça também, tornando-se desejo por uma paisagem heterogênea de Ceilândia.

A essa heterogeneidade da ficção de memória, atribuímos, em nossa análise, a noção de polifonia, tendo em vista o caráter das vozes documentárias e ficcionais que se relacionam e entram em disputa no espaço sonoro, portanto invisível e imaginário, do cinema de Adirley Queirós. Batista (2018) mobiliza a leitura de Bakhtin a respeito da polifonia na obra de Fiódor Dostoiévski. As vozes dos personagens, ao lado da do autor russo, produziria uma sinfonia inacabada e inacabável sobre a vida e o mundo em seus livros. Ao encenar a polifonia através da ficção, Adirley busca um diálogo não apenas entre o um que filma, e o outro filmado, mas abre o cinema a “todos os discursos” possíveis a partir desse encontro. Enquanto Jean Rouch fazia o uso diacrônico do som para produzir essa polifonia em *Moi un noir*, o diretor de *Branco sai* busca essa diacronia na montagem das fotografias, operação essa antecipada na encenação, sobretudo, de Cravalaças.

Além de justapostas à narração de Marquim e Sartana, as fotografias do Quarentão aparecem ainda de outro modo em *Branco sai*: sobre as paredes do contêiner-máquina do tempo do agente intergaláctico Dimas Cravalaças. Mais uma vez, Adirley opera uma encenação do documento. Nesse caso, Dimas manipula as fotografias, contracenando com elas. Vejamos a seguir como essa ficção de memória avança sobre os vestígios do passado, a partir de uma análise particular da encenação de Dimas.

### 2.1.2 Dimas e as aventuras do montador intergaláctico

Chacoalhado pela vibração da música *Do you know what time it is*, do rapper norte-americano Kool Moe Dee<sup>13</sup> e iluminado por luzes de discoteca, o agente intergaláctico

---

<sup>13</sup> Conforme aponta Ricardo Teperman (2015), entre os anos 1970 e 1980, os bailes *black* eram muito comuns nas periferias das metrópoles brasileiras. Escalar Kool Moe Dee para compor a trilha do filme, portanto, é uma forma de traçar os passos desse movimento - o artista foi o primeiro rapper estrangeiro a fazer um show no Brasil, em 1988, no baile Chic Show, organizado no ginásio da Sociedade Esportiva Palmeiras, em São Paulo. Segundo o levantamento do pesquisador João Baptista de Jesus Félix (2000), há, ainda, uma íntima relação entre os bailes e o movimento negro. Ao se debruçar sobre os bailes paulistanos Chic Show e Zimbabwe, o autor destaca como produziram uma nova expressão política, em que, ao contrário de grupos politicamente centrados, trazia a arte como atividade principal e forma de organização social. Sendo assim, Adirley se apoia na história dos bailes *blacks* para recontar uma história de resistência negra em Ceilândia através da arte, da qual o Quarentão se torna, assim, mais um vestígio a ser cartografado.

parte do futuro em direção ao passado no início do filme. Sua nave, no entanto, entra em pane e ele aterrissa no presente da filmagem. Através de uma pequena traquitana metálica, ele tenta contato:

Aqui, Dimas Cravalança. Processo 095000666/2070. Dentro da nave. Contato central. Nave mãe que vê tudo. Missão: achar paradeiro de Sartana. O homem que exalou, o nosso megacena. Chave para incriminar Estado brasileiro por crimes praticados contra populações periféricas. No-vi-dade... (BRANCO SAI..., 2014)

Numa cena entrecortada por alguns *jumpcuts*, Dimas segue buscando uma interlocução com o futuro: “Relatório de chegada. Data precisa ainda desconhecida. Material perdido na viagem: identidade, dinheiro, cartão de crédito e alguns equipamentos. Tô fudido; repito, fudido”. Ele escreve em seu caderno. “Licitação da nave é ruim, uma praga, uma bosta! Contenção de gastos? Enfia e sobre onde?”. Dimas saca de sua jaqueta uma arma espacial invisível e atira em direção a um alvo desconhecido, no extracampo. Ouvimos o som da troca de tiros espacial. “Sequela da viagem: transtornos psicológicos, dor de cabeça, náuseas, contração de vômitos. Tô lombrado, siqüite, língua branca, dificulta contato”. Dimas retira um objeto invisível da mochila e lança contra o chão do contêiner, com uma forte espalmada. “Segunda observação: passagem me deixou melancólico, dilatou demais, sentimento ‘me empata-aqui’, diabo de muita sensação de tempo. Noia lá de casa. Saudade de mãe, pai, talvez a muié com meus fio. Não esqueça de pôr dinheiro na conta, dia 10. Gradicado. Encerra o central, desligo” (BRANCO SAI..., 2014). O viajante espacial se cala e, então, suspira. Na cena seguinte, Sartana desenha o rosto de Cravalanças e o contêiner voador.

Assim como Dimas deseja encontrar Sartana, este também deseja o encontro, inventando-o. Como em *A cidade*, a cena coroa uma ligação imaginada entre os três protagonistas de *Branco sai*, tecida pela ficção: o agente intergaláctico busca desvendar o crime perpetrado pelo Estado brasileiro contra as populações periféricas, crime que vitimou Marquim e Sartana. O personagem de Dimas vivencia, então, uma trajetória no “futuro do pretérito” através do filme. Ao traçar o percurso do futuro em direção ao passado, Dimas incorpora a imaginação de um desejo interdito às populações negras e periféricas de Ceilândia: como seria se um agente do Estado estivesse em missão de produzir justiça às vítimas do Quarentão? Se a narração de Marquim encoraja a abertura poética das fotografias ao futuro do pretérito das imagens do passado, Dimas, então, experimenta essa temporalidade fabulada por *Branco sai*.

O filme opera, além disso, uma incorporação desses registros fotográficos à *mise-en-scène* de Cravalanças. Encerrado em seu bunker, Marquim confabula com seus ouvintes imaginados: “[...] Me lembro... viajo muito no Quarenta, não esqueço, não esqueço

mesmo, então vou levar o Quarenta comigo. Lembro do Quarenta, me recordo, tipo assim, se eu tivesse lá, né. Paredão de caixa, de um lado pro outro, DJ tocando...” (BRANCO SAI..., 2014). A narração de Marquim atravessa a cena de Dimas, ele também encerrado no interior mal iluminado de seu contêiner. Nosso agente intergaláctico prega diversas fotografias na parede.

Começava a sequência 7 [horas] da noite e acabava quase 11... 8 horas começava as pauladas, os pauleira das antigas, os melo, as coisas... Em seguida, 9h30, o soul... Soul tocava até umas... 3 horas, 3 e pouco, mais ou menos... E o DJ mandando aqueles paredões de caixa – eu gostava de ficar assim, do lado, próximo do bar. Minha garganta secava, eu ia lá e tomava... uma gelada [...] (BRANCO SAI..., 2014)

Um plano americano revela as imagens na parede: são as fotografias do Quarentão, anteriormente mostradas. Um close em uma das imagens mostra três jovens negros dançando no centro da pista – dois deles, vestidos com macacões jeans e camisas brancas, sustentam sobre os ombros o terceiro, de regata e calça brancas. Enquanto sobe a fumaça do cigarro, Marquim rememora aqueles dias. “[...] Passou anos e anos e eu sinto saudade de alguns velhos amigos [...]”, diz o radialista. O rosto de Dimas domina, então, a tela. O personagem, que também fuma, segura um pequeno rádio prateado. Em segundo plano, a parede do contêiner, desfocada, está repleta de fotos. Cravalanças a observa enquanto escuta. “Gostaria de saber onde é que tá ele, véi. Saudade desse parceiro. Onde está você, meu amigo Sartana? Você tocar um som pra você, cara [...]” (BRANCO SAI..., 2014).

Inicia-se, então, ao som de “Charley”, rock romântico de Whisky David, uma viagem no tempo, produzida na montagem: detrás da fumaça, o rosto melancólico de Marquim é aproximado do rosto de Sartana, que, de costas, olha adiante, na direção da paisagem, onde despontam os topos das casas de Ceilândia. As fotografias mostram o mesmo grupo de jovens, dançando na pista do Quarentão. Na última foto, dois garotos vestidos com macacão jeans e chapéus coloridos olham diretamente para a câmera. Dimas corre ao longo de uma calçada deserta em Ceilândia. No plano seguinte, está de volta ao contêiner, que volta a se agitar, iluminado por luzes coloridas. O ronco de um projetor se converte no barulho de um trem que avança em alta velocidade dentro de um túnel – o túnel do tempo, imagem sonora de uma aventura fabulada pelo cinema de Adirley.

Nessa sequência, Dimas encena o mapeamento dos vestígios do crime cometido pelo Estado, até então mostrados sobretudo por meio de justaposições produzidas pela montagem. Na parede, o viajante espacial organiza as fotografias do Quarentão, em busca de pistas. Ao fazê-lo, Cravalanças produz, durante as filmagens da cena, sua própria mesa de montagem: mesa essa não-linear, em que o gesto de espacializar e atualizar as imagens se torna um só.



Segundo a análise de Cláudia Mesquita (2015, p.5), Cravalanças é um “representante interno da operação narrativa: é ele quem investiga o crime cometido pelo Estado”, encenando, assim, a escuta possível de uma história “subterrânea”. Dessa maneira, podemos dizer que, nessa ficção de memória, Dimas internaliza o papel de montador-historiador.

Como assinala Anita Leandro (2015), no documentário, assim como na pesquisa histórica, são ainda raras as experiências de aproximação entre fala e documento no momento da filmagem, método que ela chama de “montagem antecipada”. No que toca às imagens da repressão, sobre as quais a autora se debruça, seu filme *Retratos de Identificação* (2014) e, mais recentemente, *Pastor Cláudio* (2018), de Beth Formaggini, exemplificam bem esse tipo de experimentação com os materiais de arquivo no cinema documentário brasileiro. Em *Fora de campo*, Adirley já fazia uso dessa estratégia, repetida em *A cidade*, quando Nancy visita o Arquivo Nacional. No caso de *Branco sai*, a “montagem antecipada” da série de fotos de que Dimas dispõe traz o documento para dentro da situação estritamente ficcional. Vistas por Cravalanças, as fotografias parecem nos lembrar da tarefa de memória na qual *Branco sai* nos lança, exigindo que vasculhemos também as imagens em busca das provas desejadas. Sendo assim, nas cenas descritas, podemos dizer que o viajante espacial parece internalizar e tornar visível o dispositivo cinematográfico, na medida em que encena o processo de montagem do próprio filme, isto é, de produção de uma ficção de memória do Quarentão. Dimas, portanto, incorpora um papel duplo: de organizador das fotografias, no sentido cartorial apontado por Lissovsky (2014), e de espectador interno da montagem de *Branco sai*, que sublinha o potencial poético dessas imagens.

Uma espectadorialidade crítica dos registros fotográficos é experimentada por Dimas também na sequência seguinte. Nela, Cravalanças assiste a uma vídeo-carta enviada por uma agente do futuro. A mensagem é projetada na parede de seu contêiner.

Ano de 2073, 1º de julho. Terceira tentativa de contato com Dimas Cravalanças. Agente terceirizado do Estado brasileiro. Dimas, nós estamos muito preocupados com a sua situação. Já faz três anos que você partiu e, até agora, nós não tivemos nenhuma notícia desde a sua chegada ao território do passado. As coisas aqui mudaram muito. A vanguarda cristã assumiu o poder. O clima tá tenso. Eu tenho outra notícia ruim pra te dar. Seu teletransporte foi dado como perdido. Provavelmente você não consiga autorização pra voltar. Mas pode ficar tranquilo que a gente vai dar um jeito pra ir aí te buscar. Você ainda se lembra da sua missão? Encontrou Sartana? Você precisa encontrá-lo pra que a gente possa mover uma ação contra o Estado por crimes cometidos contra as populações negras e marginalizadas. Produza prova, Cravalanças! (BRANCO SAI..., 2014)

Ao assistir à carta filmada, Dimas interage com as imagens projetadas. Seu jeito jocoso e pessimista desperta o riso em nós, espectadores externos, que, espelhados em Cravalanças, assistimos à encenação do ato de ver aquelas imagens. Observadas por Dimas, o

filme nos faz recordar também de nosso poder organizador sobre o passado, criando uma distância crítica em relação às imagens. Paradoxalmente, esse distanciamento cria um efeito de aproximação dos espectadores à ficção de memória produzida pelo filme, já que nos vemos implicados no processo de produzir um olhar que quer, assim como Cravalaças, redimir o futuro. Para que a ficção de justiça se realize, somos, portanto, convocados a nos relacionar criticamente com as imagens da história do Quarentão.

Espectador e personagem são, dessa forma, mobilizados a tomar suas posições diante na ficção de memória, a saber: ver e atuar as imagens. Da mesma maneira, no teatro épico do dramaturgo Bertolt Brecht (1978), o ator deve criar um efeito de distanciamento em relação ao espectador, que separa público e palco. Nesse entendimento, distanciar é justamente “conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica diante do desenrolar dos acontecimentos” (BRECHT, 1978, p. 79). Para compor uma nova arte de representar, Brecht elenca técnicas de distanciamento, entre elas a intromissão na encenação, como faz Dimas ao comentar o vídeo-carta do futuro. Para Brecht, o ator, desse modo, se iguala ao historiador, na medida em que se distancia dos personagens e dos acontecimentos, tornando-os “extraordinários”, passíveis de estranhamento e reflexão. O recuo crítico da encenação em *Branco sai*, portanto, produz, nos termos do dramaturgo, uma “historiação” das imagens futuristas (BRECHT, 1978, p. 84). Em outras palavras, localiza a crítica ao futuro a partir do presente da filmagem, pondo em cheque a assertividade da agente em relação ao julgamento dos crimes cometidos no Quarentão. Nós, espectadores, começamos a duvidar, então, de um desfecho positivo para as personagens; e ainda, do futuro enquanto espaço desejado para redenção do passado.

Pedimos licença, a essa altura da análise, para fazer uma breve aproximação entre o espectador crítico de *Branco sai* e o papel da testemunha da história, no filme *Eu não sou seu negro* (2016), do cineasta haitiano Raoul Peck. No filme, o ator Samuel L. Jackson narra trechos de *Remember this house*, obra inacabada do escritor norte-americano James Baldwin, em que revisita a morte de três grandes líderes do movimento negro nos Estados Unidos, amigos seus: Medgar Evers, Martin Luther King e Malcolm X. Nesse manuscrito nunca publicado, Baldwin faz um balanço da luta racial que havia marcado sua vida e a dos negros norte-americanos, num país fundado na reprodução da violência e da segregação, como Ceilândia, no contexto brasileiro. Em um trecho do filme, encarnado por Samuel L. Jackson, Baldwin explica o que significa ter sido uma testemunha da história. O escritor relembra quando, por ocasião do funeral de Medgar Evers, teve de regressar da França aos Estados Unidos. James reflete, então, sobre voltar a um lugar onde nunca exatamente pertenceu:

afirma que não fez parte do movimento dos Panteras Negras, porque nunca pôde acreditar que todos os brancos fossem inimigos; abandonou ainda cedo a promissora carreira de pastor, por ter conhecido os modos pouco cristãos da Igreja e seus fiéis... Enquanto, nas imagens, acompanhamos fotografias do enterro do Evers, a voz de Baldwin nos atinge, vindo do passado: “eu tive que aceitar, com o passar dos anos, que parte da minha responsabilidade, enquanto testemunha, estava em me mover o mais ampla e livremente possível para escrever a história e fazê-la ser publicada”.

A posição crítica de testemunha, defendida por Baldwin, pode contribuir à noção de um distanciamento crítico do espectador diante das imagens, que a encenação épica de Dimas solicita. Ser testemunha, nesse sentido, não quer dizer ocupar uma posição passiva diante do mundo, mas ter o dever de registrar, a seu modo, um espaço de liberdade, onde se possa nutrir formas de agir contra o que nos oprime e oprime aqueles que amamos, que perdemos. No caso de *Branco sai*, essa liberdade implica fabular um espaço distópico, para denunciar a retórica utópica encenada pela voz dos arquivos em *A cidade*. Retórica essa que, vista a partir da experiência particular de Marquim e Sartana, acobertou um crime de ódio perpetrado pelos agentes do Estado brasileiro em 1986.

Em resumo, Baldwin defende que ser testemunha é, principalmente, elevar nosso olhar à altura da singularidade dos acontecimentos. Jacques Rancière (2010) chama de “espectador emancipado” aquele que toma essa posição. A chave para compreendê-la, segundo o autor, é justamente combater a tradição da antítese entre olhar e agir, ou escutar e agir.

O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. [...] Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto (RANCIÈRE, 2010, p. 17).

A leitura do autor sugere uma forma interessante de nos posicionar frente a ficção de Dimas Cravalanças. Para começar, a montagem antecipada das fotografias aproxima o personagem fictício de Cravalanças dos dois personagens que são testemunhas e vítimas da história contada, Marquim e Sartana. Ao mesmo tempo, nós, que vemos as imagens, também participamos dessa fabulação, quando imaginamos as noitadas no Quarentão, narradas por Marquim, a partir das fotografias encenadas. Como resume Rancière (2010, p. 21), “todo espectador é já ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história”. No entanto, essa participação resguarda a devida distância que a posição de espectador nos confere – uma distância crítica, como apontou também Brecht. Enquanto

agente fabulado e espectador interno das imagens, Cravalanças encena, portanto, esse jogo de aproximação e distância em relação às imagens do futuro, produzindo, em última instância, um olhar crítico sobre o ato de ver e atuar sobre essas imagens. De certo modo, a ficção de memória debocha da potência transformadora de qualquer utopia de futuro - seja ela a utopia dos vencedores, como as narrativas de Brasília disputadas já pelo cinema de Adirley, ou a utopia dos vencidos, urdida em *Branco sai*.

Numa sequência seguinte, voltamos, então, ao passado. Marquim põe para tocar *You be illin'*, do Run DMC, um dos mais influentes grupos de hip hop norte-americano dos anos 1980. O rapper pede aos ouvintes: “viaja, viaja...”. Dimas empunha uma pequena lanterna sobre as fotografias dispostas na parede. Ele observa os registros com atenção, como um detetive. Em uma fotografia de quatro jovens dançarinos, o agente intergaláctico escreve dois nomes. Marquim resolve dedicar aos ouvintes o que chama de “Melô da barata”. Enquanto a agulha arranha o disco, vemos em detalhe a fotografia. Ao lado dos dois dançarinos, na imagem disposta no alto do quadro, estão escritos os nomes Chokito e Stone. A câmera desliza para baixo e, ao lado da imagem dos dois outros jovens, os nomes Sartana e Marquim. O soul *Mr Big Stuff*, da cantora norte-americana Jean Knight, começa a tocar. Marquim dedica a música aos três amigos da foto<sup>14</sup>.

Nessa cena, além de observar as fotografias, Dimas intervém nelas. Quando identifica as figuras aos nomes citados por Marquim, o personagem-montador manipula as fotografias, produzindo, assim, as provas do crime cometido no Quarentão. Ao lado dos narradores, Cravalanças parece exercer o trabalho de outra figura benjaminiana, o de “trapeiro” da história, isto é, recolhedor de trapos, restos, cacos de uma experiência traumática, movido pelo desejo de restituir esses vestígios, conforme aponta Cláudia Mesquita (2015) em sua análise do filme.

A autora mobiliza a leitura de Jeanne Marie Gagnebin (2009) sobre esse personagem conceitual, que Walter Benjamin evoca em seus escritos sobre a poesia moderna.

esse narrador sucateiro [...] não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer. O que são esses elementos de sobra do discurso histórico? A resposta de Benjamin é dupla. Em primeiro lugar, o sofrimento, o sofrimento

<sup>14</sup> Embora, em nossa pesquisa, não tenhamos conseguido localizar o acervo das fotografias utilizadas no filme, encontramos uma página do Facebook, chamada Tributo ao Quarentão. O perfil divulga festas organizadas por antigos frequentadores da casa de show, que homenageiam os bailes *black* dos anos 1980. Lá, encontramos uma das fotografias desses jovens na pista de dança. Um usuário da rede comentou na publicação da foto que se tratava de Jaime, Heleno, Nelson e Junior, a “turma do break”. Mesmo sem identificar a origem dos documentos, portanto, podemos levantar a hipótese de que Marquim, ao fabular as fotografias, encenava a experiência de outros jovens negros de Ceilândia, com que compartilhou a experiência dos bailes.

indizível que a Segunda Guerra Mundial levaria ao auge, na crueldade dos campos de concentração (que Benjamin, aliás, não conheceu graças a seu suicídio). Em segundo lugar, aquilo que não tem nome, aqueles que não têm nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste — aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém lembra de seus nomes. Ou ainda: o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda. (GAGNEBIN, 2009, p. 54)

Tomando as fotografias como vestígios, Dimas Cravalaças encena, de certa forma, esse gesto trapeiro da história do Quarentão sobre a parede do contêiner. Além disso, Marquim narra suas lembranças do baile e se recusa a esquecer o passado, assim como Sartana, que, por sua vez, remonta os fragmentos dos acontecimentos que lhe sucederam após ser atingido pelos policiais. A montagem de *Branco sai*, ainda, aproxima e distancia as formas como cada personagem fabula a história – narradores e trapeiros, a serviço da recriação de uma experiência perdida.

Embora aproximados pela montagem, a essa altura de nossa análise, Marquim, Sartana e Cravalaças ainda não contracenam. A polifonia dos documentos, vozes e corpos no filme compõe uma ficção de memória, em que o encontro entre esses personagens parece acontecer, portanto, no intervalo da montagem, espaço imaginário entre os planos. Se em *A cidade*, Adirley dialoga com a tradição da montagem eisensteiniana, em *Branco sai*, uma montagem que valoriza o intervalo entre os planos parece entabular, portanto, um diálogo com outro cineasta construtivista: Dziga Vertov.

Em 1919, Vertov escreve o manifesto *Variação do manifesto*, em que renega a concepção psicológica da montagem, defendida por Eisenstein à época. No lugar, Vertov faz o elogio dos intervalos. “Os intervalos (passagens de um movimento para outro), e nunca os próprios movimentos, constituem o material [da montagem] (...). São eles (os intervalos) que conduzem a ação para o desdobramento cinético” (VERTOV, 1983a, p. 251). Em oposição ao olho humano, ele reivindica o olho mecânico do cinema, ou “cine-olho”, que seria capaz de experimentar o mundo novamente através de imagens, até então, inacessíveis ao homem. Segundo ele, o cine-olho

tateia no caos dos acontecimentos visuais, deixando-se atrair ou repelir pelos movimentos, buscando o caminho de seu próprio movimento ou de sua própria oscilação; e faz experiências de estiramento do tempo, de fragmentação do movimento ou, ao contrário, de absorção do tempo em si mesmo, da deglutição dos anos, esquematizando, assim, processos de longa duração inacessíveis ao olho normal... (VERTOV, 1983b, p. 257)

Dito de outro modo, o olho mecânico do cinema vertoviano pretende trabalhar as imagens de seu interior, criando não relações de sentido, mas o que chama de “cine-sensações”. Arriscamos dizer que essa compreensão teórica do cinema abandona uma

preocupação intelectual das imagens, cedendo espaço à busca de uma montagem voltada para as correlações entre os corpos, isto é, de um sentido afetivo para a montagem.

O contêiner de Dimas parece, então, chacoalhado pela música e pelas luzes de discoteca, numa encenação de mais uma viagem no tempo. Com a turbulência, as fotografias organizadas na parede do contêiner começam a cair. Na casa de Sartana, uma sirene começa a soar. Uma complexa composição sonora é construída: a urgência do alarme ganha o primeiro plano, enquanto Sartana olha o cenário, em busca do perigo anunciado. Ainda ouvimos o *soul* de Jean Knight. Marquim conta suas lembranças do Quarentão. Dimas observa a fachada da casa de Sartana, iluminada pela luz intermitente da sirene. No momento de maior intensificação das vozes de *Branco sai*, a distância entre os personagens parece diminuir cada vez mais e as fronteiras da encenação, prestes a explodir. A essa altura da análise, vamos nos deslocar mais radicalmente em direção aos jogos de aproximação e distância, atração e repulsa, construídos no interior dos próprios planos. Buscamos, assim, compreender como a encenação dos corpos orienta um olhar-montador da história.

