

Corpos interditos em *Era uma vez Brasília*

Tatiana Hora*

Resumo: Na análise de *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós, elaboramos um alargamento do conceito de desvio, proposto por Guy Debord em colaboração com os situacionistas, argumentando que esse filme desvia os sentidos dos arquivos através da montagem, como também segue na contramão da história oficial e da arquitetura através da ação (ou da falta dela) dos corpos dos personagens no espaço, além das articulações complexas entre tempo histórico e tempo narrativo.