## 2.2 CORPO-ARQUIVO *VERSUS* CORPO MÁQUINA EM *BRANCO SAI*, *PRETO FICA*

Enquanto restaura uma prótese usada, Sartana narra em *off*:

O fim do Quarentão foi o fim de uma fase da minha vida. O fim de uma das minhas vidas, porque eu comecei uma outra vida. Então, aí foi um outro choque: quando eu saí do hospital e tal... Tive esse choque meio que com a realidade, com as ruas onde a gente dançava, sabe... Tudo que passava, eu lembrava uma coisa. [...] Então parece que a cidade toda era parte da minha vida. Parece que cortou aquilo tudo de mim, parece que eu tava perdendo. Não tinha mais direito de estar naquela esquina e tal... Então eu cheguei em casa e não queria mais sair de casa (BRANCO SAI..., 2014)

Um plano aberto o mostra sentado, olhando o movimento de uma tumultuada avenida de Ceilândia, à noite. Em primeiro plano, o personagem, de costas, orienta nosso olhar que, então, recai sobre a paisagem que domina o quadro. Corpo e paisagem, assim, parecem separados em camadas diferentes da imagem visual; muito embora, por força da composição, é possível dizer que, ao mesmo tempo, o plano insere Sartana no meio daquele cenário. A narração do personagem parece ativar a tensão dessas forças no quadro. Afinal, Sartana diz que, ao perder a perna, perdeu não apenas o acesso ao Quarentão, mas à cidade como um todo. Aliada ao enquadramento do seu corpo contra a cidade, sua fala faz a imagem se transformar diante dos nossos olhos: transmuta-se, ela mesma, em ruína.

Apenas neste plano, vislumbramos o que Cláudia Mesquita (2015) chama de “contaminação” em *Branco sai*, entre a perda sofrida por Marquim e Sartana e a interdição do acesso à Brasília. Em nossa análise, notamos que o filme mostra Ceilândia através do olhar isolado de Sartana, contaminando, assim, a *mise-en-scène* com a narrativa de segregação espacial. Devemos tomar, portanto, daqui por diante, a cidade e os corpos partidos dos personagens como fragmentos do mesmo trauma: são espaços marginalizados de Ceilândia.

Esse enquadramento, aliás, que aproxima e separa corpo e paisagem, se repete ao longo do filme. Quando Marquim narra os instantes que sucederam ao tiro que lhe atingiu na noite do Quarentão, um plano aberto enquadra seu corpo inteiro detrás das grades de casa, que o separam da rua. Da mesma maneira, em outra sequência, Sartana aparece em primeiro plano, fazendo abdominais com uma barra de ferro suspensa no teto de sua oficina, localizada no terreno do ferro-velho onde coletara as próteses usadas. No fundo, vemos, novamente, o topo das casas de Ceilândia. Sentado sobre o teto de seu contêiner, instalado num lote baldio circundado por prédios baixos, Dimas cantarola *Só vou gostar de quem gosta de mim*, de Roberto Carlos. *Branco sai* compõe uma *mise-en-scène* dos corpos aprisionados contra a paisagem, multiplicando, assim, as tensões criadas entre fala e silêncio, dentro e fora, corpo e território. Com esse filme, o cinema de Adirley parece expandir as formas de narrar a história, na medida em que adentra as ruínas de Ceilândia e mostra, antes do território, a experiência da desterritorialização e segregação que também a atravessa.

Voltemos à sequência citada acima, em que a montagem sonora de *Branco sai* se apoia mais fortemente na heterogeneidade da composição sonora. Quando Dimas encontra a casa de Sartana, os corpos isolados dos personagens se aproximam espacialmente. A polifonia dos efeitos de som e vozes acelera as tensões a uma intensidade tal, que as fronteiras que os separam parecem estar prestes a explodir. Na sequência seguinte, acontece a explosão: mediado pelo argumento de ficção científica, Marquim rompe o confinamento e convida DJ Jamaica ao bunker. O rapper lhe conta, então, que pretende lançar uma bomba sonora e que precisa da ajuda do amigo. “Aquilo vai jogar a frequência pra cima e a gente vai derrubar até helicóptero”, explica Marquim, apontando para um tubo de alumínio gradeado que, agora, sabemos o que guarda. “Frequência cabulosa, é que eu preciso detonar com os cara” (BRANCO SAI..., 2014). Em troca de dois passaportes para Brasília, Jamaica topa participar do plano. A partir de então, o que podemos chamar de estética do confinamento em *Branco sai* é explodido pela ficção de memória: as sequências isoladas dos três protagonistas, aproximadas no espaço imaginário da montagem poética, passam a encenar o encontro entre esses personagens, no interior dos planos.

Antes isolado, Marquim, então, sai às ruas de Ceilândia, em busca dos sons que vão compor a frequência “cabulosa” da bomba. Um plano-sequência fixo mostra uma apresentação da banda de forró Família Show, formada por quatro pessoas que interpretam e performam a coreografia da “Dança do Jumento”. Um homem de óculos escuros canta ao microfone no centro do quadro, acompanhado pelo filho no teclado e pela esposa e filha, como *backing vocals*. Internalizando o papel de diretor de cinema, Marquim corta a cena e pede que as mulheres cantem uma música em que participem mais, para que ele e Jamaika possam captar uma potência sonora mais intensa. De volta ao bunker, o rapper Dino Black também é convidado a compor a frequência terrorista. “Depois que a gente fizer essa mixagem aqui, a gente vai jogar essa música na bomba lá, a gente vai colocar ela na bomba, e nós vamos lançar no espaço, pro futuro. Daí tua voz vai fazer parte de um grande evento que vai acontecer...”, informa Jamaika ao artista (BRANCO SAI..., 2014).

Partindo da análise dessas duas sequências, da sirene de Sartana e de gravação dos sons de Ceilândia, podemos dizer que o clímax polifônico de *Branco sai* parece ter produzido uma explosão plástica, que dissipou as fronteiras entre montagem e encenação. Da mesma forma, as fronteiras entre personagem-fabulador e fabulado, que separavam Dimas e Sartana, puderam também ser explodidas e o encontro desejado pôde, enfim, acontecer. Em última instância, o atravessamento dessas fronteiras desencadeia, no interior das imagens, um desejo de realização do plano terrorista, produzindo uma estética do abismo, na iminência da catástrofe. Nela, paradoxalmente, o corpo marginalizado de Ceilândia mal suporta a separação entre montagem e encenação, futuro e passado, tempo e espaço. Na fabulação com os documentos, a encenação dos corpos mudos de Marquim e Sartana atravessava as narrações em *off*, compondo um ritmo poético à fala, marcado pela palavra e o silêncio. A essa altura do filme, embora a encenação dos corpos se sobreponha à montagem das narrações, esses corpos em pausa começam a superar a própria imobilidade. Marquim encontra Jamaika, o que lhe permite sair detrás das grades de casa e atuar um plano que exploda justamente as fronteiras que, até então, lhe aprisionavam: entre ele e a rua, periferia e centro, Ceilândia e Brasília. Uma vez recolhidos os cacos da história, a memória passa a agir, produzindo um corpo potente, capaz de tornar tangível a história de uma segregação.

Há, portanto, uma mudança na paisagem de *Branco sai*. Até então, a *mise-en-scène* de confinamento dos corpos, aos planos e aos espaços interiores de suas oficinas, relegava, em grande medida, à montagem o sentido histórico de uma ficção de memória sobre o Quarentão. Sentido esse que, como assinalamos, aponta para um futuro do pretérito das imagens, no qual é possível fabular um desvio em relação à impunidade do Estado, que não julgou seus agentes



policiais pelo crime cometido nos anos 1980. A paisagem de Ceilândia, então, enquadrava personagens e cenário em dois planos diferentes dentro de um quadro, como dois corpos segregados entre si. Quando Marquim encontra Jamaica, no entanto, uma ficção de memória adentra a encenação: a produção da bomba sonora de Ceilândia. As imagens de Ceilândia, então, passam a ser povoadas por outros artistas, e Marquim vence as fronteiras que separavam o primeiro plano e o cenário, atravessando-as em sua cadeira de rodas. Seu corpo, portanto, ganha novos contornos. A potência de destruição do Plano Piloto é acalentada, desde já, na encenação dos corpos musicais contra uma paisagem, então, polifônica.

Em artigo sobre *Branco sai*, Sylvia Furtado e Érico Lima (2015) se debruçam sobre a potência e destruição desse corpo, que chamam de corpo-arquivo. Eles partem da relação estabelecida entre matéria e memória por Henri Bergson. “Para que uma lembrança reapareça à consciência, é preciso com efeito que ela desça das alturas da memória pura até o ponto preciso onde se realiza a ação (BERGSON apud FURTADO, LIMA, 2016, p. 15). O corpo-arquivo, assim, se torna a forma dessa encarnação, “lugar de confronto entre memória e ficção”, onde “o corpo fala sob a tensão de lembrar e esquecer” (FURTADO, LIMA, 2016, p. 14). Em sua materialidade, a prótese mecânica de Sartana e a cadeira de rodas de Marquim já atestam um corpo-vestígio, marcado pelo trauma do Quarentão. Para além da fabulação com os documentos, os corpos segregados de *Branco sai* fazem soar, assim, outra qualidade de voz dentro do arranjo polifônico de Adirley. Na medida em que esses corpos rompem com sua condição de isolamento e buscam outros corpos, esses vestígios ganham tons poético. Há, assim, uma “contaminação” de atravessamentos entre passado, presente e futuro; segregação e deslocamento. O corpo-arquivo de *Branco sai* se manifesta como nova forma de experimentar o futuro do pretérito das imagens: como poderíamos explodir Brasília e qualquer utopia de futuro?

Conforme apontam também Furtado e Lima (2016), é a ficção científica que produz o lugar dessa experimentação, entre corpo, política e história. A ficção da bomba sonora produz, finalmente, o reencontro entre Marquim e Sartana. O bunker se torna quartelão-geral, onde tramam juntos estratégias para realização do plano terrorista. A ideia de Sartana é usar a energia da estação retificadora do metrô do Distrito Federal, para amplificar todos os sinais da bomba, criando a potência necessária para o lançamento. Em um enquadramento aberto, um homem encosta em um vagão de metrô parado à direita, enquanto o carro de Sartana avança, na esquerda, em direção ao primeiro plano. Juntos, os homens carregam baterias de motor com a energia desviada da estação. A composição desse quadro, que opõe Sartana e o vagão,

interessa à nossa análise, pois demonstra a mudança operada em *Branco sai*, em direção a um corpo-arquivo e uma paisagem polifônica de Ceilândia.

No início do filme, Sartana está sentado, em primeiro plano, diante de sua bancada de trabalho. Ele conserta uma perna mecânica. Nesse plano-sequência fixo, ouve-se o barulho de um trem que passa ao fundo, de repente, cortando a noite silenciosa. Em outra cena, uma longa passarela se estende em profundidade de campo, à esquerda do quadro. Sartana caminha rumo ao primeiro plano. Do lado direito, paralelamente ao personagem, um trem avança com velocidade sobre os trilhos. A passagem do trem projeta uma sombra na passarela, iluminada pela luz do fim de tarde. Quando Sartana vai à estação de manutenção, há novamente um paralelismo entre trem e personagem. Pela primeira vez, entretanto, a máquina está parada e Sartana, em seu velho carro, consegue ultrapassá-la.

Essa mudança na composição dos planos, que aproxima e opõe personagem e máquina, sugere uma transformação dos corpos operada em *Branco sai*. No primeiro caso, o movimento linear e barulhento do trem domina todo o quadro; os gestos de Sartana, por sua vez, são lentos, vacilantes – ele tenta operar os mecanismos de outra máquina, sua prótese corporal. No segundo plano analisado, nosso personagem não está mais parado; no entanto, seu passo ainda é lento, e o trem o ultrapassa de novo. Na cena da estação retificadora, finalmente, o trem para. Sartana, assim, avança sobre o quadro, tomando a dianteira na competição. A energia avassaladora da máquina é revertida em favor do plano terrorista de Marquim.

Nessas encenações, *Branco sai* opera, portanto, uma oposição entre dois corpos-máquina, cuja relação se inverte ao longo do filme. Enquanto em *A cidade*, Adirley produz um “contradiscurso memorialístico”, ou seja, uma oposição entre encenação da fala dos personagens à voz dos arquivos de Brasília (MESQUITA, 2015, p. 51), em *Branco sai*, o diretor encaminha o que aparenta ser um corpo-a-corpo memorialístico, como, por exemplo, na confrontação entre o corpo de Sartana e do trem nos planos descritos acima. Na medida em que consegue ter acesso à cidade e ao passado, o personagem se transforma, aos poucos, em corpo-arquivo, isto é, um corpo que passa a atuar contra os gestos imobilizantes do Plano Piloto. O corpo contra o qual Sartana se levanta, no plano em que adentra a estação retificadora, é, portanto, o corpo-máquina de Brasília, que avança homoganeamente pela paisagem, sem interrupções.

Em *Nascimento da biopolítica*, Michel Foucault (2008 [1979]) se dedica a mapear os aspectos desse corpo, produzido pelo avanço do neoliberalismo norte-americano sobre os modos de vida em sua época – sintoma da globalização como perigo à territorialização,

conforme o diálogo com Milton Santos já havia nos apontado no capítulo anterior. Da mesma forma, o corpo-máquina de *Branco sai* não produz memória; em uma palavra, des-historiciza os espaços, destacando Sartana e seu corpo-vestígio da paisagem – tal qual os candangos de Brasília.

No que toca a relação entre máquina e corpo nas cenas de Marquim, o personagem se dedica a operar traquitanas (o elevador, as gravações de rádio, a bomba, o carro), trabalho esse condicionado à operação que faz sobre si mesmo, isto é, de ativação da máquina acoplada ao seu corpo, que é a cadeira de rodas. Como Sartana, esse trabalho não pode ser desvinculado de sua prótese. De certo modo, a experiência do corpo-arquivo não nega a máquina. Trata-se, assim, das práticas sociais associadas a ela. Assim como Benjamin (1985, p. 194) pensa a invenção da máquina cinematográfica como “sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas” da modernidade, e no filme como forma de “exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana” (BENJAMIN, 1985, p. 174), a máquina em *Branco sai*, em si, não apresenta um perigo. Ao contrário, coloca os personagens diante de uma “tarefa histórica”: exercitar seus próprios aparelhos.

A *mise-en-scène* da segregação, que destaca Marquim e Sartana da paisagem e opõe Sartana ao trem, sugere justamente, portanto, uma relação deshistoricizante entre os sujeitos filmados e as máquinas. Nesses planos, os personagens, em geral, apenas contemplam o cenário ou trabalham solitariamente, em silêncio, em suas oficinas. De acordo com o Foucault, é característico às práticas neoliberais o abandono de uma “lógica histórica de processo” em favor de uma “racionalidade interna, da programação estratégica da atividade dos indivíduos” (FOUCAULT, 2008 [1979], p. 307). Sendo assim, o corpo-máquina foucaultiano tem um caráter individualizante, que remete à estética do confinamento que atravessa *Branco sai*. O perigo é, portanto, que os corpos dos personagens operem sob a ótica da eficácia dos resultados. Seus corpos-máquina deshistoricizam a experiência da segregação, porque se esquecem da vida orgânica. O corpo do trabalhador neoliberal, lembra Foucault, “tem sua duração de vida, sua duração de utilizabilidade, tem sua obsolescência, tem seu envelhecimento” (FOUCAULT, 2008, p. 309). Ora, não seria essa a pista deixada pelo trem parado na estação retificadora em Ceilândia? Vacilante, lento, fragmentado, Sartana deixa de ser mais um corpo-máquina que serve à tecnocracia estatal, tornando-se corpo-arquivo, que reivindica os gestos orgânicos da memória contra a asfixia do trabalho neoliberal.

O gesto arquivístico de Sartana pode ser sintetizado na cena do hackeamento de sua perna cibernética. Não mais destinado ao confinamento, o personagem reencontra um amigo

numa sala mal iluminada, lotada de equipamentos antigos, empilhados sobre prateleiras metálicas. Diante de uma grande tela de computador, o hacker pede que Sartana posicione a perna em cima de uma velha cadeira de escritório. Conecta, então, um cabo à sua perna. Uma batida de rap começa a soar, enquanto o computador procura a senha da prótese. Quando o número é decodificado pela máquina, uma interface do sistema aparece na tela. Para finalizar o processo, Sartana tem o corpo escaneado, cuja imagem é revelada em tempo real. “Prontinho, agora você pode usar esse sistema para configurar a sua perna...”, diz o hacker. “E agora eu sou o dono dela”, completa Sartana (BRANCO SAI..., 2014). Nessa cena, há um combate à expropriação do corpo-máquina, através de uma ficção de reapropriação desse corpo. Uma vez hackeada a perna, o corpo segregado de Sartana deixa de pertencer ao Estado racista, responsável pela amputação. O personagem, assim, produz um gesto potente: o apoderamento dos meios de fabulação da própria história.

Sob a ótica da literatura de ficção científica, Alfredo Suppia (2017) analisa a cena do hackeamento, na qual reconhece, assim como Claudia Mesquita (2015), uma “contaminação” da história do território pelos corpos ciborgue de Marquim e Sartana.

Sobreposto ao pano de fundo da paisagem da periferia brasiliense, o ciborgue Sartana sugere uma dupla leitura enquanto corpo-personagem, metáfora do estranhamento generalizado eventualmente apreensível em Brasília e de uma distopia futurista baseada no drama da segregação e luta de classes (SUPPIA, 2017, p. 7).

Ficção científica e documentação do presente, assim, se entrelaçam em *Branco sai*, entrelaçamento esse que se repete, como veremos adiante, em *Era uma vez Brasília*. Como nas cenas de entrevista com Sartana e Marquim, que são ora projetadas na parede do contêiner de Dimas, ora inseridas diretamente na montagem, Adirley ziguezagueia entre as fronteiras do documentário e da ficção, implodidas pelo filme, mostrando, justamente, que a elaboração da memória extrapola os limites dos gêneros narrativos, produzindo um espaço de liberdade para os personagens.

Mais especificamente, podemos dizer que a entrevista, dispositivo clássico do documentário, tão criticado por Jean-Claude Bernardet (2003), retoma aqui os seus direitos, ao ser inserida numa ficção de memória. Em *Branco sai*, Adirley amplia o aspecto imaginário da encenação da fala, presente já na *mise-en-scène* relacional de entrevista em *Rap e A cidade*. O potencial inventivo do dispositivo cinematográfico é, assim, assumido em toda sua extensão, uma vez que os personagens fabricam livremente uma relação com as imagens do passado. Encenar os corpos marginalizados de Ceilândia, então, quer também dizer estranhar as deformações causadas por uma postura acrítica diante dessas imagens do Quarentão, que as

tomaria por universais, abafando, assim, a possibilidade da escuta de outras vozes, mais distantes, ouvidas somente a partir das margens, dentro do território de onde elas ecoam. Aos registros fotográficos é resguardado, ainda, seu caráter de vestígios da história.

Por conta disso, Suppia (2017) classifica *Branco sai* como exemplo de *borderlands science-fiction*, ou seja, ficções científicas do mundo pós-colonial, em que a fronteira é uma “moldura narrativa” do perigo dos processos globalizantes contemporâneos, responsáveis por uma acelerada maquinização e informatização da vida, associadas à perda dos mais básicos direitos humanos. Eis, afinal, o paradoxo encarnado pelo corpo-máquina: o ciborgue se torna a figura-sintoma de um futuro pretérito no cinema de ficção científica contemporâneo. No caso do filme de Adirley, os ciborgues de Ceilândia são formas distópicas, que invertem a utopia desenvolvimentista, que segregou e ainda fere os corpos de Marquim e Sartana. Ao final do filme, quando Dimas, o agente intergaláctico, ziguezagueia entre as estantes de um armazém abandonado, atirando a esmo, numa batalha contra alvos invisíveis, ele abre fogo, na verdade, contra as múltiplas imagens dos corpos-máquina do neoliberalismo:

Prá-prá! Toma aí paga-pau do progresso! Toma aí 225 prestação! Toma aí ferro retorcido do carái! Aí, aí, não vai vir aqui não, vai ficar aí no futuro, guerra do carái! O progresso é o futuro mermo, ninguém tem a moral de cair pra dentro do bagulho não. Prá, prá! Racista que não vai mudar a cara nunca! Vai ficar desse jeito mermo. Toma, Europa do inferno! Toma, todo mundo, toma! Toma, última pintura do inferno! Toma, graffiti paga-pau da porra! Toma, falta de posse! Toma, falta de... fazer as coisa! Toma, boca aberta! Tem um monte de mosca aí na boca, prá-prá! (BRANCO SAI..., 2014)

Dimas, ofegante, olha, então, em direção à câmera e atira no espectador: “Tá-tá!”. Quando Dimas vocifera contra o futuro e diz que “ninguém tem a moral de cair pra dentro do bagulho não” e que racista “não vai mudar a cara nunca”, o agente abre fogo contra o espaço fabulado de uma justiça possível, espaço inventado pelo próprio filme. Atirar contra a câmera, nesse sentido, é também uma forma de romper com a ficção científica que tornara possível a fabulação. Por um lado, a ficção científica cria um espaço de encenação da memória, no qual o trabalho de rememoração pode ser partilhado entre os atores, em cena, e orquestrado pelo diretor, na montagem. Com essa partilha, as provas do crime puderam ser, enfim, obtidas por Cravalanças. Por outro lado, como já nos sugeria o distanciamento crítico de Dimas sobre as imagens projetadas no contêiner, é preciso, de uma vez por todas, abdicar das promessas utópicas - ainda que isso signifique a destruição desse futuro possivelmente redentor, encenado por Dimas.

No limite, quando o personagem atira contra a câmera, o filme indica ser preciso destruir a própria ficção futurista, para que se abandone, de fato, qualquer expectativa de redenção futura. Ao pôr radicalmente a nu o dispositivo ficcional, *Branco sai* precisa reduzir

o próprio artifício à sua dimensão imaginária mais elementar, tornando exposta a fragilidade do trabalho documental em dar conta dos vestígios da história em sua totalidade. À máxima de Comolli a respeito do cinema direto, o filme poderia fazer um adendo: ao fabricá-los, a ficção documental não pode evitar destruir os próprios documentos.

Podemos dizer, portanto, que o filme radicaliza o que a ensaísta norte-americana Susan Sontag (1966) reconhece na maioria dos filmes de ficção científica de sua época: uma estética da destruição. Em sua leitura, esses filmes são alegorias populares do medo da morte, principal fonte de ansiedade moderna, instituída no imaginário social, com o advento das bombas nucleares e das grandes guerras. Imaginar o perigo iminente de um corpo desconhecido, super destrutivo, para Sontag, é uma forma de exorcizar por metáfora o risco de detonação da bomba nas ficções científicas. No caso de *Branco sai*, o perigo iminente tem outras faces, nada metafóricas. Além de gestar a vida dos corpos-máquina periféricos, naquela noite do Quarentão, os agentes do Estado brasileiro demonstraram, no mais absoluto limite, quem ali tinha direito à vida e à morte: os brancos saíram, os negros ficaram.

Há, portanto, uma questão espacial implicada na estética da destruição da ficção científica de *Branco sai*. Apoiado na leitura espacial da ocupação colonial feita pelo filósofo e psiquiatra martinicano Frantz Fanon, Mbembe (2018, p. 43) afirma que a primeira dinâmica do necropoder é a fragmentação territorial, “o acesso proibido a certas zonas e a expansão dos assentamentos”. Segundo ele, “o objetivo desse processo é duplo: impossibilitar qualquer movimento e implementar a segregação à moda do Estado do *apartheid*”. A ficção científica de *Branco sai* produz a memória de uma política habitacional segregacionista, perpetrada pelo Distrito Federal desde antes de sua fundação. A encenação, nesse sentido, desvela a fragilidade dos corpos mutilados pela necropolítica brasileira. Mbembe parece estar se referindo frontalmente aos corpos-máquina de Ceilândia, quando diz:

[...] cortar os membros abre caminho para a implantação das técnicas de incisão, ablação e excisão que também têm os ossos como seu alvo. Os vestígios dessa cirurgia demiúrgica persistem por um longo tempo, sob a forma de configurações humanas vivas, mas cuja integridade física foi substituída por pedaços, fragmentos, dobras, até mesmo imensas feridas difíceis de fechar. Sua função é manter diante dos olhos da vítima - e das pessoas a seu redor - o espetáculo mórbido do ocorrido (MBEMBE, 2018, p. 61)

Em última instância, o corpo combatido em *Branco sai* não é apenas o corpo-máquina, mas o *corpse* necropolítico. Uma estética da destruição, portanto, neutraliza o espetáculo distópico de Brasília que, de uma forma ou de outra, o filme também reencena, ao produzir uma ficção de memória. Mbembe oferece, por fim, a chave à compreensão dessa catástrofe. Num Estado necropolítico, “a morte no presente é mediadora da redenção [do oprimido].

Longe de ser um encontro com um limite ou barreira, ela é experimentada como ‘uma libertação do terror e da servidão’” (MBEMBE 2018, p. 70). Podemos tomar a bomba sonora de Marquim como exemplo dessa libertação, que, num só movimento, revitaliza e destrói a ficção de memória em torno de Ceilândia.

Quando o rapper aciona a bomba sonora, seu bunker está envolto em fumaça e o tubo de alumínio plantado no meio de seu estúdio começa a decolar. É possível ouvir os ruídos da frequência cabulosa, que sintetiza o rap de Dino Black e o forró da Família Show. Ao som do funk “Bomba explode na cabeça”, de MC Dodô, a cena da explosão de Brasília é construída com os desenhos de Sartana. Na impossibilidade de explodir a cidade real, o filme fabula essa explosão, como num desenho animado. O contêiner de Dimas flutua no ar. Uma bola incandescente está em rota de colisão com o Plano Piloto. O Plano arde em chamas, iluminado pelas luzes do contêiner voador. Planos de detalhe do Planalto ardendo em chamas. Nas chamas que tomam o Museu Nacional da República, vemos as feições de Cravalaças, que assiste, comprazido, às pessoas correndo para fora do edifício. Close nos rostos dos moradores do Plano, que gritam, aflitos. A explosão é interrompida pela imagem de um galpão mal iluminado, repleto de destroços e ferro retorcido. No centro do plano, Dimas está de pé em meio à vasta destruição. Assim termina *Branco sai*: nosso personagem-montador, inventado pela ficção, entre os escombros de Brasília.

Lembremos, no fim, da missão de Cravalaças. Embora, enquanto operador interno da narrativa do filme, o personagem tenha reunido provas suficientes contra o Estado brasileiro, não temos notícia da sentença. Mbembe (2018, p. 69) afirma que, sob o necropoder, terror, política e liberdade estão ligados por uma “noção ‘estática’ da temporalidade e da política”, em que “o futuro pode ser antecipado, mas não no presente”. Quando o agente intergaláctico participa do plano terrorista, explodindo o futuro, tanto a utopia dos vencidos quanto a dos vencedores é aniquilada. No presente da filmagem, resta, de fato, apenas os destroços da experiência. Contra a violência do Estado, que se reproduz pela manutenção do *apartheid* entre o Plano Piloto e as cidades-satélite, a bomba sonora é a imagem de uma polifonia, construída, ao longo do filme, na relação entre os corpos dos personagens e a paisagem. Polifonia essa, a um só tempo, potente, redentora e catastrófica. Se existe uma metáfora da bomba na ficção científica de *Branco sai, preto fica*, é, portanto, a metáfora da aniquilação de um espaço utópico: Brasília e as imagens de uma história desenvolvimentista. Essa utopia fundamenta a dinâmica espacial do necropoder, que não cessa de reatualizar os modos de segregação territorial de Ceilândia.

O corpo-arquivo de *Branco sai, preto fica*, portanto, produz um jogo de experimentação com as imagens: entre aproximação e distância, futuro e passado. Quando as fronteiras entre encenação e montagem se afrouxam, a “etnografia da ficção” de Adirley começa a ser tecida. O filme avança numa investigação já em curso em *A cidade é uma só?*, em que a ficção de memória produz uma narrativa entre corpos fabuladores e imagens documentais, fazendo com que as dimensões cartorial e poética dessas últimas dirijam nosso olhar para um futuro do pretérito onde seja possível enfrentar a questão territorial: como seria a vida nos limites da necropolítica?

Para além da encenação da fala, nas ruínas da narração, os vestígios do passado são também inscritos pelas formas-ciborgue de Marquim e Sartana. Entre vida orgânica e tecnológica, os corpos marginalizados fazem vibrar as tensões entre os corpos-máquina e a paisagem distópica. Do corpo-máquina ao corpo-arquivo, a ficção científica de *Branco sai* opera uma transformação. Quando Sartana se apossa da própria prótese, há uma passagem em curso: da máquina de morte necropolítica, que des-historiciza e segrega, à máquina do tempo, ou, se quisermos, de memória, que recicla a vida. Segundo Suppia (2017, p. 16), o filme segue ainda a tendência *lo-fi sci-fi* (*low fidelity science fiction*, ou ficção científica de baixa fidelidade), em que há uma “ressignificação dos resíduos industriais ou do lixo tecnológico, aludindo a um futuro igualmente *low-tech* [de baixa tecnologia] e ‘ruidoso’ em sua ‘programação visual’”. O *lo-fi sci-fi* de *Branco sai* reconduz os personagens à prática da “tarefa histórica” benjaminiana frente aos aparelhos técnicos da modernidade: o exercício de uma percepção do tempo e do espaço, experimentada nas ruínas da história. O futuro distópico de Brasília não garante o progresso – ao contrário, produz os escombros de uma utopia desenvolvimentista, que, atualizada pelo neoliberalismo, vem sustentando a fragmentação territorial das populações negras e periféricas em Ceilândia. Sob essa ótica, a bomba sonora assume os contornos de um corpo-satélite, que transmite polifonicamente as potências de invenção e destruição dos corpos marginalizados do território.

Inscrita numa órbita necropolítica, no entanto, a estética da catástrofe mantém o corpo-satélite em constante rota de colisão. Se *Branco sai* termina com as chamas da explosão, em *Era uma vez*, vemos o apagar das luzes dessa mesma Brasília ficcional: os tempos e os corpos se distendem sob uma densa paisagem noturna. Entre carros abandonados e focos esparsos de fogo, Ceilândia se torna cenário pós-apocalíptico, detalhadamente trabalhado por uma fotografia, arte e cenografia fortemente inspiradas em obras de ficção científica, como *Blade Runner* (1982, de Ridley Scott). A noite infinita de *Era uma vez*



*Brasília* lembra particularmente a paisagem de outro filme de ficção científica recente, chamado *A interrupção* (2019), do diretor filipino Lav Diaz.

Com quase cinco horas de duração, o filme se passa numa noite infinita em 2034, em que o sol foi bloqueado por catastróficas erupções vulcânicas ocorridas no Sudeste Asiático. Como aponta o crítico Clarence Tsui (2019), o filme de Diaz é “o retrato de uma nação na escuridão”. *A interrupção* mostra uma Filipinas dominada por Nirvana Navarro, um déspota paranoide e esquizofrênico, cuja guerra sanguinária contra as drogas lembra as políticas genocidas do atual presidente do país, Rodrigo Duterte<sup>15</sup>. A ficção científica de Diaz chama a atenção pela economia estética de elementos tecnológicos. A presença ostensiva de drones nas ruas, no entanto, é o suficiente para mostrar a constante vigilância da população filipina pelo poder repressivo do Estado. A obra de Diaz aponta para um clima político comum, embora distante, entre Brasil e Filipinas, representado pela imagem de uma noite interminável, presente tanto em *A interrupção* quanto em *Era uma vez*. A propósito de um paradigma das imagens da noite na arte, o filósofo francês Didi-Huberman afirma:

É quando fazemos a experiência da noite sem limite que a noite se torna o *lugar* por excelência, em pleno *meio* do qual somos absolutamente, em qualquer ponto do espaço onde nos encontremos. E quando fazemos a experiência da noite, na qual todos os objetos se retiram e perdem sua estabilidade visível, que a noite revela para nós a importância dos *objetos* e a essencial fragilidade deles, ou seja, sua vocação a *se perderem* para nós exatamente quando nos são mais próximos. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 99)

Após a explosão da bomba, na noite de *Era uma vez*, portanto, é difícil precisar um lugar geográfico, histórico. Como nos orientarmos no espaço siderado de uma catástrofe? Marquim, personagem de *Branco sai*, retorna em *Era uma vez*, mas não como narrador. Ao invés de viajarmos entre os planos, guiados pela narração por uma montagem que costuraria a ficção de uma memória, somos colocados diante de imobilizantes planos-sequências, em que os corpos parecem aprisionados à encenação. Confinado em sua nave espacial, WA4 parece à deriva. Se espaço e meio são indistinguíveis na noite eterna da imagem, apenas na longa duração dos planos podemos experimentar essa vocação de perda que os objetos incorporam.

Por meio de uma analogia com o corpo da cidade de Roma, o psicanalista Sigmund Freud (2011, p. 15) já postulava que o corpo biológico, humano ou animal, também não comporta a justaposição das imagens do suceder histórico: “O fato é que a conservação de todos os estágios anteriores [do corpo], ao lado da configuração definitiva, é apenas possível no âmbito psíquico, e não temos como representar visualmente esse fenômeno”. Em *Branco*

---

<sup>15</sup> Maboloc, C. R. B. (2018). The radical politics of nation-states: the case of president Rodrigo Duterte. *Journal of ASEAN Studies*, 6(1), 82-96. Disponível em: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-63253-8>. Acessado em 09 jun. de 2020

*sai*, os corpos-arquivo de Ceilândia desafiam a máxima freudiana, ao fabricar imagens psíquicas, que incorporam o processo de elaboração da memória. Ao se debruçar sobre as imagens do cinema moderno, o filósofo francês Gilles Deleuze (2018 [1985]) diz, portanto, que “o corpo nunca está no presente, ele contém o antes e o depois, o cansaço e a espera”. Dessa forma, “pensar é aprender o que pode um corpo não pensante, sua capacidade, sua atitude ou posturas” (DELEUZE, 2018 [1985], p. 275). Essas duas concepções sobre a temporalidade dos corpos podem guiar nossa análise sobre as ficções documentárias de Adirley: além da sua vocação afetiva, que cristaliza passado e presente, como se apresenta, aos nossos olhos, o corpo-arquivo, há também uma vocação de perda, em que o corpo se torna lugar de confronto da elaboração traumática com seus próprios limites. Mesmo no plano final de *Branco sai*, a inteireza do corpo de Dimas, ainda que pequeno, no centro do quadro, contrasta com o corpo da paisagem, destruído pela explosão da bomba. Nessa composição, seu corpo é, ao mesmo tempo, testemunha sobrevivente do futuro pretérito das imagens e fragmento irrestituível dessa catástrofe.

Benjamin (1985) buscou compor um novo método de trabalho da história, a partir do choque traumático, este também rememorado e fabulado em *Branco sai*. Enquanto modo de operação dos aparelhos técnicos e do empobrecimento da experiência no pós-guerra, a experiência do choque deve ser comunicada pelo historiador materialista, como trabalho, que, “sob o livre céu da história”, teria a forma de um “salto dialético” (BENJAMIN, 1985, p. 230). A dialética desse salto pressupõe, portanto, uma dimensão destrutiva em relação à tradição, o que Benjamin (1985, p. 230) chama de “salto de tigre em relação ao passado”, e uma dimensão a que se refere como “princípio construtivo”, na qual “pensar não inclui apenas o movimento das ideias, mas também sua imobilização” (BENJAMIN, 1985, p. 231). Explica o autor: “Quando o pensamento para, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada” (BENJAMIN, 1985, p. 231). A mônada é uma imagem heterogênea do tempo, que evoca para dar contorno a um olhar dialético sobre os objetos históricos. Nessa concepção dialética da história, podemos perceber, então, a condensação dos dois gestos percebidos na encenação dos corpos na ficção de Adirley, portanto: o movimento de memória dos corpos-arquivo e de interrupção do futuro e de Brasília.

Dito de outro modo, de acordo com a leitura de Michael Löwy (2005), o “salto de tigre” e a “imobilização messiânica dos acontecimentos” benjaminianos produzem uma unidade entre “ação revolucionária no presente e a intervenção da memória em um momento determinado do passado” (LÖWY, 2005, p. 136) Ora, se a noite de *Era uma vez* nos lança de

volta às lacunas das imagens do passado, há uma sangria da potência de memória nos corpos-arquivo, mais afeitos ao esquecimento do que à lembrança. A ferida traumática, afinal, é reaberta e não cessa de doer. Diante de uma paisagem noturna sem fim, como os corpos marginalizados se movem por Ceilândia? Ou ainda, como interromper a noite distópica? Para tentar escrever esse território, vamos, agora, nos debruçar sobre a encenação dos corpos e sua relação com os arquivos nesse filme, atentos à interrupção como atitude diante das imagens.

### 2.3. A INTERRUPÇÃO EM *ERA UMA VEZ BRASÍLIA*

A partir do diálogo com a obra de Lav Diaz e com a teoria benjaminiana da história, começamos nossa análise de *Era uma vez* tendo por base a noção de interrupção. Buscamos, assim, compreender como esse gesto, análogo ao corte na montagem, é incorporado à *mise-en-scène* e à encenação dos corpos, sobretudo diante das vozes de Dilma Rousseff, dos congressistas, de Juscelino Kubitschek e de Michel Temer – arquivos sonoros de Brasília, que, neste filme, voltam ao campo de batalha, das imagens da história. Nas sequências iniciais de *Era uma vez*, Marquim se desloca lentamente: no fundo do quadro, ele anda em direção à Andreia, posicionada em primeiro plano. O encontro dos dois se dá pela vontade comum de tentar “fugir do radar”, ao controle estatal. Ele conta, então, a Marquim que é ex-presidiária, detida por desferir um golpe, acidentalmente fatal, contra um homem que a havia assediado. Andreia relata ainda que, ao sair da cadeia, uma missão lhe foi confiada: encontrar o paradeiro de WA4, um guerreiro de outro planeta, e lhe entregar o diário e documentos de Corina, sua falecida ex-colega de cela.

O guerreiro espacial WA4 empunha uma arma improvisada e se volta em direção à praça dos Três Poderes, desfocada ao fundo. Entre personagem e paisagem, carros atravessam o quadro numa rua movimentada do Plano Piloto. Wellington atira contra o edifício do Congresso Nacional e corre para fora do quadro. Em *off*, a voz de Dilma Rousseff faz a introdução ao seu discurso de defesa no Senado, enquanto entram os créditos iniciais.

Excelentíssimo Senhor Presidente do Supremo Tribunal Federal Ricardo Lewandowski, Excelentíssimo Senhor Presidente do Senado Federal Renan Calheiros, Excelentíssimas Senhoras Senadoras e Excelentíssimos Senhores Senadores, Cidadãs e Cidadãos de meu amado Brasil, No dia 1o de janeiro de 2015 assumi meu segundo mandato à Presidência da República Federativa do Brasil. Fui eleita por mais 54 milhões de votos. Na minha posse [...] (ERA UMA VEZ..., 2017)

Há nessa montagem uma coincidência em termos de enunciado entre o texto e a imagem: o discurso de Dilma, assim como o filme, é introduzido aos espectadores. Quando

Dilma termina os cumprimentos e está prestes a iniciar o discurso, no entanto, sua fala é interrompida. Sentado num veículo iluminado por uma fraca luz azulada, WA4 dessintoniza a rádio do carro do discurso da ex-presidente, a fim de usá-lo para tentar fazer um contato: “Resto de nave, tudo pegando fogo, muita fumaça. Alguém na escuta?” (ERA UMA VEZ..., 2017). Ouvimos o estalido do fogo e vemos o reflexo das chamas no interior do carro. Um movimento panorâmico revela o fogaréu subindo através do para-brisa e Pancillax, personagem de Franklin Ferreira e parceiro de WA4, encostado contra o banco do carona. “Não é o Congresso Nacional. Repito: não é o Congresso Nacional”, diz o guerreiro espacial. Ele desiste do contato, manobra o carro e volta a sintonizar a transmissão do discurso de Dilma Rousseff:

No passado da América Latina e do Brasil, sempre que interesses de setores da elite econômica e política foram feridos pelas urnas, e não existiam razões jurídicas para uma destituição legítima, conspirações eram tramadas resultando em golpes de estado. O Presidente Getúlio Vargas, que nos legou a CLT e a defesa do patrimônio nacional, sofreu uma implacável perseguição; a hedionda trama orquestrada pela chamada “República do Galeão, que o levou ao suicídio. O Presidente Juscelino Kubitscheck, que construiu essa cidade, foi vítima de constantes e fracassadas tentativas de golpe, como ocorreu no episódio de Aragarças. O presidente João Goulart, defensor da democracia, dos direitos dos trabalhadores e das Reformas de Base, superou o golpe do parlamentarismo mas foi deposto e instaurou-se a ditadura militar, em 1964. Durante 20 anos, vivemos o silêncio imposto pelo arbítrio e a democracia foi varrida de nosso País. Milhões de brasileiros lutaram e reconquistaram o direito a eleições diretas. Hoje, mais uma vez, ao serem contrariados e feridos nas urnas os interesses de setores da elite econômica e política nos vemos diante do risco de uma ruptura democrática. Os padrões políticos dominantes no mundo repelem a violência explícita. Agora, a ruptura democrática se dá por meio da violência moral e de pretextos constitucionais para que se empreste aparência de legitimidade ao governo que assume sem o amparo das urnas. Invoca-se a Constituição para que o mundo das aparências encubra hipocritamente o mundo dos fatos. As provas produzidas deixam claro e incontestado que as acusações contra mim dirigidas são meros pretextos, embasados por uma frágil retórica jurídica. (ERA UMA VEZ..., 2017)

Com a interrupção do arquivo, repetida ao final desse longo trecho, a narrativa de Dilma é, portanto, didaticamente recusada pela montagem. Dada a justaposição entre os créditos iniciais e a fala introdutória da ex-presidente, poderíamos imaginar que Adirley daria voz a seu discurso de defesa, enquanto vítima de um golpe de Estado. No entanto, a interrupção da transmissão deixa claro que não há espaço para qualquer escuta mais prolongada dos discursos do poder em *Era uma vez*.

Quando Wellington repete, portanto, em sua transmissão, que não fala do Congresso, o personagem marca a distância entre dois tipos de vozes, a sua, voz alienígena, emitida em meio aos escombros de um incêndio, e a da presidente, voz de Brasília, emitida no centro das tomadas de decisão no país. Como veremos adiante em nossa análise, os arquivos

relacionados ao *impeachment* de Dilma Rousseff parecem cruzar o espaço sonoro do filme, como corpos espaciais à deriva na noite infinita de Brasília. Não vemos a fonte emissora dessas vozes, embora saibamos o que elas têm em comum: todas provêm do Congresso Nacional. Os arquivos são, portanto, vozes desencarnadas, isto é, sem corpo ou qualquer materialidade visível no filme. Elder Patrick Queiroz (2018) traça uma análise das relações entre som, corpo e voz em *Era uma vez*, na qual aponta, a partir desses critérios, a diferença a que nos referimos, entre os sons dos arquivos e dos personagens.

De fato, se comparamos ao eloquente discurso de Dilma, a voz de Wellington soa breve, melancólica, sussurrante. Para discriminar o caráter das vozes encarnadas do filme, Queiroz produz, então, um “efeito de rarefação”, noção desenvolvida por Michel Chion (2011) a respeito de técnicas de som comumente empregadas no audiovisual. Segundo o pesquisador, trata-se de um modo de “rarefazer a presença da fala” em um filme (CHION, 2011 apud QUEIROZ, 2018, p. 26). Queiroz, de fato, reconhece em *Era uma vez* “uma sensação de vazio entre uma sequência falada e outra”, o que confere às vozes encenadas a aparência de “um corpo magro, desprovido de carnes, em uma alusão aos corpos periféricos” (QUEIROZ, 2018, p. 26). Embora busque contato e faça questão de se distinguir das vozes do Congresso Nacional, nessa cena, a voz de Wellington transmite desânimo, derrota. Como se houvesse urgência em pronunciar a única fala possível em meio aos escombros da história, o personagem toma o espaço sonoro, ocupado pela voz da presidente. Ele parece buscar, assim, uma salvação para a *mise-en-scène* da catástrofe. Haverá, afinal, alguém que escute, no lugar da retórica de Brasília, uma voz de Ceilândia?

Assim como acontece com Marquim em *Branco sai*, aqui, comunicar-se pelo rádio é como pôr uma mensagem em uma garrafa e lançá-la ao mar. Em *Era uma vez*, contudo, não há o mesmo investimento numa interlocução possível por meio da montagem. No lugar da montagem alternada, estratégia adotada nos filmes anteriores, Adirley passa a apostar em longos plano-sequência. A falta do corte abandona o espectador, na cena descrita, a princípio, à voz desencarnada de Dilma e, em seguida, aos ruídos do veículo, consumido pelo som das chamadas que o circundam. Paradoxalmente, esse mergulho na duração do plano parece produzir uma escuta homogeneizante, que planifica a voz do arquivo sonoro. Na encenação dos personagens, não há qualquer atitude ou postura que interrompa, isto é, distinga o discurso de Dilma dos ruídos da cena. A montagem se restringe à justaposição entre o som do arquivo e a cena filmada, na qual o efeito de rarefação da voz parece produzir um grau zero da escuta, isto é, uma equivalência entre a voz do arquivo e os ruídos da ficção científica.

Em última análise, essa planificação sonora dos arquivos lança um olhar reflexivo sobre nossa sintonia com as imagens do cinema. A voz de Dilma, conhecida narradora e protagonista do processo de *impeachment*, é esvaziada. No lugar, não há um contradiscurso ou uma contra-ficção de memória. A voz fraca de Wellington busca contato, mas falha em encontrar qualquer interlocução, a partir da qual fosse possível elaborar um contraponto em relação aos arquivos, outras formas de encenar os acontecimentos. Resta a nós, espectadores, o trabalho de escuta. Entretanto, dada a rarefação das vozes, como sintonizar na frequência de Wellington? Começamos a desconfiar, portanto, que pode haver uma falha incurável no ato de ver as imagens de uma história em franca ruína.

Por um lado, a voz desencarnada dos arquivos é combatida pela materialidade das vozes dos personagens de Ceilândia; por outro, essas vozes são rarefeitas, isto é, calam tanto quanto, ou mais do que, expressam. A partir de Chion, Queiroz (2018) afirma que, de fato, o efeito de rarefação traz ao primeiro plano uma construção sonora complexa, em que a fala deixa de ter centralidade na encenação. Na cena descrita e ao longo do filme, há uma expressiva presença sonora dos corpos, que ultrapassa a fragilidade da voz: a cadeira de rodas de Marquim e seus barulhos metálicos, que soam como uma extensão de seu corpo, ou as longas tragadas de Wellington em seu cigarro. Desse modo, a paisagem sonora de *Era uma vez* é composta por uma polifonia de sons, a que podemos também nos referir como vozes, se quisermos, mas que produzem uma escuta direta dos corpos ficcionais. Mapear seus gestos se torna o mesmo que reconhecer essas vozes. Por conta do seu caráter heterogêneo e concreto, podemos atribuir à composição sonora de *Era uma vez* o mérito de traçar uma polifonia dos corpos periféricos.

Ao interromper as vozes provenientes do Congresso, o filme opera, ainda, simbolicamente, uma recusa à sujeição da narrativa à retórica do poder. Essa interrupção, no entanto, é garantida pela montagem polifônica entre som de arquivo e cena filmada, que, nos termos de Eisenstein (2002, p. 226), produz uma assincronia entre som e imagem e, portanto, “um contraponto orquestral” desses elementos. A montagem polifônica, aqui, vai na contramão da voz monódica do documentário clássico. Ao produzir um choque entre vozes do Plano Piloto e corpos que tentam falar entre os escombros de Ceilândia, *Era uma vez* encena o esforço de libertar o território de uma estética documentária que, como nos filmes da Novacap, submetiam-no à retórica utópica de Brasília. Ao interromper o discurso da ex-presidente, Adirley atesta a materialidade da voz de WA4, ainda que rarefeita, de seu corpo sonoro contra as promessas abstratas que fundaram Brasília.

Nesse espaço invisível das ondas radiofônicas, tradicionalmente ocupado pelas locuções de Brasília, Wellington tenta contato. Esse gesto, no entanto, parece fadado ao fracasso. Ao contrário de *Branco sai*, a traquitana *lo-fi* de Wellington não ressignifica nada – tanto que a transmissão de Dilma volta ser sintonizada em cena. O retorno do arquivo sonoro, aliado à longa duração do plano, produz um efeito de rarefação da voz ainda mais dramático. Isso porque atesta, em certa medida, o fracasso em interromper o avanço dos arquivos sobre a paisagem sonora do filme. Fica novamente a cargo do método polifônico de montagem produzir uma resistência a esse avanço, pela contraposição entre as eloquentes imagens sonoras de Brasília e imagens visuais de destruição em Ceilândia. Diz Dilma:

No passado da América Latina e do Brasil, sempre que interesses de setores da elite econômica e política foram feridos pelas urnas, e não existiam razões jurídicas para uma destituição legítima, conspirações eram tramadas resultando em golpes de estado. O Presidente Getúlio Vargas, que nos legou a CLT e a defesa do patrimônio nacional, sofreu uma implacável perseguição; a hedionda trama orquestrada pela chamada “República do Galeão, que o levou ao suicídio. O Presidente Juscelino Kubitschek, que construiu essa cidade, foi vítima de constantes e fracassadas tentativas de golpe, como ocorreu no episódio de Aragarças. O presidente João Goulart, defensor da democracia, dos direitos dos trabalhadores e das Reformas de Base, superou o golpe do parlamentarismo mas foi deposto e instaurou-se a ditadura militar, em 1964. Durante 20 anos, vivemos o silêncio imposto pelo arbítrio e a democracia foi varrida de nosso País. Milhões de brasileiros lutaram e reconquistaram o direito a eleições diretas. Hoje, mais uma vez, ao serem contrariados e feridos nas urnas os interesses de setores da elite econômica e política nos vemos diante do risco de uma ruptura democrática. Os padrões políticos dominantes no mundo repelem a violência explícita. Agora, a ruptura democrática se dá por meio da violência moral e de pretextos constitucionais para que se empreste aparência de legitimidade ao governo que assume sem o amparo das urnas. Invoca-se a Constituição para que o mundo das aparências encubra hipocritamente o mundo dos fatos. As provas produzidas deixam claro e incontestado que as acusações contra mim dirigidas são meros pretextos, embasados por uma frágil retórica jurídica (ERA UMA VEZ..., 2017)

Quando Dilma se compara a Juscelino Kubitschek, chiados fora de sintonia invadem a transmissão. Os sons desencarnados do poder interferem no espaço invisível, difuso das ondas de rádio, imiscuindo-se. O som de um apito corta novamente o discurso da ex-presidente, seguido por um *blackout* na imagem. Quando o circuito da imagem é reacendido no filme, voltamos, na verdade, ao plano anterior. A tela preta, que poderia sugerir uma elipse de tempo, na verdade, apenas interrompe a encenação por alguns instantes, como uma falha na montagem. Ao invés de levar o espectador à sequência seguinte, esse corte não imobiliza, nem produz um salto em relação ao passado. Assim como Wellington e Pancillax, sentimo-nos confinados ao presente já-acontecido da encenação, ou, de acordo com a análise de Cláudia Mesquita (2018) a partir da expressão do historiador Andreas Huyssen, a um “passado que não passa”.

Com a elipse de um tempo que não passa, *Era uma vez* parece emular, em sua forma, a interrupção dos arquivos. Essa estética da interrupção faz com que o acesso à imagem entre em curto-circuito, ao ponto do filme suspender o próprio ato de produzi-la. Nessa cena, portanto, *Era uma vez* afirma menos uma potência criadora de imagens do que uma reflexão sobre sua potência catastrófica. A assincronia entre som e imagem parece nos lembrar repetidamente, a cada vez, que as vozes do Congresso sequestram o ambiente sonoro da polifonia dos corpos, instituindo uma noite infinita na ficção documentária. Após a segunda interrupção do discurso de Dilma, a voz rarefeita de Wellington diz a Pancillax simplesmente: “estourou uma rebelião ali”. Em seguida, vemos um vagão de trem lotado de homens e mulheres adultos e uniformizados, com aparência de presidiários, acompanhados por dois policiais.

A propósito deste corte, o editor de som de *Era uma vez*, Guile Martins (apud QUEIROZ, 2018, p. 25) afirma:

pode muito bem ser que essa fala tenha saído espontaneamente do ator que encarna WA4 durante a filmagem, e acabou fornecendo à montagem subsídio para construir ligações narrativas entre cenas que não possuíam lugar definido num roteiro prévio, um roteiro, portanto, que se constitui a partir do material gravado, ao longo do processo filmico e a partir daquilo que é oferecido pelas imagens e sons colhidos, como na montagem de um documentário.

Há, nessa concepção de realização cinematográfica, mais uma vez, um indício de uma descentralização do trabalho de montagem como instância criativa, que, de certo modo, subsistia ainda na fala de Adirley a respeito dos primeiros filmes. A via aberta da ficção científica permitiu que Adirley testasse os limites entre encenação e montagem, de modo a produzir, mais do que uma contranarrativa de Brasília, um pensamento sobre os contornos específicos que o documental pode assumir quando despido em seu processo de fabricação e partilhado por um coletivo. Processo esse que, no caso da Nova Capital, produziu uma dinâmica territorial nada inventada, que opôs o centro, detentor dos arquivos e, portanto, do trabalho monocórdico sobre a história, à periferia, desprovida dos meios de representação do passado e, portanto, do direito à memória coletiva, que contemplasse as vozes do território.

Nesse sentido, Tatiana Hora (2019) qualifica a ficção documentária de *Era uma vez* como uma “distopia documental”. Segundo a pesquisadora, ao filmar o Plano Piloto durante o processo de *impeachment*, Adirley produz as imagens de um acontecimento político: o ano zero do golpe de Estado, como diz a sinopse do longa-metragem. O marco temporal nos remete ao título do diretor italiano Roberto Rossellini, *Alemanha ano zero* (1948). Filmado nos anos seguintes ao fim da Segunda Guerra Mundial, a ficção de Rossellini inscreve seus personagens nas ruínas de um país derrotado. Um garoto, que trabalha para sustentar a família



doente, ajuda a matar o próprio pai, para livrá-lo da fome e do sofrimento. Ao final do filme, e já sem encontrar meios para sobreviver, a criança decide tirar a própria vida.

O “ano zero” de Rossellini, portanto, assim como o ano zero do golpe de Estado em *Era uma vez*, marca uma ruptura na continuidade do tempo histórico. Depois da catástrofe da guerra, o choque é transmitido para as imagens, movimento esse que, segundo Deleuze (2018 [1985]), é inaugural para o cinema moderno, ao produzir um novo realismo no cinema. Nas cenas finais de *Alemanha ano zero*, posteriores à morte do pai, o garoto vaga por ruas e edifícios destruídos pelos bombardeios. No plano aberto em que caminha por uma rua, o garoto, no centro do quadro, avança em direção à paisagem. Cercado pelas ruínas à sua volta, o menino se torna particularmente pequeno, como mais um corpo destruído a compor o cenário. Essa imobilidade da decadência, ao que somos lançados no final do filme, oferece ao espectador uma experiência inédita do mundo histórico, mostrado antes que representado: as marcas deixadas pela guerra nos corpos e na paisagem italiana. Deleuze afirma que o neorealismo italiano tinha por característica justamente não mais reproduzir o real, mas visá-lo. “Em vez de representar um real já decifrado, o neorealismo visava um real, sempre ambíguo a ser decifrado; por isso, o plano-sequência tendia a substituir a montagem das representações” (DELEUZE, 2018 [1985], p. 11). Essa compreensão do uso ostensivo do plano-sequência no neorealismo nos oferece mais um instrumento para a análise da estética documentária de Adirley, que, da mesma maneira, pretende friccionar a realidade do *impeachment* e de toda a história contemporânea de Brasília. Ao estender a duração dos planos, os documentos não apenas visam a encenação, dando indícios de sua localização temporal e espacial, mas são também visados por ela. Às vozes do presente histórico, são dados, portanto, contornos distópicos.

Em nossa leitura, essa “distopia documental” se perfaz através de montagem distópica com os arquivos sonoros. Como apontava o método polifônico de Eisenstein, a assincronia entre som e imagem produz uma tensão dialética no plano. Escutamos as vozes empostadas, rebuscadas do *impeachment* – no entanto, são planificadas, desencarnadas. Vemos, por outro lado, o corpo rarefeito de Wellington, que resiste a essas vozes. Há, portanto, uma fraca sinalização no sentido de uma interrupção do fluxo sonoro dos arquivos, ou, como aponta Benjamin (1985, p. 231), o reconhecimento do “sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos”, ou, dito de outro modo, de “uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido”. O objeto histórico, “saturado de tensões”, a vibrar feito mônada no filme, é, assim, o corpo de Wellington contra os arquivos sonoros.

A respeito dessa curiosa relação entre messianismo e materialismo histórico na concepção benjaminiana, Michael Löwy (2005) afirma que se trata uma alegoria de um gesto dialético, no qual “a redenção [do passado] não é inteiramente garantida, ela é apenas uma possibilidade muito pequena que é preciso saber agarrar” (LOWY, 2005, p. 52). Assinala ainda que a teologia de Benjamin deriva do messianismo judaico, em que “o desejo de restabelecimento do estado originário das coisas” e “uma visão utópica de futuro” convivem nesse gesto ensaiado de redenção, produzindo, dessa maneira, uma “iluminação mútua” (LOWY, 2005, p. 56). A mônada, nesse sentido, se torna imagem de uma constelação entre passado e presente, que cruza a noite infinita e encerra uma potência revolucionária. Podemos, em nossa análise, transmitir a noção de mônada à montagem de *Era uma vez*, que, ao soar polifonicamente, pode estar, assim, anunciando mais uma catástrofe das imagens. No entanto, a frágil voz messiânica de Ceilândia ainda ecoa contra as vozes do Congresso, associada aos sons mecânicos do veículo retrofuturista de Wellington.

Se tratamos a obra como uma distopia documental, portanto, tratamos de imagens do espaço que, ao produzir um gesto de retorno ao passado recente, disputa a utopia de Brasília, expondo os limites da visão progressista do tempo, que sustenta a ideologia desenvolvimentista. Embora o argumento de ficção científica sugira uma narrativa, a montagem também foge a uma estrutura linear. Sendo assim, é preciso avançar em nossa análise, de modo a contemplar a viagem espacial de WA4 – cenas essas marcadas por longos planos-sequência, que duram quase trinta minutos do tempo total de *Era uma vez*. Sem dúvida, há um espaço de experimentação no momento da encenação, em que a montagem dos arquivos exige ser vista em maior detalhe.

### **2.3.1. Wellington e os corpos exilados do Plano Piloto**

O som dos trilhos de um trem que cruza Ceilândia se mistura ao som dos trilhos no interior da nave. WA4 emerge da escuridão, deslizando para o primeiro plano. A composição sonora do filme se adensa: uma ambiência fantástica é construída a partir de efeitos de ficção científica, ruídos de transmissão de rádio, barulhos de correntes e de portas de cadeia, além do chacoalhar metálico do calhambeque futurista em que WA4 viaja. Nosso viajante acende um cigarro, e o quadro é tomado pela fumaça. Ele desliza de volta à escuridão - apenas a chama acesa do cigarro denuncia a presença do ator em cena. Desliza, mais uma vez, para a luz. Seu

olhar é capturado por uma imagem colada à parede da nave. Com o recurso da narração em *off*, o personagem se apresenta:

Eu sou Wellington Abreu, eu sou de um planeta chamado Karpenstahl, 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. Ai, de repente, chegou uma ordem: se você aceitar a missão, sua mulher, sua filha e sua mãe vão ter uma casa pra morar. Era um projeto que eles tinham. De dar habitação pra todo mundo. Eu nunca vi isso, mas aceitei na hora. Me jogaram dentro de uma nave e me lançaram no espaço, com a missão de chegar na Terra, Brasil, Brasília, e matar o presidente da República, Juscelino Kubitschek. (ERA UMA VEZ..., 2017).

Assim como em *Branco sai*, o enredo de *Era uma vez* também é conduzido pelo personagem do agente intergaláctico. Esse planeta de onde ele parte parece, a um só tempo, distante e próximo: o nome “Sol Nascente” se refere ao maior setor populacional do Distrito Federal, onde o filme também é rodado.

Segundo o levantamento de Alexsandro Maia (2017), o setor é uma expansão da região administrativa de Ceilândia, regularizada apenas em 2008. E, de acordo com dados da Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios de 2015, mais de 90% dos moradores de Sol Nascente não têm a escritura definitiva de seus terrenos, apenas o contrato de compra e venda (MAIA, 2017), o que demonstra a precariedade na ocupação do território, que persiste ainda hoje. Mesmo assim, em 2015, Sol Nascente já contava com cerca de 100 mil habitantes e mais de 20 mil habitações, segundo a Companhia de Planejamento do Distrito Federal (2013)<sup>16</sup>.

Além da latente questão habitacional, Sol Nascente é, ainda, palco de uma forte memória de família de Wellington Abreu, nome também do ator que desempenha o papel de WA4.

Tinha a história de um parente dele, que dizia que o avô veio para Brasília, caiu na construção e estava enterrado debaixo do Congresso Nacional. E o Wellington criou a narrativa de que vinha resgatar o corpo do pai para ser enterrado, esse era o motivo da viagem no espaço. E todos os elementos que constroem aquilo se relacionam com o Sol Nascente, que é a expansão da Ceilândia, com cerca de 100 mil moradores. É considerada a maior favela da América Latina. E o personagem está envolvido com esse universo: invadir terra, matar alguém para ganhar um lote do governo... (QUEIRÓS, 2017, p. 170)

Em conversa com o montador de *Era uma vez*, Frederico Benevides, ele lembra que, ao iniciar o processo de montagem do filme, Adirley indicou-lhe a leitura do livro *Crônicas Marcianas*, de Ray Bradbury. Benevides, então, mergulhou na literatura de ficção científica e, por sua vez, recomendou *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, de Phillip K. Dick, a

<sup>16</sup> “Moradores do Sol Nascente, em Ceilândia, contam como é morar na região”. Disponível em: [https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2018/08/26/interna\\_cidadesdf.701954/moradores-do-sol-nascente-em-ceilandia-contam-como-e-morar-na-regiao.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2018/08/26/interna_cidadesdf.701954/moradores-do-sol-nascente-em-ceilandia-contam-como-e-morar-na-regiao.shtml) Acessado em 15 jun. de 2020

Adirley, que adorou a obra. Campos (2019) aponta que, de fato, a viagem de Wellington remete à escrita de Bradbury e propõe a aproximação da trama de *Era uma Vez* com outro texto do autor, o conto *Os colonizadores*. Nele, uma campanha governamental incentiva a ida de trabalhadores da Terra a Marte, com a promessa de melhores condições de vida. Tal como o avô de Wellington em relação a Brasília, os “solitários” se engajam numa viagem intergaláctica “induzida por um governo que instrumentaliza as pessoas para seus objetivos” (CAMPOS, 2019, p. 52). Ficção científica e documentário, nesse ponto do filme, constroem a mesma narrativa: a história de Ceilândia é encarnada na figura do guerreiro espacial de Karpenstahl, que, ao desempenhar seu papel, reencena a segregação e o desamparo que atravessam um processo de ocupação espacial necropolítico. Confinamento e exílio são, portanto, os dois estados desse corpo marginalizado; o isolamento em relação à cidade e o não-pertencimento ao território.

A viagem espacial de Wellington reencena, então, o êxodo nordestino. Brasília é erguida por e sobre os corpos dos candangos, homens desterritorializados, incumbidos da tarefa utópica de construir do zero a cidade do futuro. Em outras palavras, um corpo des-historicizado. Holston (1995) afirma que houve grande dificuldade em inserir esse corpo-máquina na cadeia de montagem da cidade. A inexperiência profissional dos candangos, aliada aos problemas de habitação suscitados pelo mau planejamento urbano, produziu um choque entre a vulnerabilidade social das populações operárias e campanhas publicitárias sobre a Nova Capital, que exortavam a vinda dos migrantes, como no conto de Bradbury.

Ao analisar a escultura *Os Candangos* (1957), de Bruno Giorgi, localizada na entrada da praça dos Três Poderes, Luisa Videsott (2008) nota como os corpos dos trabalhadores de Brasília são construídos por essa imagem: a esqualidez e fragilidade, o olhar vazio, os pés animais. Podemos dizer que a imagem modernista dos candangos, portanto, enseja essa contradição, entre a retórica de Juscelino e a imagem dos corpos-máquina enquanto esculturas desumanizadas. Ao evocar esse personagem histórico, o agente espacial, assim como Dimas em *Branco sai* e Dildu em *A cidade*, atualiza a imagem do candango, emprestando-lhe a carne, a materialidade humana que falta à escultura modernista.

No entanto, ao contrário de *Branco sai*, Wellington não narra essa história em *Era uma vez*. A montagem de planos enquadra um corpo silencioso, vagaroso, meditativo, no seu confinamento espacial. Encostado a uma das paredes da nave, Wellington se senta. Ele estende os dois braços e os apoia em barras de ferros superiores, presas uma em cada lado da nave. Relaxa, então, os braços e suspira. Olha através das janelas. Dorme, estendido sobre o

chão da nave. Frita uma carne na grelha. Injeta em si mesmo uma dose de insulina. Com seu rosto em close, o prisioneiro tenta, mais uma vez, contato através do seu rádio transmissor. WA4 mantém os olhos fixos para baixo, à espera de uma resposta possível - apenas chiados e ruídos, novamente, ocupam o espaço sonoro. Como se colocar à escuta de um corpo tão frágil? Sentado atrás do volante da nave, o personagem acende mais um cigarro. Em *off*, o rádio parece sintonizar uma locução do passado. Segundo a pesquisa de Tatiana Hora (2019), o áudio foi extraído do filme *Brasília, ano 20* (1980), de Pedro Torre, que registra a inauguração da capital. O documento sonoro é uma locução de Juscelino Kubitschek, em seu discurso de abertura no evento.

Sob o troar da salva de 21 tiros da artilharia e os acordes do hino nacional, o presidente hasteou a bandeira brasileira na Praça dos Três Poderes, a bandeira que vai tremular no céu de Brasília simbolizará o país que se tornou maior. Meu pensamento volta-se nesse instante para as novas gerações que colherão o fruto do nosso trabalho, encontrando um Brasil diferente, um Brasil integrado ao seu verdadeiro destino (ERA UMA VEZ..., 2017)

Ouvimos o som de porta de cadeia se fechando e uma luz azulada cega WA4. Seria, nas palavras de Benjamin (1985, p. 224), essa luz uma articulação histórica, em que se apropria “uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”? Em outras palavras, seria, aqui, uma irrupção capaz de fazer cintilar uma imagem de Brasil que, ao invés de se integrar “ao seu verdadeiro destino”, sintoma da utopia desenvolvimentista, volta aos sons do passado, para redimi-lo? Ele cerra, então, o para-brisa da nave.

A data de hoje tornou-se histórica para o Brasil, porque a gloriosa evocação do passado junta-se agora à epopeia da construção da nova capital que acabamos de inaugurar. Saudamos assim a um só tempo o passado e o futuro de nossa pátria através de dois acontecimentos que se ligam num ideal comum que os animaram: o de fazer o Brasil afirmar-se como nação independente (ERA UMA VEZ..., 2017)

Wellington observa novamente as imagens coladas à parede. O discurso é interrompido quando, no corte ao plano seguinte, ele usa um maçarico para queimar a testa de Juscelino Kubitschek, estampada na capa de uma revista antiga. Em seguida, empunha a arma e a aponta para a imagem queimada.

A publicação em questão é a edição especial da revista *Epopeia*, “Brasília, coração do Brasil”, em que o plano de transferência da capital federal e do projeto da construção de Brasília é explicado numa história em quadrinhos, lançada em janeiro de 1959. Assim como a escultura de Giorgi, a revista propaga figurações do corpo imaginado da cidade, o mesmo que, na prática, foi fragmentado. Esta é uma das virtudes do cinema de Adirley: a recondução de imagens publicitárias a instrumentos de disputa narrativa.

Várias páginas dessa edição estão coladas nas paredes da nave, onde podemos entrever imagens do plano urbanístico da cidade e ilustrações do projeto de interiorização do país, que ancorava a campanha governamental. E é sobre a capa da revista que WA4 ensaia o atentado contra o presidente. O poder destrutivo da bomba de *Branco sai* parece, então, transferido para esse maçarico. Da mesma maneira, a montagem polifônica dos arquivos em *A cidade* passa a ser experimentada, agora, na encenação, no gesto simples de queimar um pequeno pedaço de papel. A vingança possível daquele corpo aprisionado contra as imagens de propaganda é reduzida a uma pequena combustão – tímida interrupção, insuficiente para consumir a retórica utópica de Juscelino.

Nesse gesto, podemos dizer ainda que Wellington encena um ataque às imagens modernistas do passado. Ou melhor, dos passados. Hora (2019) aponta que o filme de Pedro Torres fora encomendado durante o golpe militar, pelo presidente Figueiredo, como homenagem ao mandato de Kubitschek e à cidade de Brasília. Dessa forma, a autora defende que o filme produz um ataque heterotópico às imagens de arquivo, que enovela, em um só movimento, a utopia desenvolvimentista, a ditadura militar e o recente processo de *impeachment* contra Dilma Rouseff:

A montagem de *Era uma vez Brasília* se apropria de forma irônica do som de arquivo de *Brasília, ano 20*, que fala em “dois acontecimentos que se ligam num ideal comum”, a ideologia do progresso, permite traçar comparações entre Juscelino e os governos petistas, projetos esses que, por sua vez, deram lugar a outras formas de elogio ao progresso, seja o autoritarismo da ditadura militar, seja o neoliberalismo aliado às tendências fascistas do período pós-impeachment (ALVES DE LIMA, 2019, p. 228)

Se os sons da noite embaralham as temporalidades, tornando-as massas indistinguíveis sobre um espaço homogêneo, só cabe a Wellington se perder na duração dos planos. Por outro lado, a encenação desse corpo intergaláctico, periférico, produz uma forma, ainda que restrita, de combate à abstração dos arquivos. Uma vez que a montagem promove aproximações entre momentos da história do Brasil, o corpo estrangeiro de WA4 encena as tensões a partir dessas semelhanças, fazendo vibrar os planos e reverberar novos sentidos de história, que combatem as imagens parciais e enviesadas do passado.

Se destacarmos seu estilo anacrônico, a nave de Wellington nos remete ao bunker subterrâneo de *Branco sai*. Assim como a cadeira de rodas, o elevador mecânico e o equipamento de som de Marquim, o corpo-máquina de WA4 parece se estender ao ponto de integrar o veículo espacial. Na composição dos planos, não parece haver tensão entre personagem e cenário, ao contrário, há uma simbiose em cena. Wellington dorme, estica-se,

faz flexões, aperta botões, de modo que os limites da pele parecem encontrar as dimensões do encouraçado da nave, que coincide, por sua vez, com os limites do quadro.

Já que Wellington não narra como Marquim, os efeitos de ficção científica dominam o ambiente sonoro. Além das bordas do corpo-imagem, portanto, não há espaço para a imaginação de um extracampo – apenas o vácuo espacial. Se o confinamento no bunker de *Branco sai* produzia a ficção de memória sobre o Quarentão, a nave-prisão de *Era uma vez* produz o inverso: uma justaposição entre corpo, espaço e imagem, sem memória. Nessa cena, *Era uma vez* produz um tal entrelaçamento entre *mise-en-scène*, contexto e ação, que as fronteiras entre espaço e corpo se tornam quase indiscerníveis. Sobre a experiência de filmagem na nave, comenta Adirley:

A gente pensava assim: a nave podia ser uma cela de prisão. [...] Nesse processo todo eu conversei muito com ex-presidiários. Muitos moram na minha rua, caras mais velhos, com 50, 55 anos, que hoje estão desempregados, muitos estão no crack. O que fazem os caras que estão presos? Eles começam a viajar, a alucinar. Eles têm sonhos recorrentes de voar, de correr... A gente pensava naquele espaço (da nave) totalmente construído como se fosse uma cadeia. Tanto que o investimento de som é baseado nisso: som de chaves, porta de cadeia, tem um cachorro intergaláctico, da polícia, que vai invadir... São sons que a gente construiu para criar uma atmosfera de tensão, de confinamento, fechado ao extremo. Importava a experiência, a sensação ali dentro: sono, cansaço, tédio, raiva, angústia, o que fosse. Não como na narrativa clássica, em que uma coisa conduz à outra, que conduz à outra, mas uma experimentação com o personagem mesmo. Chegou um momento em que o Wellington ficou ali 2, 3 horas, a câmera rodando, colada nele, tudo desligado, numa oficina escura, ele nem via a Joana (Pimenta, fotógrafa), e a gente não conversava no set mais. ‘Agora você se vira, tá preso, tenta se comunicar, tenta reagir no mundo, teu mundo é essa cela’. Uma experiência profunda para nós (MESQUITA, 2017, p. 171)

Podemos começar a delinear melhor, então, o que Adirley chama de “etnografia da ficção” no filme. Ao invés de convocar seus personagens diretamente à cena na forma de entrevistas, o diretor fabrica um espaço para a ficção, onde suas narrativas podem ser experimentadas, ao invés de serem apenas relatos. Tanto as memórias de Wellington quanto as dos personagens pesquisados alimentam a experimentação, produzindo, no momento da filmagem, um novo corpo, constituído pelos afetos e lembranças de todos os ex-prisioneiros e ceilandenses que participaram do processo de realização do filme. Wellington se torna, assim, a encarnação das vozes de Ceilândia que, para atuá-las, se dispõe a uma experiência originária e utópica, anterior e posterior à fala. Atuar, nesse sentido, é dar corpo a formas de operar, tornar visível e pensar as paisagens de Ceilândia. Conforme sinaliza Jacques Rancière (2005, p. 59) em sua análise da arte contemporânea, é por isso que “a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o se faz e o que se pode fazer”. Trata-se de

fazer uma ficção, em última análise, que produza uma experiência sensível do território.

Enquanto a voz de Juscelino aplaude a força do espírito nacional, Wellington encena uma recusa – como corpo segregado dessa utopia, ele está perdido, esgotado. Quando tensiona as imagens do passado, portanto, a ficção científica de Adirley materializa outro modo de se relacionar com Brasília, na qual o corpo ganha relevância. Corpo esse que se contrapõe à retórica do progresso. O cinema de Adirley encaminha, a essa altura, uma busca por uma frequência revolucionária, ou, dito de outro modo, uma imagem militante. Ou seja, essa polifonia das vozes rarefeitas sonham, como última trincheira utópica, interromper a voz desencarnada dos arquivos de Brasília.

Além disso, as sequências na nave são constituídas de planos-sequência de longa duração, duração essa que garante um espaço de experimentação com os corpos. Segundo o teórico e crítico francês André Bazin (1991), a fábula cinematográfica deve resguardar o que chama de “unidade espacial do acontecimento” filmado (BAZIN, 1991, p. 62). Se houver, assim, dois ou mais fatores de ação, afirma o autor, a montagem se torna proibida, e o plano-sequência é desejável. Bazin acrescenta, assim, uma dimensão espacial ao acontecimento, que, ao que parece, pode ser quantificado pelo número de ações desenvolvidas nas tomadas. No entanto, se o acontecimento em questão é a negação do movimento, tal como a longa espera de Wellington indica, de que forma se torna possível estabelecer a duração da unidade espacial dos planos? A montagem proibida de *Era uma vez*, assim, parece visar o real, no sentido em que reflete a interdição dos espaços, sentida por Wellington. O corpo do personagem condensa o acontecimento, marcado pela recusa a uma ação que quebre o espaço frágil da nave. E diante da longa duração dos planos, o espectador fica à deriva, provocada por uma imagem sem cortes, portanto, sem interrupção.

“Estou perdido. Sem mantimento. Motor direito tá parando. Motor esquerdo tá parando. Estou sem bateria. Sem cigarro também”, informa WA4 em seu transmissor (ERA UMA VEZ..., 2017). Sem resposta, escutamos apenas os chiados de um rádio fora de sintonia. Ele se acomoda no chão da espaçonave. *Leva eu sodade*, sertanejo interpretado por Nilo Amaro e seus Cantores de Ébano, começa a tocar. Por dois minutos, Wellington ouve imóvel àquela melodiosa canção. O prisioneiro, enfim, desliga o rádio e fecha os olhos. Fica em silêncio. Devagar, começa a desligar, uma a uma, as luzes da nave. Ele suspira. No fim dessa cena, o corpo do agente intergaláctico se suspende, entre o presente que não passa, portanto “infernai”, nos termos de Campos (2019), e a nostalgia, tempo tão remoto quanto irrecoverável da saudade.

Essa temporalidade afetiva produzida nas sequências da nave, portanto, remetem a um



estado de exílio do corpo de Wellington. Edward W. Said (2015, p. 56) afirma que o exílio “é fundamentalmente um estado de ser descontínuo”, fratura entre o forasteiro e sua terra natal, incurável por ser negado a ele o caminho de volta. Desse modo, o exilado é atravessado, a um só tempo, pelas memórias de casa e por um presente que lhe é estranho. Sendo assim, a temporalidade do corpo exilado é, como define Said (2015, p. 56), “heterogênea” - comporta as vozes dissonantes de um passado renitente e de um presente inapreensível. No caso de Wellington, embora sua missão seja assassinar Kubitschek, a falência da nave atesta as falhas do seu corpo-máquina. Não é mais possível cumprir seu plano de vingança, nem sobre a imagem de papel. Impossibilitado de acessar um futuro já fracassado, ele mata o tempo dentro da nave, suspenso entre os arquivos sonoros de Brasília.

Esse olhar distópico sobre os documentos, no entanto, vale ressaltar, comporta dois movimentos. De um lado, é produzida uma historicização, ainda que frágil, das vozes encenadas no filme, que entrelaça o desenvolvimentismo de JK, a ditadura militar e o *impeachment* de Dilma Rousseff ao *apartheid* territorial. Por outro lado, essa fragilidade é o que sugere um desejo de negar a conquista de um espaço sonoro possível às vozes de Ceilândia, de uma justa geografia do plano, que, apesar de dar importância a essas vozes, nos lembra que elas vão seguir, de fato, antes e depois da realização do filme, à margem da cidade. Se há documentação possível da segregação espacial, *Era uma vez* a fábrica, então, a partir da potência distópica da ficção, que permite encenar os arquivos sonoros como uma voz homogênea do mundo histórico.

Mais uma vez, a montagem polifônica tensiona os documentos de Brasília com os corpos de Ceilândia, e, ao fazê-lo, reacende a “frágil força messiânica” (Benjamin, 1985, p. 223) desses vestígios. Ao relampejarem na noite infinita, são esses indícios que produzem uma vaga reconstituição da catástrofe que caracteriza a história brasileira contemporânea. O corpo de Wellington descreve a trajetória de um acontecimento recorrente, tantas vezes repetido ao longo da história de Brasília: o êxodo nordestino em direção à Nova Capital, a expulsão do Plano Piloto, a segregação territorial, a irregularidade dos lotes no Sol Nascente, o aprisionamento dos corpos periféricos. Como o fogo no maçarico de Wellington, os lampejos se apagam rapidamente, como corpos-celestes que entram e saem de órbita. Tanto que, no plano seguinte, somos devolvidos à imagem de um corpo sem memória. Sobre passado e indeterminação do futuro, Adirley afirma que

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

Assim, se há um acontecimento encenado por Wellington é o constante movimento de confinamento dos habitantes de Ceilândia, de segregação em relação à Brasília: a dinâmica necropolítica de isolamento e exílio dos corpos ainda domina a encenação. A moldura do território se dá, portanto, sob o ângulo de uma paisagem distópica. O presente, “infernal” de Campos (2019) é o espaço no qual o corpo sustenta a abertura de uma ferida, em oposição a um tempo “saturado de ‘agoras’”, de uma história passível de redenção. A imobilização no presente impede o “salto de tigre em direção ao passado”, isto é, o movimento de memória que constitui o gesto dialético de uma tomada revolucionária da história no cinema. Como acontece com o anjo da história de Benjamin, a tempestade dos acontecimentos impele inevitavelmente para o futuro os personagens de Adirley, enquanto os escombros de Brasília se amontoam, de filme em filme. O nome dessa tempestade é progresso e draga os personagens ao interior de um tempo vazio, homogêneo. Enquanto a bomba de *Branco sai* fazia “explodir o *continuum* da história” de segregação (BENJAMIN, 1985, p. 230), em *Era uma vez*, sentimos o poder destrutivo do *continuum* nos planos-sequência. A interrupção, que aproximaria os demais personagens em seus isolamentos e possibilitaria o corte na experiência do exílio, está interdita pela montagem. Nossa análise das sequências da nave sugere, dessa maneira, um jogo entre duração e interrupção na montagem de *Era uma vez*, em que o corpo de Wellington é constantemente vencido pela temporalidade da infinita noite política.

O corpo do personagem e a montagem, portanto, se tornam superfície dessa experimentação, o que para Giorgio Agamben (2007) é uma característica do cinema contemporâneo: “a montagem passa para o primeiro plano e mostra-se como tal”. Ora, se olhamos a obra de Adirley Queirós retrospectivamente, podemos diagnosticar o sintoma de uma montagem transparente antes mesmo de *Era uma vez*: sobretudo a montagem intelectual e a fabricação do arquivo e a montagem antecipada das matérias de jornal em *A cidade* e as fotografias em *Branco sai*. São elas estratégias de historicizar o território de Ceilândia e de ultrapassar o sentido cartorial do imagem documental, rumo à poética da ficção e da memória.

Ainda com Agamben (2007), as duas condições de possibilidade da montagem são a repetição e a interrupção. A repetição consiste num movimento de memória, isto é, de reconhecimento da imagem já existente. A reencenação dos arquivos ao longo da obra de

Adirley, nesse sentido, pode traduzir uma necessidade de produzir um corpo carregado de memória, paisagem de uma história de Brasília a partir do encontro com as vozes de Ceilândia. No caso de *Era uma vez*, no entanto, a reconstituição dessas imagens parece “emperrada”: não há contranarrativa ou contraficção que as redima em sua inteireza. Somos, assim, abandonados à interdição e à suspensão dos corpos, confinados aos planos-sequência. É como se, da mesma forma, a agulha do toca-discos de Marquim estivesse impedindo o movimento dos sons do Quarentão e só pudéssemos, então, ouvir o ruído produzido pelo próprio equipamento, *made in* Brasília. A duração dos planos produz, assim, a experiência de resistência ao ruído. O avesso da repetição cria o avesso da memória e, portanto, como diagnostica também Cláudia Mesquita (2018) a partir de Huyssen, o “avesso do futuro” - tempo esse que Wellington busca repetidamente acessar ao tentar contato através da rádio, sem sucesso. Dito de outro modo, na noite infinita das imagens, encenar essa fraca resistência implica proibir a montagem e, em última análise, mostrá-la como a interrupção derradeira, escombros de um trabalho sobre as imagens da história. Ficamos, então, abandonados à paisagem distópica produzida pelas vozes do Congresso.

Cláudia Mesquita (2018) apresenta uma leitura semelhante do filme, com a ideia de um “recalcamento em ato”: “Se a temporalidade é complexa, a referência ao passado tornou-se menos precisa, menos ‘documentária’: é como se a distopia estivesse de tal modo instalada que não fosse mais possível remontar sua história, suas histórias” (MESQUITA, 2018, p. 14). Nos limites da interdição, o cinema se move lento, erraticamente, como Wellington, à deriva no espaço. Dessa forma, a autora situa *Era uma vez* “entre um *passado que não passa* e o *avesso do futuro* (tal como prometido pelos processos de modernização capitalista)”, em que “a atualidade de grandes cidades brasileiras é trabalhada de modo a expor danos, precarização, exclusões (MESQUITA, 2018, p. 13).

Em dois momentos, no entanto, a montagem proibida das sequências da nave é interrompida. No primeiro, logo após a apresentação de WA4, Andreia aparece novamente sobre a passarela do trem, fumando um cigarro enquanto espera a chegada do agente intergaláctico. Com uma máscara de solda sobre o rosto, Marquim também aguarda. Com esse corte, uma vaga simultaneidade da espera parece uni-los. No segundo momento, a interrupção das cenas cria um extracampo imaginário, contíguo ao espaço da nave. Wellington olha para o chão do veículo espacial, através de uma escotilha aberta. Como num contraplano subjetivo, vemos um objeto voador, como se olhássemos de volta, na direção de WA4, e víssemos sua nave sobrevoando a praça dos Três Poderes. O extracampo imaginário cede, nos planos seguintes, ao enquadramento de Marquim da Tropa.

Tendo atuado nos filmes anteriores, Marquim inevitavelmente evoca as imagens construídas ao longo do cinema de Adirley Queirós. Trazê-lo à cena em *Era uma vez* é, portanto, produzir um eco às histórias de luta, contadas pelos rappers de Ceilândia. Faz com que lembremos, ainda, do falseamento da história, produzido pelo embate com os arquivos na montagem de *A cidade*. Ora, sendo o *impeachment* mais uma referência do filme à distopia de Brasília, como enquadrar Marquim, símbolo de Ceilândia, de modo que o personagem tome posição no palco dos urgentes acontecimentos políticos? Vamos, a seguir, nos debruçar sobre a composição desse corpo no filme, de modo a compreender como suas atitudes acrescentam à polifonia dos corpos em *Era uma vez*.

### 2.3.2 Marquim e o corpo polifônico da paisagem

Como cenário da filmagem, as manifestações pró e contra o *impeachment* da ex-presidenta Dilma Rousseff disputam os jardins do Palácio da Alvorada. Em primeiro plano, Marquim está sentado em sua cadeira de rodas, usando uma máscara para solda. Uma chapa de alumínio está presa ao seu corpo por cintos de segurança, lembrando um escudo. Ele parece, assim, equipado para uma guerra, ainda que com instrumentos anacrônicos, improvisados. Do lado direito do quadro, uma fileira de manifestantes marcha, ao longe. Em *off*, ouvimos os discursos de alguns congressistas na plenária de votação do processo de impeachment: os paranaenses Fernando Francischini (SD/PR), Hermes Parcianello (Bloco/PMDB), João Arruda (PMDB), Leandre (PV), Leopoldo Meyer (PSB), Luciano Ducci (PSB), Luiz Carlos Haully (PSDB), Luiz Nishimori (PP) e Osmar Serraglio (PMDB). Suas falas têm o mesmo teor: votam a favor do impedimento de Dilma.

O SR. FERNANDO FRANCISCHINI (SD-PR.) – [...] meu voto vai pelo fim da facção criminosa lulopetista, fim da pelegagem da CUT, fim da CUT e seus marginais. Viva a Lava-Jato, a República de Curitiba! E a minha bandeira nunca será vermelha! Sim, Presidente!

(*Manifestação no plenário*) [...]

O SR. HERMES PARCIANELLO (Bloco/PMDB-PR.) – [...] a força do voto de Cascavel, do Oeste do Paraná, do Noroeste, dos Campos Gerais, dos meus eleitores, dos mais de 150 mil eleitores, do povo do Paraná e do Brasil, meu voto é sim.

(*Manifestação no plenário*)

O SR. BETO MANSUR - Hermes Parcianello, PMDB do Paraná, voto sim. Total: 66 votos.

O SR. PRESIDENTE (Eduardo Cunha) - João Arruda, do PMDB.

O SR. JOÃO ARRUDA (Bloco/PMDB-PR.) - Sr. Presidente, há um processo jurídico e político. Pesou a vontade dos paranaenses e também do meu partido.

Pela admissibilidade do processo, que continua e será julgado pelo Senado Federal, eu voto sim.

(*Palmas, manifestação no plenário.*)

O SR. BETO MANSUR - Deputado João Arruda, do PMDB do Paraná: voto sim. Total: 67 votos.

O SR. PRESIDENTE (Eduardo Cunha) - Deputada Leandre, do PV.

A SRA. LEANDRE (PV-PR.) - Hoje é o dia em que o Brasil vai se reencontrar com a esperança.

*(Manifestação no plenário.)*

Pelo povo do Paraná, pelos brasileiros e pelo Brasil que queremos, voto sim. *(Palmas)*

O SR. BETO MANSUR - Deputada Leandre, do PV do Paraná: sim. Total: 68 votos.

O SR. PRESIDENTE (Eduardo Cunha) - Deputado Leopoldo Meyer, do PSB.

O SR. LEOPOLDO MEYER (PSB-PR.) - O povo do Paraná pede o voto sim. Espero que nós continuemos a ouvir a voz das ruas. O meu voto é sim.

*(Palmas, manifestação no plenário.)*

O SR. BETO MANSUR - Deputado Leopoldo Meyer, do PSB do Paraná: voto sim. Total: 69 votos.

O SR. PRESIDENTE (Eduardo Cunha) - Deputado Luciano Ducci, do PSB.

O SR. LUCIANO DUCCI (PSB-PR.) - Pelos paranaenses e pelos curitibanos, por um País justo e decente, não vamos desistir do Brasil. *Impeachment* sim! Viva o Brasil! Viva Curitiba!

*(Manifestação no plenário.)*

O SR. BETO MANSUR - Deputado Luciano Ducci, do PSB do Paraná: voto sim. Total: 70 votos.

O SR. PRESIDENTE (Eduardo Cunha) - Deputado Luiz Carlos Hauly, do PSDB.

*(Manifestação no plenário: Hauly! Hauly!)*

O SR. LUIZ CARLOS HAULY (PSDB-PR.) - Em nome do povo brasileiro, por amor a este País, aos paranaenses de Curitiba, Londrina, Cambé, Rolândia, Arapongas e Ibiporã, que é a minha base eleitoral, e sabendo que este Governo não tem maioria no Parlamento — em qualquer Parlamento do mundo, quando não se tem maioria, só se tem um terço, não tem como governar. Na Europa, troca-se o Governo que não tem maioria. Pelos crimes de responsabilidade e de lesa-pátria cometidos pela Presidente Dilma, voto sim, pelo Brasil.

*(Palmas, manifestação no plenário: Hauly! Hauly!)*

O SR. BETO MANSUR - Deputado Luiz Carlos Hauly, do PSDB do Paraná: voto sim. Total: 71 votos.

O SR. PRESIDENTE (Eduardo Cunha) - Deputado Luiz Nishimori, do PR.

O SR. LUIZ NISHIMORI (Bloco/PR-PR.) - Sou um Deputado municipalista e do agronegócio. Portanto, em nome do Paraná, pelo desenvolvimento e progresso do Brasil, voto sim.

*(Palmas, manifestação no plenário.)*

O SR. BETO MANSUR - Deputado Luiz Nishimori, do PR do Paraná: voto sim. Total: 72 votos.

[...]

O SR. PRESIDENTE (Eduardo Cunha) - Deputado Osmar Serraglio, do PMDB.

*(Manifestação no plenário: Osmar! Osmar!)*

O SR. OSMAR SERRAGLIO (Bloco/PMDB-PR.) - Sr. Presidente, pelo País sério que todos nós sonhamos e queremos, por um País sem mensalão, sem petrolão, pelo que nós queremos para o nosso querido Paraná, do Sérgio Moro, para a minha querida Umuarama, eu voto sim (ERA UMA VEZ..., 2017)

Com o corpo voltado para a massa difusa dos protestos, Marquim observa impassível o desenrolar dos acontecimentos políticos. Durante a filmagem da cena, um helicóptero sobrevoa a esplanada, e uma viatura de polícia atravessa o quadro à direita. Como aponta a análise de Campos (2019), a *mise-en-scène* ficcional é posta, assim, sob o risco do real que, nos termos de Jean-Louis Comolli, fende nossas expectativas em relação à imagem, abrindo-a ao mundo. De maneira a discernir o documentário do avanço abrupto das imagens televisivas,

Comolli afirma que “ao abrir-se àquilo que ameaça sua própria possibilidade (o real que ameaça a cena), o cinema documentário possibilita ao mesmo tempo uma modificação da representação” (COMOLLI, 2008, p. 169-170). Sendo assim, esse risco deixa de ser contingência, para se tornar fundamento da imagem documental. Sob o risco do real, o filme depura as alucinações de Wellington, transformando a ficção científica, de fato, em sintoma da distopia documental em curso nas imagens da história de Brasília.

Nessa cena, a longa duração do arquivo sonoro parece fazer uma marcha ininterrupta através do plano-sequência. A montagem polifônica tensiona o documento com a presença de Marquim no quadro. A imobilidade e o estado de atenção de seu corpo, enquanto ouvimos a votação do processo de *impeachment*, sugerem a encenação de uma escuta ativa das vozes do Congresso. O olhar de Marquim parece, assim, transformar a paisagem, aos nossos olhos: ao fundo, a praça dos Três Poderes está tão fortemente iluminada por luzes incandescentes que parece ser devorada pelas chamas de uma explosão, como ao final de *Branco sai*. Se *Era uma vez* nos leva de volta àquele cenário, o real ainda fricciona a fabulação, nos fazendo lembrar que a destruição desejada do Plano Piloto não se realizou ainda. Ao contrário, a catástrofe que se avizinha tem outra natureza. É invisível e mira os mesmos alvos do passado: os corpos periféricos de Ceilândia. A essa altura da obra de Adirley, Marquim se torna, portanto, documento vivo das vozes do território, produzidas em *Rap, A cidade e Branco sai* –, destinado a sobreviver e a resistir contra Brasília.

Em uma análise do filme *O fundo do ar é vermelho* (1977), do cineasta francês Chris Marker, André Brasil e Julia Fagioli (2019) destacam como a montagem do diretor, a partir de imagens das lutas sociais no mundo produzidas por ele e outros cinegrafistas ao longo de uma década, entre 1967-1977, faz vibrar “a matéria sensível da história”. Propomos aqui, no que diz respeito a *Era uma vez*, que o diretor também torna sensível a matéria da história na montagem dessa cena, quando dispõe os arquivos sonoros às afecções desse corpo. O tédio e a espera, que condicionam a escuta de Marquim às vozes do Planalto, produzem, assim, um gesto de certo valor testemunhal: o fracasso em interromper o fluxo dessas vozes.

Em uma das sequências do filme de Marker, que mostra uma greve dos trabalhadores da Chantiers de l’Atlantique, uma empresa de construção naval francesa em 1967, Brasil e Fagioli destacam o ponto de vista interno da câmera. Ela acompanha, em um lento *travelling*, os rostos dos grevistas que ouviam, compenetrados, algo que se passava no fora de campo. Na medida em que esses sujeitos filmados não lhe devolvem o olhar, a câmera se posicionava, dizem eles, numa “escuta ativa daqueles que elaboram o que ouvem” (BRASIL, FAGIOLI, 2019, p. 85). Ao filmá-los dessa forma, “o cinegrafista os toma como sujeitos do

acontecimento que também os atravessa (e que atravessa também a câmera)” (BRASIL, FAGIOLI, 2019, p. 85). Isso se dá a partir de uma tensão dialética entre os documentos, que, em sua heterogeneidade, se encontram no momento da montagem e, revisitados pelas vozes de entrevistados, amigos e do próprio realizador, são tomadas de seu caráter bruto e transmutadas em pensamento poético sobre os acontecimentos. Com a assincronia entre imagem e arquivo sonoro, na cena descrita, Adirley, da mesma maneira, produz uma tensão dialética entre o corpo de Marquim e as vozes dos congressistas. Dessa forma, a documentação do acontecimento em curso, o processo de impeachment, fabrica uma escuta e, portanto, torna-o matéria de pensamento também para nós, espectadores. A esse tipo de montagem, Brasil e Fagioli (2019) também se referem como polifônica.

Na última fala inserida nessa cena, Serraglio diz, se referindo a Eduardo Cunha, presidente da Câmara: “Senhor Presidente, por um país sério, que todos nós sonhamos e queremos, por um país sem mensalão, sem petrolão, pelo que nós queremos para o nosso querido Paraná, do Sérgio Moro, para a minha querida Umuarama, eu voto sim”. Um tiro ecoa entre esse plano e a imagem seguinte de Marquim, parado, detrás das grades de uma passarela deserta da estação de trem em Ceilândia. A estética do confinamento, que isolava seu corpo-máquina no início de *Branco sai*, parece, então, retornar em *Era uma vez*. Se, no filme anterior, a narração de Marquim age contra a fragmentação e segregação, seu corpo, dessa vez, apenas espera. Enquanto isso, a cidade arruinada é consumida, mais uma vez, pela chama dos acontecimentos. Não há mais vingança a ser encenada ou justiça a ser feita. O personagem de *Era uma vez* se restringe agora a testemunhar diante do fogo, numa cena que evoca uma catástrofe há muito experimentada no território.

Em outra sequência de *Era uma vez*, Marquim se apresenta junto a outros rappers numa quadra em Ceilândia. A câmera o filma bem de perto, assumindo também o ponto de vista do palco. Uma leve panorâmica para a esquerda revela alguns rostos jovens na audiência. Quando voltamos ao plano próximo de Marquim, ele não canta mais e, embora ainda se possa ouvir o rap tocando, não vemos mais o público nem os artistas. Um lento *travelling* vertical para baixo mostra Marquim na cadeira de rodas, até chegar às suas mãos inquietas, hesitantes. Ouvimos, então, o distinto som grave e metálico de uma porta de cadeia.

Ora, nos filmes anteriores, o personagem já falava da frustração com a carreira de rapper, da produção musical alternativa, dos atentados do Estado policial contra o Quarentão, a lembrança da *black music* dos anos 1980 e a saudade, em resumo, da arte como resistência. Assim como na cena anterior, o Marquim de *Era uma vez* torna presentes esses vestígios por

meio de um gesto: suas mãos inseguras, que vacilam com a perda do microfone, do público e dos colegas artistas. Não é mais preciso ouvir sua voz: Marquim é um ator já consagrado pelo cinema de Adirley e, ao se calar, faz lembrar a derrocada de um projeto político da arte, que, assim como a Ceicine, entretanto, ainda resiste. Em *Era uma vez*, ao encenar a perda da própria voz, Marquim atesta a rarefação de um certo tipo de polifonia na obra de Adirley, isto é, uma polifonia narrativa, capaz de reinventar a memória de Ceilândia, mesmo que diante da segregação.

Em entrevista a Claudia Mesquita, Adirley afirma que, a princípio, Marquim incorporaria justamente essa memória. Durante o processo de montagem, o personagem, no entanto, foi sendo moldado em outra direção:

Inicialmente o Marquim seria um cara que foi abduzido, cuja memória foi sequestrada. Ele seria a memória da Ceilândia, teria toda a memória do processo histórico, que poderia ser perigosa. Ele vaga procurando pela memória. No processo todo ele consegue enxergar onde estão os monstros, onde está a monstruosidade das coisas. Os monstros invadiram a Terra, o Congresso. Ele tinha um texto enorme também. Fui tirando essas coisas. (QUEIRÓS, 2017, p. 171)

À medida que o texto de Marquim é retirado do filme, ficamos, em última instância, com algo essencial do cinema de Adirley Queirós, sobretudo, desde *Branco sai*: o corpo e seus gestos, que se assumem, eles próprios, como vestígios da segregação.

Na cena posterior às sequências na nave, Marquim estaciona seu carro numa rua deserta e sem saída em Ceilândia. Atento aos sons ao redor, ele parece, novamente, querer fugir do radar. Como num cenário pós-apocalíptico, algumas fogueiras ardem, entre carros abandonados. Numa placa, ao fundo, lemos “1ª Igreja Batista do Setor O”, uma das subdivisões administrativas de Ceilândia. Marquim tenta sintonizar alguma frequência num rádio improvisado. Ouvimos os ruídos das frequências e algumas vozes indistintas, falando em línguas estrangeiras. Nessa cena, há uma aproximação possível entre os usos do rádio em *Branco sai* e *Era uma vez*. Em *Branco sai*, o estúdio de gravação era o espaço de fabulação. O rapper, assim, se apropriava de uma tecnologia do Estado distópico para produzir e transmitir sua ficção de memória sobre o Quarentão. Em *Era uma vez*, entretanto, o personagem parece ter perdido aquele espaço, aquele tempo de fabulação e quer reconquistá-lo. Fugir do radar, no entanto, se torna tarefa mais árdua: antes mesmo de narrar, encontrar a frequência revolucionária parece ser o desafio.

O rapper, então, não encontra mais a estação que deve sintonizar para reaver a memória de Ceilândia e redimir o próprio passado. Não há mais narração possível, afinal. A perda desse espaço de comunicação é tamanha que, de fato, o filme parece abdicar de sua



comunicabilidade, ou, como diz Agamben (2008, p. 13), é “comunicação de uma incomunicabilidade”, o que dispensa um grande arco narrativo, como em *Era uma vez*. Enquanto tenta sintonizar alguma frequência, Marquim indica justamente que perdeu contato, assumindo essa incomunicabilidade. “No cinema, uma sociedade que perdeu seus gestos procura reapropriar-se daquilo que perdeu e, ao mesmo tempo, registrar a perda” (AGAMBEN, 2008, p. 11). Nas ruínas da distopia, não há mais história a ser fabulada, afinal: o sequestro da memória é transposto aos gestos do ator, que vacila, cala, hesita, espera.

A chave de Agamben nos reconduz a uma história de catástrofes, incorporada à montagem de *Era uma vez*, através da interrupção da imagem e dos arquivos sonoros. Em termos de encenação, o foco na gestualidade de Marquim produz um ambiente sonoro complexo, descentrado na voz. Na cena em que o personagem faz uma performance de rap, por exemplo, o *travelling* vertical para baixo revela suas mãos vacilantes, enquanto a intensidade da música diminui, abafada na edição de som. Em seguida, o abafamento das vozes cede a um som grave, retumbante, de porta de cadeia sendo fechada. O desenho sonoro, assim, atesta essa descentralização, na qual um possível protesto cantado em rap é abafado pela ambiência de confinamento, que diz mais sobre os corpos distópicos de Ceilândia do que qualquer narrativa. A polifonia dos corpos em *Era uma vez* se encontra, assim, com o corpo-arquivo de Marquim, que, em si mesmo, evoca a heterogeneidade das vozes do território no cinema de Adirley Queirós. O silêncio e a hesitação desse corpo denunciam a impossibilidade de retransmitir à *mise-en-scène* de *Era uma vez* a memória do espaço, ocupado pela interferência contínua da retórica utópica do Congresso. Ao abdicar da narrativa em favor de uma escuta ativa das frequências não sintonizadas do rádio, o filme mostra como Marquim, contudo, ao chegar nos limites da própria comunicabilidade, ainda busca uma frequência revolucionária, com que possa disputar a tomada do espaço sonoro.

No meio de uma panorâmica daquele terreno baldio no Setor O de Ceilândia, a nave de Wellington cai de repente, se esborrachando contra o solo. Num plano geral, podemos ver que o acidente ocorre a poucos metros de Marquim. O rosto do rapper, voltado para a esquerda de quadro, se aproxima do rosto de WA4, que olha para a direita através de uma montagem em plano/contraplano. Na cena filmada, no entanto, seus corpos, mais próximos do que nunca, permanecem em lados opostos do quadro. É a montagem, portanto, que reivindica os poderes de transmissão perdidos pela rádio de Marquim, pondo os dois personagens em contato.

Há, a partir dessa cena, uma breve abertura à narração no filme. “A frágil força messiânica” dos gestos dos personagens de *Era uma vez* parece reacender um pequeno

circuito da fala quando Wellington alcança a passarela onde Andreia o espera. Ao invés de lhe apresentar os documentos de Corina, a personagem conta ao prisioneiro espacial a história do seu julgamento. Vejamos, a seguir, portanto, como a presença de Andreia na ficção científica de Adirley produz novas formas de experimentar a paisagem distópica do Plano Piloto.

### 2.3.3 *A voz de Andreia, ainda*

Num plano geral, vemos apenas o rosto de Andreia, iluminado pelo farol de led que WA4 leva na testa. Ela flutua no quadro, quase engolida pela escuridão da noite. A ex-detenta diz que foi perseguida pelo juiz que a condenou à prisão: “Todos os meus pedidos sempre foram negados. Sempre foram negados. Era pra mim ter puxado na rua. [...] Me jogou lá no sistema como se eu fosse um lixo, como se eu fosse um nada” (ERA UMA VEZ..., 2017). Um som de porta de cadeia nos lança à próxima sequência do filme, em que Andreia sobe as escadas do cortiço onde mora. Ao fundo, passa um trem. No estilo do cinema direto americano, a câmera, então, acompanha a conversa entre Andreia e seu filho mais velho. Perto de uma janela, a mãe conta histórias de sua adolescência, enquanto o menino lava a louça.

Ao contrário da sequência em que os helicópteros sobrevoam Marquim na praça dos Três Poderes, essa cena parece confundir temporariamente a percepção do real: eis a estética da distopia documental de *Era uma vez*. A observação participativa, própria desse dispositivo documentário é capturada pela *diégèse* ficcional. Nenhum dispositivo de entrevista é utilizado no filme, e a narrativa da prisão e do isolamento passam a compor a encenação. Como num jogo, a ficção é posta em risco pelo real nessa cena, para, em seguida, sequestrá-lo, confinando-a à *mise-en-scène* ficcional. Ao contrário da ficção de memória do Quarentão, a ficção de *Era uma vez* é a alucinação, única fuga possível ao confinamento dos corpos; encenação de um espaço ainda invisível à história oficial, em que a distopia é a força capaz de dar algum contorno ao real fragmentado, experimentado pelas populações negras e periféricas de Ceilândia.

Na sequência anterior à conversa com Wellington, Andreia é visitada por agentes policiais. Uma sirene amarela, cuja luz giratória é vista por detrás das grades de sua casa, soa

com intensidade. Uma voz robótica a convoca ao portão: “Andreia Vieira, confere” (ERA UMA VEZ..., 2017).

O aparelho de estado tem uma voz descarnada, sem corpo, onipresente, empostada e gramaticalmente correta, enquanto os personagens do filme, ao mesmo tempo alheios e afetados por essas vozes, falam por meio de silêncios, gírias, gagueiras e olhar, criando para si uma linguagem de guerrilha que, como na cena da ponte, escapa, ainda que momentaneamente, ao controle do “radar”. (Guile Martins *apud* Queiroz, 2018, p. 30)

Mais uma vez, há uma distinção entre as vozes do Estado e o que Guile Martins chama de “linguagem de guerrilha”, que, em nossa análise, supera a centralidade da voz. Há, portanto, uma composição polifônica das vozes e corpos periféricos que, apenas ao soarem no filme, fazem resistência aos documentos do poder. Quando Andreia encontra Wellington, por exemplo, a predominância da sua voz se faz notar. De fato, a narração denuncia a arbitrariedade de um sistema penal distópico. É o que, nessa cena, diferencia a personagem do guerreiro espacial: para ela, há a possibilidade de narrar, ainda que esteja sob o risco iminente de ter sua voz interceptada pelo radar, isto é, capturada pela distopia de Brasília. Andreia tem por missão endereçar a palavra, ainda que brevemente, às marcas indeléveis deixadas nos corpos marginalizados de Ceilândia, no sentido de uma elaboração possível dos fragmentos de sua experiência, também coletiva, de segregação e confinamento.

Quando *Era uma vez* fabrica essa frágil elaboração, os corpos segregados passam a se multiplicar no filme, reunidos no momento da encenação. A polifonia dos corpos, produzida, até então, na montagem com os arquivos, é incorporada à cena e se torna visível, quando voltamos à filmagem na estação de trem. Presidiários uniformizados estão enfileirados no lado direito do quadro; do lado esquerdo, um trem alcança a plataforma. Quando as portas se abrem, dezenas de pessoas aparecem no quadro, seguindo em direção ao terminal Ceilândia. Todos estão focados – jovens, crianças, adultos, velhos, famílias, trabalhadores, amigos. O enquadramento cria um paralelismo entre os corpos enfileirados e aqueles que saem do vagão. Confinamento e liberdade, segregação e acesso à cidade, então, se tornam forças opostas no quadro. Conforme a multidão de passageiros avança em direção ao primeiro plano, cruzando o espaço enquadrado pela câmera, o filme registra os corpos que vivem essa tensão diariamente.

Nesse plano, o que chama a atenção é o olhar dos passageiros. Muitos olham para a objetiva; no entanto, não se detêm sobre a câmera. A fileira de prisioneiros, pressionados contra a parede, parece capturar mais a atenção dos passageiros; contudo, o fluxo dos corpos não se interrompe e, em poucos segundos, a plataforma se esvazia, restando apenas os

prisioneiros. Corpos documentados e ficcionalizados, assim, são aproximados no plano, sem que se estabeleça contato entre eles. Na leitura de João Paulo de Freitas Campos:

O trabalho realizado foi um registro etnográfico de um experimento de ficção. Uma etnografia do fazer ficção. Podemos dizer, portanto, que o filme de Queirós faz interagir dois registros distintos, sem criar um regime de indiscernibilidade entre eles: uma moldura ficcional aberta [...] e o documentário feito ‘sob o risco do real’, atravessado por vestígios de acontecimentos históricos e vivências de atores e atrizes. (CAMPOS, 2019, p. 124)

Ao aproximar dois dispositivos de filmagem, *Era uma vez* desenvolve, então, uma abordagem etnográfica do ato de filmar. Os olhares desinteressados dos passageiros sobre os prisioneiros põem em questão o estatuto performativo das imagens, isto é, sua capacidade de fabricar a experiência vivida. O olhar cabisbaixo dos atores recusa o encontro com aqueles figurantes do mundo histórico, confinados que estão à diegese. As feições, inquisidoras ou desatentas dos passantes ao perceberem ou não a filmagem, devolvem aos espectadores seu olhar desinteressado. Se não há contato entre ficção e documentário, o que está sendo produzido naquela cena? O que nós, espectadores, somos convidados a ver? A composição desse quadro condensa a etnografia da ficção de Adirley. *Era uma vez* pensa a imagem documental quando põe, em primeiro plano, a partir da ficção, o próprio ato de ver.

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77)

A teoria do olhar formulada por Didi-Huberman reivindica uma dimensão física e subjetiva do espectador, que *agita* a imagem. Nessa relação corpórea, o olho perde o estatuto do saber ver e torna-se órgão mediador de um confronto, em que a imagem mostrada é a superfície de um gesto crítico. Ao encenar a multiplicação dos olhares no plano descrito, *Era uma vez* produz uma explosão desse gesto, que tensiona os corpos dos personagens e dos espectadores, postos, então, em relação a partir do ato de ver.

Na sequência seguinte, os personagens de *Era uma vez* se reúnem no 27º Torneio Intergaláctico de Ceilândia, evento interplanetário que conta com a presença de uma dezena de competidores alienígenas: boxeadores, samurais, judocas. Ao contrário da cena na estação, esses personagens fixam o olhar na objetiva. A seguir, vamos analisar essa sequência em detalhe, de forma a compreender como a encenação dos múltiplos corpos de Ceilândia atuam nesse novo circuito de percepção das imagens.

## 2.4 ERA UMA VEZ O ALARME DE INCÊNDIO DA HISTÓRIA

Marquim fuma sozinho em um túnel. Ele sopra um berrante e, em poucos instantes, o túnel é atravessado por homens e mulheres que fazem soar, a um só tempo, outros berrantes como o dele. Como descobriremos na sequência seguinte, Marquim os convoca para o 27º Torneio Intergalático de Ceilândia. Uma moto acelera ao fundo e tambores começam a rufar. Um plano de conjunto fixo enquadra frontalmente o palco do torneio, como se fosse um teatro filmado. Em cima de uma estrutura de metal, a apresentadora observa os competidores, que entram em cena desde o fundo do palco, passando por baixo dessa estrutura. Marquim os aguarda, posicionado à esquerda do quadro.

Um a um, eles demonstram suas habilidades de luta, vestidos em roupas de guerra. Eles se dirigem a nós, os espectadores do torneio e do filme, mirando a câmera diretamente. De início, entra WA4 no palco, mascarado e munido de um cajado-porrete. Um homem-macaco, uma dupla de samurais, Andreia com luvas de boxe, um homem mascarado de Fred Krueger, dois judocas, uma boxeadora e um homem encapuzado – que dá uma cambalhota desengonçada em primeiro plano – entram em seguida. Após a apresentação ao público, eles posicionam-se à esquerda e à direita de quadro, formando uma passarela central. Eles estão voltados uns para os outros e, alguns closes de seus rostos mostram feições determinadas, raivosas.

Conforme aponta Campos (2019), a cena do torneio remete a *Mad Max: Beyond Thunderdome* (1985). A ficção científica de George Miller fabrica um mundo pós-apocalíptico, onde as pessoas disputam combustível até à morte. Nesse universo, há um ringue de batalha, no qual os moradores de uma pequena comunidade resolvem suas disputas diárias. No caso de *Era uma vez*, há uma curiosa coincidência: os personagens são guerreiros alienígenas, vindos de outros planetas e galáxias para o torneio e a transmissão da batalha. No entanto, reconhecemos alguns rostos familiares: Wellington, Andreia, Pancillax, Marquim, todos reunidos em cena, pela primeira vez no filme.

A encenação do torneio, ao mesmo tempo que reúne numa mesma cena personagens até então separados pela montagem interdita, produz um distanciamento entre eles, já que se posicionam em lados opostos do quadro e competem entre si. A ficção científica nos faz imaginar, assim, a geografia da segregação territorial, que isola os indivíduos dentro de uma mesma comunidade. Vale lembrar que, para Milton Santos, a solidariedade figura como o afeto curativo, propulsor de uma cultura do território e um contraponto à competição capitalista. Ao abandonar a solidariedade como sentimento organizador de uma narrativa

“continuada” na montagem e na encenação, como aponta essa cena, *Era uma vez* intensifica o caráter distópico das imagens.

Com todos os personagens em cena, a apresentadora inicia o torneio. O homem-macaco ataca um dos samurais e os demais urram, celebrando a disputa. A brutalidade daquela diversão dura pouco: Marquim da Tropa intervém, dando um grito de comando e os lutadores voltam às posições originais. Enquanto líder daquele exército de guerreiros, Marquim se posiciona no centro do plano, dirigindo-se a seus soldados.

[...] O inimigo está solto. O monstro está em tudo que é lugar. No Congresso, nos Ministério, no Palácio. O Congresso tem que ser nosso. Os ministérios... tem que ser tudo nosso. Aqui só tem os melhores e os mais capacitados. Eu tenho certeza que na hora da guerra aqui ninguém vai amarelar. Somos um povo forte, unidos e organizados. O inimigo está entre nós e trama na escuridão. [...] O inimigo fala “dar-te-ei”, mas não dá nada pra gente. Temos que capturar eles (ERA UMA VEZ..., 2017)

Quando o apito de Marquim se multiplica num coro de guerreiros, que atravessa o quadro, a polifonia dos corpos é transmitida novamente à encenação. Junto aos berros alienígenas, como o são também as vozes de Ceilândia, surgem os corpos dos forasteiros espaciais. Na cena do torneio, no entanto, a voz de Marquim interrompe o espetáculo bárbaro que essa reunião promove. A interrupção busca retirar esses corpos do fluxo da competição, restituindo não a solidariedade, que parece perdida, mas a garra dos guerreiros, a vontade de lutar contra as vozes desencarnadas do poder, as que falam “dar-te-ei” mas não dão nada. O enfrentamento do inimigo comum é a frágil força messiânica que pode dissolver as fronteiras e distâncias para produzir, ainda que rarefeito, um exército, ou, se quisermos, um coletivo. Quando fala em “capturar eles”, podemos compreender o chamado à ação como uma captura das imagens, visuais e sonoras, de Brasília, imagens essas que a montagem polifônica dos arquivos e a polifonia dos corpos já vem desarmando ao longo do filme.

Em seguida, há um assincronismo entre a fala de Marquim e a imagem nessa cena. Enquanto ainda ouvimos a voz tonitruante do nosso general, planos do palco já esvaziado ganham a tela. Além dele, apenas Wellington, Pancillax e Andreia permanecem no palco. Ao analisar esse assincronismo, Elder Queiroz (2018, p. 34) deduz: “O discurso de Marquim transpôs a barreira do tempo, desta vez na lógica inversa da cena de WA perdido no espaço”, isto é, “o discurso de Marquim é mais forte do que a fragmentação do tempo cronológico”, um efeito de montagem. A voz parece interromper a competição, no sentido de restituir os corpos segregados à inteireza de uma luta compartilhada. Com a imobilização da barbárie, ouvimos, nesse momento do filme, portanto, ecos de uma redenção possível da distopia documental. Assim como em *Branco sai*, Marquim trama o contra-ataque à Brasília. Dessa

vez, contudo, não se planeja a destruição do futuro, mas a retomada da cidade, no presente da ação revolucionária.

A postura combativa dos personagens, que incorpora a polifonia à encenação, produz o que Anita Leandro (2014b) chama de “ponto de vista interno” das imagens, característico a uma “estética da urgência”, que reconhece ao se debruçar sobre o filme *Sans images* (2006), narrativa que representa estudantes grevistas na França:

O ponto de vista único, frontal e subjetivo que somos convidados a compartilhar em *Sans images* situa-se no extremo oposto do ponto de vista múltiplo, flutuante e supostamente objetivo da televisão. A câmera mantém uma posição frontal face aos representantes da ordem e explica, dentro do próprio plano, as razões desse enfrentamento. O rigor do posicionamento da câmera no conflito confere à imagem produzida pelos estudantes um valor testemunhal, subjetivo. (LEANDRO, 2014b, p. 128).

Quando, ao montar o filme, Adirley recusa situar a câmera de *Era uma vez* no interior dos protestos contra ou favor do *impeachment*, podemos dizer que a distopia dos documentos faz um desvio em relação a esse tipo de imagem descrita por Leandro, cujo valor testemunhal é, então, aniquilado pela ficção. Se quisermos atribuir ao filme um ponto de vista interno, construído pela polifonia dos corpos alienígenas, periféricos, essa internalização do ponto de vista é conquistada, paradoxalmente, no momento da encenação. A etnografia da ficção de Adirley busca documentar, em certo sentido, a experiência de corpos aprisionados, interditados do acesso a Brasília. Os protestos que tomaram a praça dos Três Poderes, portanto, não podem possivelmente dar forma ao enfrentamento há muito desejado pelo coletivo de cinema de Ceilândia. Assim como faz Marquim ao interromper a cena do torneio, é preciso deslocar a atenção do espectador do espetáculo da barbárie, que incendeia o Plano Piloto, para um acontecimento “subterrâneo”, que subjaz às imagens da manifestação e aos arquivos sonoros do golpe de Estado: a catastrófica história de segregação territorial, que afasta os moradores de Ceilândia dos espaços de tomada de decisão e os abandonam à violência, à falta de moradia e à morte.

A urgência de transformação política não é, mais uma vez, da ordem da visibilidade dos eventos históricos, como foi o processo de *impeachment*. Por conta disso, o espaço sonoro passa a ser disputado pela ficção: Marquim e Wellington tentam contato através do rádio, assim como é a missão de Andreia narrar a história do seu encarceramento, compartilhável com os prisioneiros entrevistados por Adirley no processo de pesquisa do filme. Para se tomar um ponto de vista interno das imagens, é preciso, então, fabricá-lo pela narrativa distópica, antes que a ficção do Estado sequestre as imagens do território.

No contexto brasileiro recente, Patricia Machado (2017) analisa três vídeos produzidos durante as Jornadas de Junho de 2013 no Brasil e percebe também nessas imagens o ponto de vista interno como sintoma de uma estética da urgência. Embora, novamente, *Era uma vez* produza imagens avessas à urgência reconhecida pelas autoras, a ausência de cortes, característica a essa estética, pode também ser percebida no filme. Como diz Machado, essa forma de filmar “intensifica a força do presente nesses fragmentos de imagens precárias”. Continua a autora:

O tempo estendido das sequências filmadas ininterruptamente, que se transformam pela dinâmica dos acontecimentos, contribui para a potencialização da imagem, à medida em que evidencia os traços da experiência vivida, da espera que culmina em um ato de violência (MACHADO, p. 2017, p.60-61)

Nas imagens de 2013, era preciso, em primeiro lugar, produzir provas do crime – a ação truculenta do Estado para reprimir os protestos que tomavam as ruas das principais capitais do país à época. Em *Era uma vez*, embora não haja enfrentamento visível nas imagens, a ausência de cortes produz um efeito similar, de intensificação de um presente que confina os corpos de Ceilândia à *mise-en-scène*, e que, assim, evidencia sua experiência de segregação.

Ao inserir imagens do Plano Piloto e arquivos sonoros do período do processo de *impeachment*, a ficção não produz apenas um corpo-a-corpo de seus personagens com as vozes do poder. Há, portanto, o esvaziamento de um certo tipo de urgência nas imagens desse acontecimento político. Com o discurso de Marquim, Adirley se apropria do potencial crítico da montagem proibida: intensificar o espaço da presença como possível lócus da ação revolucionária. Transmite-o, assim, aos corpos alienígenas de Ceilândia, energizados por um presente que, por não passar, pode, agora, se converter em palco para a mobilização de um corpo, físico e político. Antes que a distopia fabrique outra guerra, a partir dos documentos, ela soa, então, o alarme de incêndio da história. “Antes que a centelha chegue à dinamite, é preciso que o pavio que queima seja cortado”, diz Benjamin (1987, p. 46), como uma alegoria da ação revolucionária.

Na leitura de Löwy (2005, p. 23) o autor faz um elogio da “interrupção de uma evolução histórica que leva à catástrofe”. Uma vez que o Plano Piloto parece arder nas chamas dos últimos acontecimentos políticos, a guerra deflagrada pelos corpos marginalizados em *Era uma vez* assume, da mesma forma, os contornos de uma imobilização. A catástrofe parece já ter acontecido, e o que resta aos corpos destroçados de Ceilândia é resistir à desintegração total. No filme, a guerra não é deflagrada, nem ao menos imaginada, como em *Branco sai*. Ela é gestada, o combate é iminente, mas não chega a se realizar nas imagens: eis a forma que a “imobilização messiânica dos acontecimentos” se cristaliza nas



últimas sequências de *Era uma vez*. Tatiana Hora (2019), aliás, define o filme como um anticlímax, que freia uma catarse esperada, sugerindo a crise de uma teleologia, narrativa e histórica. A tensão política, afinal, não se dissipa: na cena seguinte à convocação de Marquim, nossos protagonistas entram num carro e rodam pelas ruas desérticas do Setor O, fugindo e perseguindo inimigos, como em *Mad Max* (CAMPOS, 2019). Tiros ecoam, enquanto ouvimos as vozes dos personagens em primeiro plano, comentando a aventura. A encenação dessa aventura acontece, sobretudo, no desenho de som, já que, na imagem visual, vemos apenas um veículo antigo atravessando a paisagem noturna, fazendo um retorno, e voltando pelo mesmo caminho. Os inimigos são invisíveis, uma vez que a guerra se acerca, mas não se realiza.

Em *Branco sai*, vale lembrar que Dimas volta no tempo para angariar provas com a finalidade de incriminar o Estado brasileiro. No entanto, não havia disputas visíveis no horizonte, apenas os vestígios fotográficos e as lembranças de Marquim e de Sartana. Já em *Era uma vez*, quando Marquim conclama os personagens à luta, a distopia documental põe a ficção em contato com a latência de acontecimentos ainda “subterrâneos”, ou seja, o estopim de uma guerra contra o Congresso Nacional. A partir da referência ao *impeachment*, por meio de vozes vagas e distantes, panorâmicas de espaços desertos e fortemente policiados, a ficção *lo-fi* de *Era uma vez* ressignifica o incêndio. As chamas que fazem arder o Plano Piloto em 2016 já vinham sendo espalhadas por Marquim, quando, em *Branco sai*, o rapper atea fogo num sofá em um descampado de Ceilândia, ou em *A cidade*, quando uma animação do projeto de Lucio Costa entra em combustão. Se Brasília parece estar em ruínas, Ceilândia é, portanto, o resíduo histórico dessa catástrofe. Chegamos à conclusão de que a urgência, portanto, é imobilizada pela marginalização que, paradoxalmente, apenas inflama ainda mais a revolta potencial: eis o jogo dialético da interrupção em *Era uma vez*.

De uma encenação polifônica dos corpos, *Era uma vez* retorna, no fim, à montagem polifônica entre arquivo sonoro e imagem filmada. Marquim e Andreia estão sentados dentro de um veículo parado, enquanto uma locução em *off* anuncia a transmissão do pronunciamento de Michel Temer. O discurso se refere ao dia de sua posse como presidente interino, no dia 12 de maio de 2016. Dada a não-concretização da guerra, a luta corporal contra as vozes do Congresso ainda é necessária, para cortar o pavio que, após o golpe, se acendia na noite de Brasília.

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. São quase 12 milhões de desempregados e mais de R\$ 170 bilhões de déficit nas contas públicas. 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... (ERA UMA VEZ..., 2017)

No trecho seguinte do discurso, Temer listaria as bandeiras de seu governo; no entanto, o “dar-te-ei” do Congresso é interrompido pelo som de uma explosão. W4A atira contra um carro abandonado, que explode imediatamente. Em primeiro plano, além de Wellington, Andreia, Marquim e Pancillax assistem, por quase quatro minutos, ao veículo ser consumido pelas chamas. Se a guerra não foi deflagrada, não há acontecimento a ser fabricado pela montagem; resta à distopia documental atirar contra si mesma, incinerando internamente a paisagem distópica. Ao interromper a voz de Temer, *Era uma vez* sequestra, portanto, sua temporalidade desencarnada, “homogênea e vazia”. Ao queimá-la lentamente na imagem, na figura de um carro abandonado, o filme dá a ver a exumação do corpo utópico de Brasília.

O espetáculo é interrompido novamente pelo berrante de Marquim. Junto a ele, unem-se outros berrantes, compondo uma sinfonia estridente de gritos sufocados, graves, agudos, em diferentes alturas e intensidades. Vemos closes dos rostos que berram. Notamos, então, o instrumento sonoro que utilizam em detalhe: uma caveira de bronze, adornada com uma ferradura prateada no lugar dos lábios, escancarados, que mimetizam um grito. Com a alegoria de uma caveira berrante, a sinfonia dos corpos compõe a polifonia dos *corpses* de Ceilândia. Um contraplano revela: as caveiras berram em direção ao Palácio da Alvorada, que figura ao fundo.

Segundo Campos (2019, p. 108), nessa cena, “Queirós chama os mortos em cena”. São os corpos matáveis de Ceilândia, que vibram contra a violência do Estado; corpo do avô de Wellington, enterrado sob o cimento de Brasília, e de muitos outros migrantes nordestinos, vítimas de uma utopia arquitetônica que triunfava e tentava apagar a morte. Ao convocar os *corpses* de Ceilândia à mesa, Adirley incorpora a figura do historiador, segundo Benjamin (*apud* CAMPOS, 2019, p. 108): “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”. A guerra invisível contra as populações negras e periféricas do Distrito Federal, então, em lugar de ocupar a imagem, toma corpo no espaço sonoro do filme, modulando uma escrita polifônica do território.

No plano final de *Era uma vez*, Marquim, Andreia e Wellington retornam à passarela do trem, onde fogem do radar. Eles se movem devagar no plano, olhando em volta, como à espera de um ataque. Um trecho de outro discurso de Temer é sintonizado em *off*, discurso esse proferido no dia 21 de setembro de 2016 no Conselho das Américas, em Nova York.

(...) há muitíssimos meses atrás, dez, doze meses, nós lançamos – até eu ainda vice-presidente -, lançamos um documento chamado Uma Ponte para o Futuro. Porque nós verificávamos que seria impossível o governo continuar naquele rumo e até sugerimos ao governo que adotasse as teses que nós apontávamos naquele documento chamado Ponte para o Futuro. Como isso não deu certo, não houve adoção, instaurou-se um processo que culminou agora com a minha efetivação como Presidência da República (ERA UMA VEZ..., 2017)

Um tiro ao longe interrompe a transmissão. Wellington fica em alerta, Marquim se assusta e reposiciona sua cadeira de rodas no quadro. A voz de Temer volta a ser sintonizada. Dessa vez, ouvimos um trecho do discurso de abertura do presidente na Assembleia da ONU, no mês seguinte à sua posse. Uma saraivada de tiros atravessa sua fala que, dessa vez, não é interrompida.

O Brasil acaba de atravessar processo longo e complexo, regrado e conduzido pelo Congresso Nacional e pela Suprema Corte brasileira, que culminou em um impedimento. Tudo transcorreu, devo ressaltar, dentro do mais absoluto respeito constitucional. O fato de termos dado esse exemplo ao mundo, verifica que não há democracia sem Estado de direito – sem que se apliquem a todos, inclusive aos mais poderosos. É o que o Brasil mostra ao mundo. E o faz por meio a um processo de depuração de seu sistema político. Temos um Judiciário independente, um Ministério Público atuante, e órgãos do Executivo e do Legislativo que cumprem seu dever. Não prevalecem vontades e isoladas, mas a força das instituições sob o olhar atento de uma sociedade plural e de uma imprensa inteiramente livre. Nossa tarefa, agora, é retomar o crescimento econômico e restituir aos trabalhadores brasileiros milhões de empregos perdidos. Temos clareza sobre o caminho a seguir: o caminho da responsabilidade fiscal e da responsabilidade social. A confiança já começa a restabelecer-se, e um horizonte mais próspero já começa a desenhar-se. (ERA UMA VEZ..., 2017)

O projeto “Uma Ponte para o Futuro” condensa, em seu nome, a continuidade de uma lógica utópica de distribuição do espaço. Nesse trecho, Temer prega a mesma ideologia desenvolvimentista que gestou Brasília e um projeto urbanístico que, em sua implementação, estabeleceu as cidades-satélite como zonas de violência e discriminação. Ideologia essa que atua sobre os setores habitacionais ainda em expansão, como o caso de Sol Nascente. Durante as filmagens de *Era uma vez*, o futuro do Brasil não se desenhava no horizonte, nem estava em disputa. Pelo contrário: em seu discurso, o presidente interino admite que o sucesso do processo de impedimento de Dilma Rousseff foi um projeto orquestrado por um grupo político, numa plenária a portas fechadas, não pelo povo.

Talvez por isso, nos conta Fred Benevides, que, ao começar o processo de montagem de *Era uma vez*, Adirley assume que gostaria de fazer um filme, portanto, diferente daquele que filmou. Já distanciada da urgência dos acontecimentos, a etnografia da ficção de Adirley se propõe a pensar as imagens de um passado recente, fazendo cintilar, na paisagem distópica de Brasília, uma história brasileira em abismo, catastrófica. Para isso, fabricou, pela via da

ficção, um ponto de vista dos acontecimentos que fosse interno à Ceilândia. A abordagem etnográfica da ficção, nesse sentido, reflete sobre os limites documentais de uma encenação polifônica, que, em última instância, visa dar contorno a uma distopia originária: o real ficcionalizado pela utopia progressista.

Uma documentação possível, nas ruínas da história, passa, portanto, por deslocar o foco do incêndio aos corpos mortos e matáveis de Ceilândia, que padecem com a aniquilação de suas memórias. O processo de *impeachment* sequestra o clima de insurgência política, há muito acalentada por essas populações, no sentido de um golpe de Estado. O “dar-te-ei” de Temer confirma a visão do apocalipse: Brasília, mais uma vez, entra em rota de colisão com os corpos-satélite de Ceilândia, ocupando o espaço sonoro das frequências revolucionárias, isto é, as vozes fantasmáticas, que parecem tramar uma tomada de linguagem do território em ato. Já soava o aviso de incêndio benjaminiano: “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. [...] Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela” (BENJAMIN, 1985, p. 225), como Marquim desvia o espetáculo intergaláctico, reconduzindo-o ao combate às vozes do poder.

Após a interrupção do discurso de Temer, ouvimos o som de porta de cadeia e uma sirene de polícia. Andreia, Wellington e Marquim estão agrupados novamente na passarela do trem, mais próximos uns dos outros. Eles se entreolham longamente, intercalando os olhares. Juntos, voltam o rosto na direção da câmera. Ouvimos o som de um trem se aproximando, os trilhos se eletrizam. O som se dissipa de repente e a imagem cede ao *blackout* da tela final. Adirley encerra *Era uma vez*, portanto, com os olhares inquisidores dos personagens, que devolvem ao espectador um olhar sobre o ato de espetatorialidade. Diante deles, tomamos ciência de nosso papel crítico diante das imagens: interpelados pelo exército de Marquim, somos também convocados ao campo de batalha das imagens da história. Ver e escutar é estar diante da urgência de tomar posição nessa luta.

A essa imagem que nos devolve o olhar, Didi-Huberman se refere, a partir de Benjamin, como imagem dialética,

portadora de uma latência e de uma energética. Sob esse aspecto, ela exige de nós que dialetizemos nossa própria postura diante dela, que dialetizemos o que vemos nela com o que pode, de repente — de um *pano* —, nos olhar nela. Ou seja, exige que pensemos o que agarramos dela face ao que nela nos “agarra” — face ao que nela nos deixa, em realidade, despojados. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 95)

Nesse sentido, uma imagem dialética da história põe a si mesmo à beira da catástrofe, isto é, produz uma imagem crítica das temporalidades que tece. O lugar da imagem dialética, assim, para Didi-Huberman é também a noite, como a noite de Ceilândia, que aproxima e

distancia, aparece e desaparece. Nesse jogo de luto, “não cabe dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo no qual o Pretérito encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação. Em outros termos, a imagem é a dialética em suspensão” (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 114).

Podemos dizer, portanto, que há uma ambivalência nas imagens noturnas de *Era uma vez*. Embora nos filmes de Lav Diaz e de Adirley Queirós a noite seja paisagem da crise distópica, ela é também lugar de crítica, onde soa o alarme de incêndio da história. Assim, a perda e reconquista do olhar sobre a história se tornam momentos de um jogo, isto é, espaço de invenção da memória, que encerra a dinâmica entre historicização e afirmação do fracasso em estabelecer uma história diante da catástrofe. Nesse espaço, a voz tonitruante de Marquim durante o Torneio Intergaláctico produz uma experiência singular da imagem, que reluz diferentemente quando Wellington queima a testa de Juscelino Kubitschek com a ponta do maçarico.

A interrupção, no entanto, figura como gesto comum, que já em *Branco sai*, passa a adentrar a encenação. Agamben (2007) faz um paralelo interessante entre cinema e poesia, no que toca à paragem. Segundo ele, a cesura dos versos equivale ao corte da montagem. Sendo assim, “parar a palavra é subtraí-la do fluxo do sentido para a exibir enquanto tal”, da mesma forma que a interrupção da imagem a exibe enquanto tal. Uma vez que a interrupção se torna um gesto dos corpos marginalizados de Ceilândia, *Era uma vez Brasília* fabrica um corpo coletivo, tecido pela polifonia das vozes que, quando emitidas em uníssono, atentam contra a própria saúde – corpo esse que deseja, a cada momento, se voltar sobre seus destroços. A palavra, assim, se torna berro: única emissão possível de uma revolta e sua incomunicabilidade.

A tarefa do cinema, enquanto trabalho sobre as imagens da história, é, portanto, escová-la a contrapelo, estranhando os próprios dispositivos de documentação dessas imagens. A montagem de Adirley Queirós vai ganhando um tônus cada vez mais performativo, aberto a afecções, falhas, desvios, que produzem um sentido histórico não-linear às imagens. A *mise-en-scène*, por sua vez, interioriza os procedimentos da montagem, produzindo um espaço ficcional territorializado, ainda que frágil, que faça frente à ficção espacial de Brasília. Como afirma o cineasta francês Jean-Luc Godard,

[...] num filme como *Outubro* [1927, de Eisenstein], a montagem é, antes de mais nada, a palavra-chave da *mise-en-scène*. Não se separa uma da outra sem riscos. É como querer separar o ritmo da melodia. [...] Se a direção é um olhar, a montagem é

um batimento do coração. Prever é uma característica das duas: mas o que uma procura prever no espaço, a outra o faz no tempo<sup>17</sup>.

As operações entre montagem e *mise-en-scène* servem, da mesma forma, à análise das relações entre espaço-tempo no cinema de Adirley Queirós. Sua escritura poética confronta a reprodução de uma dinâmica espacial segregatória, fundamentada por uma concepção teleológica da história. Ao combater a utopia de Brasília, portanto, o cineasta produz não apenas novas imagens da história, como inventa uma paisagem distópica, onde seja possível compor a temporalidade dos corpos segregados pela necropolítica. Paisagem essa que molda a visibilidade dos resíduos do progresso, a partir de uma composição polifônica entre vestígios, vozes e corpos de Ceilândia.

---

<sup>17</sup> GODARD, JL. Montage, mon beau souci. In: GODARD, JL. Jean Luc Godard par Jean Luc Godard. Paris: Cahiers du cinéma, 1998. Tradução de Anita Leandro (manuscrito).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final deste trabalho, concluímos que o cinema de Adirley se apropria das imagens utópicas de Brasília, de forma a compor a paisagem distópica experimentada pelas populações negras e periféricas em Ceilândia, produzindo, assim, uma dialética da paisagem, que atravessa sua obra. O projeto de uma etnografia da ficção, anunciado pelo cineasta em suas entrevistas, não se realiza apenas em *Era uma vez*, como acabamos de ver, mas filme a filme, a partir de uma valorização da fala viva e de uma abordagem crítica dos materiais de arquivo na montagem e na *mise-en-scène*. Em *Rap*, um documentário clássico, há a ativação da fabulação na *mise-en-scène*, a partir da provocação da fala dos entrevistados e sua inscrição no momento de encontro entre o diretor e seus personagens. Vimos que esse potencial fabulador da fala é ampliado em *A cidade*, com a antecipação de um gesto de montagem na cena: além de tomar parte na *mise-en-scène* de entrevista, o cineasta produz um encontro entre Nancy e os materiais de arquivo. Este encontro, por sua vez, produz um ato de fala, que assinala a dificuldade de elaboração de uma voz do território. Embora, conforme demonstramos, a fabulação com os arquivos explore um caráter performativo da imagem cinematográfica, sobretudo em *Branco sai*, a performatividade dos corpos com os arquivos sonoros em *Era uma vez* será, no entanto, é exposta ao risco do real. Ou seja, exposta aos limites do desvio, pela ficção científica.

O cinema de Adirley faz, portanto, um avanço e um recuo no que podemos chamar de fabricação de uma imagem militante (a busca por uma “frequência revolucionária”). Mais especificamente, esse cinema aponta para o fato de que é preciso dar forma a um ponto de vista, interno e coletivo, a partir do qual seja possível disputar as imagens de Ceilândia, no embate com os arquivos de Brasília. Embate esse, contudo, que mostra, em *Era uma vez*, que a territorialização desse ponto de vista não é suficiente para inscrever Ceilândia no centro dos acontecimentos políticos. Concluímos, então, que este projeto de cinema tem por característica não propriamente inventar novas imagens da história de Ceilândia, mas, sobretudo, produzir um jogo duplo de espacialização das vozes do poder e de historicização da paisagem segregada da periferia. Apenas uma imagem dialetizada de Ceilândia é capaz de devolver ao território a memória do espaço, e, no limite, de mostrar a fragmentação e a ruína como aspectos catastróficos desse mesmo movimento de memória - afinal, há tanto negada pela utopia distópica de Brasília. Em vez de sonhar com o futuro, a escrita polifônica de Adirley ausculta o passado, em busca de um presente habitável.

Para dar conta das experimentações com a ficção documentária no cinema de Adirley Queirós, a construção do conceito de polifonia levou-nos a um percurso heterogêneo de análise, que abriu os filmes a outros caminhos possíveis de leitura. Um balanço dos resultados alcançados nos permite sintetizar três eixos amplamente explorados e declinados ao longo da análise dos quatro filmes estudados: as relações estabelecidas entre espaço e tempo histórico, nas figurações de Brasília e Ceilândia; a organização de diferentes falas na *mise-en-scène* e na montagem; a função dos arquivos na produção das falas e da paisagem.

Iniciamos a pesquisa a partir da análise da *mise-en-scène* de entrevista em *Rap*. No que toca o uso dos arquivos neste curta, portanto, percebemos o embrião de dois aspectos relevantes, desenvolvidos ao longo da obra de Adirley. Enquanto os arquivos de Brasília eram inseridos diretamente na montagem, as imagens dos shows de X-Câmbio Negro, por exemplo, eram trazidas para o espaço da entrevista, tomando posição na própria cena. Vimos que a *mise-en-scène* das entrevistas se tornava, ali, um lugar de elaboração das falas, espaço negado na distribuição geográfica da cidade. Vimos também que a montagem clássica de *Rap*, ao entrelaçar o passado da expulsão ao presente das filmagens, atribuía um sentido histórico a esse entrelaçamento.

Uma vez pavimentada a narrativa do território em *Rap*, em *A cidade*, a diferenciação entre dois sentidos de arquivo começa a ser delineada: o sentido testemunhal e poético. Não há, no filme, a introdução de documentos produzidos em Ceilândia, apenas a inserção de documentos de Brasília: trechos de cinejornais e filmes de propaganda, sobretudo sobre a CEI. No entanto, a *mise-en-scène* relacional de entrevista continua sendo explorada, produzindo a fala de Nancy, que tece memórias sobre a Campanha de Erradicação. A montagem de *A cidade* produz, então, um encontro entre a fala testemunhal e a locução dos arquivos – encontro esse marcado pelo conflito entre essas vozes. Com a introdução de um gesto da montagem no momento da encenação dessa fala, há uma espacialização dessas narrativas, atribuindo-lhes um ponto de vista: desde o canto de Ceilândia. Adirley fabrica, então, de fato, o documento procurado por Nancy ao longo do filme, a apresentação do coro infantil, e a insere, ao longo do filme, ao lado das demais imagens de arquivo.

O investimento em personagens ficcionais, como Zé Bigode e, sobretudo, Dildu, também aponta nessa direção. A atualidade do passado de expulsão, vivido pelos ceilandenses, é encenada por eles. Enquanto Nancy rememora o *jingle* e os demais episódios ligados à Campanha de Erradicação, Dildu fabula, no presente da filmagem, uma nova campanha a distrital e um novo *jingle*, capaz de interromper a continuidade desse passado. A montagem alternada entre as cenas de Nancy, Dildu e Zé Bigode garante uma “extensão



continuada” das vozes do território, sustentada, dessa vez, por uma ficção familiar, que não homogeneiza suas falas, mas celebram sua heterogeneidade. Dessa vez, a montagem resguarda a polifonia das vozes de Ceilândia, disparada pelos aspectos documentais e ficcionais, ainda distinguíveis, de certo modo, entre os personagens.

Em *Branco sai*, contudo, essas fronteiras são ultrapassadas, e a *mise-en-scène* documentária é reinvidicada como espaço de ficcionalização das memórias sobre o baile do Quarentão. Ao contrário de *A cidade*, em *Branco sai* não há mais arquivos de Brasília a serem contestados: há apenas as fotografias de Ceilândia, cujo ambiente sonoro é fabricado com a narração de Marquim e Sartana e os efeitos de ficção científica. Trata-se, portanto, de organizá-las, operação de montagem essa também internalizada pela encenação, na figura do agente intergaláctico Dimas Cravalanças. As imagens do passado são tomadas, então, como vestígios, que comportam os dois sentidos de arquivo até então trabalhados na obra de Adirley: cartorial, como indícios de um crime perpetrado pelo Estado, no caso, contra a juventude negra frequentadora do Quarentão em 1986; e poética, que trabalha esses indícios a partir da experiência lacunar da rememoração.

Ao mobilizarmos a noção de corpos-arquivo em *Branco sai*, nossa análise mostrou que a encenação inscreve em ato, nos corpos, a experiência de memória trabalhada, até então na obra de Adirley, através da montagem das falas e dos arquivos. A resistência às imagens da história oficial de Brasília, da mesma maneira, é também presente na encenação, a partir da narrativa de construção de uma bomba sonora, a ser jogada em direção a Brasília e ao futuro. A bomba, portanto, se torna alegoria do potencial transformador da polifonia na ficção documentária de Adirley: ao gravar os cantos heterogêneos de Ceilândia, o filme já atenta contra a narrativa unívoca de Brasília, enquanto cidade, que, às custas do retrocesso impetrado às cidades-satélite, afirma-se, ainda, destinada ao progresso. Ao final do filme, há, de certo modo, um esboço daquilo que o diretor chamou de “etnografia da ficção”. À máxima de Comolli a respeito do cinema direto, o filme poderia fazer um adendo: ao fabricá-los, a ficção documentária não pode evitar destruir os próprios documentos. Assim, a explosão da bomba se realiza apenas em desenhos: é a ficção documentária, que, para esgotar a outra, a ficção da utopia, precisa intensificar os recursos polifônicos ao ponto da catástrofe, de modo a implodir o próprio artifício. Traça-se assim, uma concepção das imagens da história como imagens de uma catástrofe.

Nas ruínas dessa explosão, que, ao que parece, fricciona também os limites entre documental e ficcional, *mise-en-scène* e montagem, espaço e história, o que resta à imagem documentária? O filme trata, assim, no limite, da indocumentabilidade de uma ficção. Em *Era*

*uma vez*, Adirley prolonga a duração dos planos, interditando, de certo modo, a montagem, que, em *Branco sai*, produzia um futuro do pretérito das imagens, isto é, uma viagem no tempo. Os corpos são submetidos ao presente “infernai” da encenação, que não passa, ao passo que o enquadramento fixo esgota o potencial imaginário do extracampo. No limite, a experimentação das temporalidades históricas nos corpos de Ceilândia produz um vácuo de sentido histórico, figurado na espera: de Wellington em chegar ao seu destino, de Marquim, pela revolução, de Andreia, em encontrar W4A. Retorna, então, a montagem polifônica, que faz chocar a voz desencarnada dos arquivos sonoros do Planalto contra os corpos em espera. Nesse sentido, Ceilândia figura como espaço inabitável, ainda que imaginado, de resistência ao fluxo dessas vozes.

Como resultado parcial de nossa pesquisa, apontamos ainda para a importância de uma abordagem racializada do território nos filmes de Adirley. A escrita de Ceilândia dá a ver a incidência do pensamento desenvolvimentista ainda hoje, sobretudo através da montagem com os arquivos. No entanto, o compartilhamento dessa escrita com os personagens aponta para a atualização dessa concepção de história, a partir de uma leitura necropolítica. As falas de *Rap* e a narração de *Branco sai* inscrevem o racismo como forma de perpetuação da segregação territorial. Isso indica que, no contexto brasileiro, a reprodução de uma lógica colonial de distribuição do espaço também incide sobre a questão da especulação imobiliária em Ceilândia, mobilizada sobretudo em *A cidade*. Acreditamos, no entanto, que uma abordagem decolonial mais ampla do cinema de Adirley pode trazer mais avanços nesse sentido.

Nosso ponto de chegada aponta para mais alguns desdobramentos futuros das pesquisas em torno da obra do diretor. Embora tenhamos nos dedicado a um levantamento sistemático das obras de maior destaque do diretor, cabe ainda traçar uma análise que englobe a totalidade de sua filmografia, que conta, ainda, com dois curtas (*Fora de campo*; *Dias de greve*, ambos de 2009) e a série documental *Fantasma da casa própria* (2018). No que toca aos filmes analisados, acreditamos também ser necessário fazer um levantamento sistemático das origens dos documentos utilizados em *Branco sai*. Por uma questão de limitação de tempo, esta pesquisa não produziu avanços nesse sentido. Embora desconfiemos que as fotografias não pertencem a um acervo público, acreditamos que uma pesquisa mais aprofundada sobre a origem desses registros fotográficos pode contribuir para compor uma memória dos bailes black em Ceilândia, permitindo, assim, situar o filme num contexto histórico mais ampliado.

Ao longo de nosso percurso de pesquisa, notamos, aliás, a ausência de trabalhos sobre a experiência dos bailes black nos anos 1980 no território, de um modo geral – as fontes encontradas para tratar do assunto se concentravam, sobretudo, nos bailes da periferia de São Paulo. Tendo em vista o forte impacto desse fenômeno em Ceilândia, onde ainda hoje há o Tributo ao Quarentão, festa que homenageia os bailes dessa época, acreditamos que uma pesquisa etnográfica acerca desse tema seja de grande relevância.

*Branco sai* convida a uma análise mais sistemática sobre o movimento rap em Ceilândia. Alguns trabalhos recentes como a monografia de Silvia Fernandes (2014) e o artigo publicado por Pereira et al. (2019) se debruçam especificamente sobre o movimento na Ceilândia, sem, no entanto, partir do trabalho já realizado por Adirley e pela Ceicine. Há ainda uma ausência de entrevistas com os atores dos filmes sobre o processo de realização, sobretudo Marquim da Tropa, Shokito, Jamaika, X-Câmbio Negro e Japão Viela 17, que pode alimentar esse levantamento e auxiliar na compreensão dos modos coletivos de cinema que hoje se reproduzem no contexto da produção contemporânea.

Em conversa com o montador de *Era uma vez*, Frederico Benevides, e nas entrevistas do diretor, notamos ainda a importância da literatura de Albert Camus, Fiódor Dostoiévski, Guimarães Rosa e, em especial, a de ficção científica, como Ray Bradbury e Phillip Dick, e o afrofuturismo de Octavia Butler, na composição dos filmes de Adirley Queirós. Embora tenhamos aludido a essa relação, nossa análise não abrange a discussão em toda a sua extensão. Acreditamos, portanto, que uma abordagem interdisciplinar, nas fronteiras do cinema com a literatura, poderá lançar uma nova luz sobre o conjunto da obra de Adirley Queirós, obra de grande importância neste momento de aguda crise política e social no Brasil.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. **Estado de exceção** – Homo sacer II, I. 2.ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

AGAMBEN, G. Notas sobre o gesto. **Revista Artefilosofia**. Ouro Preto, n.4, p. 9-14, 2008.

AGAMBEN, G. **O cinema de Guy Debord**. Disponível em:  
<http://www.intermidias.blogspot.com.br/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>.  
Acesso em 12 jun. 2019.

ALVES DE LIMA, T. **Utopias de Brasília no cinema**: o desvio contra a arquitetura e a história. 2019. 256p. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

ANDREW, J. Sergei Eisenstein. *In*: ANDREW, J. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p. 46-71.

AVELLAR, J. A palavra que provoca a imagem e o vazio no quintal – entrevista com Eduardo Coutinho. **Revista Cinemais**. Rio de Janeiro, n. 22, p. 31-71, mar-abr. 2000.

BATISTA, C. **Cinema e Alteridade**: relações “eu”/outro” nas fronteiras entre o documentário e a ficção. 2018. 128p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

BAZIN, A. Montagem proibida. *In*: **O cinema**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas II: Rua de mão única**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987

BENJAMIN, W. Teoria do conhecimento, teoria do progresso. *In*: **Passagens**. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2009.

BERNARDET, J. A entrevista. *In*: **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003. p. 281-296.

BRASIL, A.; FAGIOLI, J. O fundo do ar é vermelho: a subterrânea matéria sensível da história. **Significação**, São Paulo, v. 45, n. 50, p. 79- 101, jul-dez. 2018.

BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CAMARGOS, R. Representações x experiências, verdades. *In*: CAMARGOS, R. **Rap e política**: percepções da vida social brasileira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015, posição 2680-3125.

CAMPOS, J. **O inferno do agora**: uma leitura de Era uma vez Brasília (2017). 2018. 131p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

CAUQUELIN, A. O jardim das metamorfoses. *In*: **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CHION, M. **A audiovisual**: som e imagem no cinema. 1.ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

CINEFESTIVAIS, 2015. **Conheça a carreira do diretor Adirley Queirós**. São Paulo, 20 de dez. de 2015. Disponível em: <http://cinefestivals.com.br/conheca-a-carreira-do-diretor-adirley-queiros/>. Acesso em 2 de jul. 2019

COMOLLI, JL. **Ver e poder**: a inocência perdida - cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.

COMOLLI, JL. O desvio pelo direto. Tradução de Pedro Maciel Guimarães. *In*: **Catálogo do forumdoc.bh.2010** – 14º Festival do filme documentário e etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2010. p. 294-317.

DA-RIN, S. **Espelho partido**: tradição e transformação no documentário. 1.ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DELEUZE, G. As potências do falso. *In*: DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 155-188

DELEUZE, G. Cinema, corpo e cérebro, pensamento. *In*: DELEUZE, G. **A imagem tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010

FÉLIX, J. **Chic Show e Zimbabwe**: a construção da identidade nos bailes black paulistanos. 2000. 202p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

FOLHA ILUSTRADA. **Ex-jogador de futebol, Adiley Queiros virou diretor de cinema premiado**. São Paulo, 2014. Disponível em <<<https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/12/1568489-ex-jogador-de-futebol-adirley-queiro-s-virou-diretor-de-cinema-premiado.shtml>>>. Acesso em 25 de mar de 2019.

FOUCAULT, M. Aula de 14 de março de 1979. *In: Nascimento da biopolítica*. 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FREUD, S. **Mal estar na civilização**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

FURTADO, S; LIMA, E. Corpo, destruição e potência em Branco Sai, Preto Fica. São Paulo, **Matrizes**, v.1, n. 1, jan-abr, 2016, pp. 133-147. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/download/119460/116956/>>.

GAGNEBIN, J. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: 34, 2009.

GOUVÊA, L. A capital do controle e da segregação social. In: PAVIANI, A. (org). **A conquista da cidade**: movimentos populares em Brasília. 2.ed. Brasília: Editora UnB, 1991, p. 75-96.

GOUVÊA, L. **Brasília: A capital da segregação e do controle social**: uma avaliação da ação governamental na área da habitação. São Paulo: Editora Annablume, 1995.

GUIMARÃES, V. O desvio pela ficção: contaminações no cinema brasileiro contemporâneo. **Devires**, Belo Horizonte, v.10, n.2, p.58-77, 2013.

HOLSTON, J. **A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia**. São Paulo, Cia. das Letras, 1993.

IKEDA, M. O “novíssimo cinema brasileiro”: sinais de uma renovação. **Cinéma d'Amérique Latine**. Toulouse, v. 20, p. 136-149, 2012.

ISAIAS, H. **O cinema é um só?:** montagem e desmontagem em Adiley Queirós. 2017. 128p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

KUBITSCHKE, J. A missão de Brasília. *In: Por que construí Brasília*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000, p. 465-468.

LEANDRO, A. A história na primeira pessoa: em torno do método de Rithy Pahn. *In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, XXIII, 2014a*, Belém. *Anais...*Belém: Compós, 2014a.

LEANDRO, A. Sem imagens: memória histórica e estética de urgência no cinema sem autor. **Estudos da Língua(gem)**. Memória, Cinema e Linguagem. Vitória da Conquista. v.12, n.1, 2014b.

LEANDRO, A. Montagem e história: uma arqueologia das imagens de repressão. *In: BRANDÃO, A.; LIRA, R.. A sobrevivência das imagens*. Campinas: Papyrus, 2015, p. 103-120.

LINDEPERG, S. O destino singular das imagens de arquivo: contribuição para um debate, se necessário, uma ‘querela’. *Devires*, Belo Horizonte, v.12, n.1, jan-jun, 2015.

LINS, C. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. 61-81, 2002.

LINS, C. O cinema de Eduardo Coutinho: entre o personagem fabulador e o espectador-montador. *In: OHATA, Milton (Org.). Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013. p. 374-388

LISOVSKY, M. O que fazem as fotografias quando não estamos olhando para elas? *In: LISOVSKY, M. Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia*. 1.ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio** – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

MABOLOC, C. R. B. The radical politics of nation-states: the case of president Rodrigo Duterte. **Journal of ASEAN Studies**, v.6, n.1, pp.82-96, 2018 Disponível em: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-63253-8>. Acessado em 09 jun. de 2020

MACHADO, P. O que podem as imagens?: Uma análise da tomada em registros testemunhais de manifestações de rua no Brasil (1968/2013) **Revista Eco-Pós**. Rio de Janeiro, v.20, n.2, pp.53-73, 2017.

MAIA, A. **A Associação de Moradores de Sol Nascente (DF) e a luta pelo direito à moradia**. 2017. 120p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2017.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MBEMBE, A. **Necropolítica**. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MESQUITA, C. Um drama documentário? - atualidade e história em A cidade é uma só? **Revista Devires**. Belo Horizonte: UFMG, v. 8, n. 2, p. 48-69, jul/dez 2011. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/254>>. Acesso em 04 nov. 2017.

MESQUITA, C. **Memória contra utopia**: Branco sai, preto fica. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, XXIII, 2014a, Brasília. **Anais...**Brasília: Compós, 2015.

MESQUITA, C. Era uma vez Brasília: conversa com Adirley Queirós. In: **Catálogo do forumdoc.bh.2017** – 21º Festival do filme documentário e etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2017. p. 167- 174.

MESQUITA, C. O presente como história: estéticas da elaboração no cinema brasileiro contemporâneo. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, XXIII, 2018, Belo Horizonte. **Anais...**Belo Horizonte: Compós, 2018.

MIGLIORIN, C. Documentário recente brasileiro e a política das imagens. In: MIGLIORIN, C. (Org.). **Ensaio no real**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010. p. 9-26.

MUSSEL, F. **A cidade inimiga**: o projeto de Brasília e o cinema de Adirley Queirós. 2016. 133p. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

NICHOLS, B. A voz do documentário. In: RAMOS, F. (org). **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narrativa ficcional. Vol. 2. São Paulo: SENAC, 2005.



PEIXOTO, C. Antropologia e Imagens: o que há de particular na antropologia visual brasileira?. **Cadernos de Arte e Antropologia**. Salvador, v.8, n.1, p.131-146, 2019.

PONTE JORNALISMO, 2018. **Adirley Queirós: Direitos humanos é a possibilidade de afeto entre as pessoas**. 6 de out. de 2018. Disponível em: <<https://ponte.org/adirley-queiros-direitos-humanos-e-a-possibilidade-de-afeto-entre-as-pessoas/>>. Acesso em 2 de jul. 2019

PRYSTON, A. Furiosas frivolidades: artificios, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 18, n.3, 2017, p. 66-74, dez, 2015.

QUEIRÓS, A. **Entrevista**. Revista Negativo. Brasília: Unb, v.1, n.1, 2015a. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/revnegativo/article/view/15165/10852> >. Acesso em: 25 out. 2017.

QUEIRÓS, A. Por um cinema infiltrado: entrevista com Adirley Queirós e Maurílio Martins a propósito de Branco sai, preto fica (2014).: **DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, n. 18, set de 2015b. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5358973>, Acesso em: 26 out. 2018.

QUEIROZ, E. **Corpo, tempo e espaço: Um estudo da voz como matéria prima de linguagem cinematográfica em Era uma vez Brasília**. 2018. 44p. Monografia (Bacharelado em Cinema e Audiovisual) - Instituto Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

RANCIÈRE, J. A **partilha do sensível**: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF, 2012.

RANCIÈRE, J. A ficção documentária: Marker e a ficção da memória. *In*: RANCIÈRE, J. **A fábula cinematográfica**. Campinas: Papirus, 2013. p. 159-170

REZENDE, M. Movimentos de moradores: a experiência dos inquilinos de Ceilândia. *In*: PAVIANI, A. (org). **A conquista da cidade**: movimentos populares em Brasília. 2.ed. Brasília: Editora UnB, 1998, p. 209-230.

SAID, E. Reflexões sobre o exílio. *In*: SAID, E. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, M. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SCHEINFELGEL, M. Estilhaços de vozes (Robinson não diz seu verdadeiro nome). **Devires**. Belo Horizonte, v.6, n.2, p.12-27, jul/dez. 2010.

SELIGMANN-SILVA, M. Apresentação da questão: a literatura do trauma. *In*: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Unicamp, 2006. p. 45-88.

SERRAT, H. A escrita do cinema e as palavras do mundo: o cinema de Adirley Queirós nas vizinhanças de Perrault, Coutinho e Rouch. *In*: INTERCOM, XXXVIII, 2015, Rio de Janeiro. **Anais...**Rio de Janeiro: Intercom, 2015.

SERRAT, H. **O canto de um povo de um lugar: a palavra e o espaço no cinema de Adirley Queirós**. 2016. 136p. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

SONTAG, S. **Against Interpretation and other essays**. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966.

SOUSA, N. O movimento pró-fixação e urbanização Núcleo Bandeirante: a outra face do populismo janista. *In*: PAVIANI, A. (Org.). **A conquista da cidade**: movimentos populares em Brasília. Brasília: Ed. UnB, 1991.

SUPPIA, A. Acesso negado: circuit bending, borderlands science fiction e lo sci-fi em Branco sai, preto fica. **Revista Famecos** – mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, v.24, 2017.

TEPERMAN, R. **Se liga no som**: as transformações do RAP no Brasil. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2015.

TSUI, C. 'The Halt' ('Ang Hupa'): Film Review. **The Hollywood Reporter**: Nova York, 2019. Disponível em <https://www.hollywoodreporter.com/review/halt-review-1212084>. Acesso em 21 jun de 2019.

VERTOV, D. Resolução do conselho de três (10/4/23). *In*: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema** – antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983a. p.252-259

VERTOV, D. NÓS – Variação do manifesto. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema** – antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983b. p.247-251

VICE BRASIL, 2015. **'Branco Sai, Preto Fica' é puro apocalipse**. 27 de mar. de 2015.

Disponível em: <

[https://www.vice.com/pt\\_br/article/nzj9gz/branco-sai-preto-fica-filme-adirley-queiros-puro-a-pocalipse](https://www.vice.com/pt_br/article/nzj9gz/branco-sai-preto-fica-filme-adirley-queiros-puro-a-pocalipse)>. Acesso em 18 de mar. 2019

VIDESOTT, L. Os Candangos. **Risco Revista De Pesquisa Em Arquitetura E Urbanismo (Online)**, n.7, pp 21-38, 2008.

## FILMOGRAFIA

### FILMOGRAFIA DE ADIRLEY QUEIRÓS

RAP, um canto de Ceilândia. Direção de Adirley Queirós. Produção: João Break. Fotografia: Leonardo Feliciano. Som direto: Francisco Craesmeyer. Edição de som: Dirceu Lustosa. Música: Jamaika. Montagem: Mariana Furumoto. Brasília: UnB e Forcine, 2005 (15min.)

DIAS de greve. Direção de Adirley Queirós. Fotografia: Andre Carvalheira. Roteiro: Thiago Mendonça e Adirley Queirós. Montagem: Marcus Barbieri e Mariana Furumoto. Brasília: Ceicine, 2009 (24min.)

FORA de campo. Direção de Adirley Queirós e Thiago Mendonça. Brasília: Ceicine, 2009. (52min.)

A CIDADE é uma só?. Direção de Adirley Queirós. Roteiro: Adirley Queirós e Thiago Mendonça. Fotografia: Leonardo Feliciano. Montagem: Marcus Barbieri. Direção de Produção: Pablo Peixoto. Som direto: Francisco Craesmeyer. Mixagem: Fernando Hena. Finalização de som: Guile Martins. Brasília: Ceicine, Cinco da Norte Produções e 400 Filmes, 2011.

BRANCO SAI, preto fica. Direção e roteiro de Adirley Queirós. Fotografia: Leonardo Feliciano. Produção e Direção de Arte: Denise Vieira. Som direto: Francisco Craesmeyer. Montagem: Guile Martins. Desenho de som e edição de som: Guile Martins e Camila Machado. Brasília: Ceicine e Cinco da Norte Produções, 2014.

ERA UMA VEZ Brasília. Direção e roteiro de Adirley Queirós. Fotografia: Joana Pimenta. Direção de Arte e Figurino: Denise Vieira. Som direto: Francisco Craesmeyer. Montagem: Adirley Queirós, Guile Martins e Frederico Benevides. Edição de som: Guile Martins. Mixagem: Fernando Henna. Finalização de som: Daniel Turine. Brasília: Ceicine, Cinco da Norte Produções, Sancho e Punta e Terratre, 2017.

FANTASMAS da casa própria [SERIADO]. Direção: Adirley Queirós e Cássio Oliveira. Produtora: Cinco da Norte Produções, 2018.

### FILMES CITADOS

ALEMANHA ano zero. Direção: Roberto Rossellini. Itália: UGC, Deutsche Film-Aktiengesellschaft, 1948.

AS PRIMEIRAS IMAGENS de Brasília. Direção: Jean Manzon. Brasil: Jean Manzon Films, 1957.

O BANDEIRANTE. Direção: Jean Manzon. Brasil: Jean Manzon Films, 1957.

EU, UM NEGRO. Direção e roteiro: Jean Rouch. França: Les Films de la Pléiade, 1958.

A OPINIÃO pública. Direção: Arnaldo Jabor. Fotografia: Dib Lufti, José Medeiros e João Carlos Horta. Som: José Antonio Ventura. Montagem: João Ramiro Mello, Arnaldo Jabor e Gilberto Macedo. Rio de Janeiro: Sagitário Produções, Verba e Film-Indústria, 1967.

O FUNDO DO AR é vermelho. Direção, roteiro e montagem: Chris Marker. Produção: Inger Servolin, Aline Baldinger e Claude Veuille. França, 1977.

BRASÍLIA, ano 20. Direção Pedro Torre. Brasília, 1980.

DIS-MOI. Direção: Chantal Akerman. Produção: Michèle Boig. França, 1980.

NOVACAP, ano 25. Direção: Dino Cazzola. Brasília: Novacap, 1981.

BLADE RUNNER, o caçador de andróides. Direção Ridley Scott. Roteiro: Hampton Fancher; David Peoples. Fotografia: Jordan Cronenweth. Montagem: Terry Rawlings e Marsha Nakashima. Estados Unidos: The Ladd Company, Shaw Brothers e Blade Runner Partnership, 1982.

MAD MAX: Beyond Thunderdome. Direção: George Miller e George Ogilvie. Austrália: Kennedy Miller Productions, 1985.

SHOAH. Direção: Claude Lanzmann. Fotografia: Dominique Chapuis, Jimmy Glasberg, Phil Gries e William Lubtchansky. Montagem: Ziva Postec e Anna Ruiz. França, 1985.

SANTO FORTE. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Cristiana Grumbach. Montagem: Jordana Berg. Rio de Janeiro: CECIP, 1999.

BABILÔNIA 2000. Direção Eduardo Coutinho. Câmera: Jacques Cheiuche. Montagem: Jordana Berg. Rio de Janeiro: CECIP, Videofilmes, 2001.

EDIFÍCIO MASTER. Direção: Eduardo Coutinho. Câmera: Jacques Cheiuche. Montagem: Jordana Berg. Rio de Janeiro: CECIP, Videofilmes, 2002.

SANS IMAGES. França, 2006.

JOGO DE CENA. Direção: Eduardo Coutinho. Câmera: Jacques Cheiuche. Montagem: Jordana Berg. Rio de Janeiro: Matizar Filmes, Videofilmes, 2007.

RETRATOS de Identificação. Direção e montagem: Anita Leandro. Fotografia: Marcelo Brito. Som direto: Alexandre Nascimento. Rio de Janeiro, 2014.

EU NÃO SOU SEU NEGRO. Direção: Raoul Peck. Produção: Rémi Grellety, Raoul Peck e Hébert Peck. Edição: Alexandra Strauss. EUA, França, Bélgica, Suíça, 2016.

PASTOR CLÁUDIO. Direção, roteiro e produção: Beth Formaggini. Câmera: Cleisson Vidal. Montagem: Julia Bernstein. Trilha Sonora: Toninho Muricy. Rio de Janeiro: 4Ventos, 2018.

A INTERVENÇÃO. Direção, roteiro e montagem: Lav Diaz. Câmera: Daniel Uy. Filipinas, China: Sina Olivia Pilipinas, 2019.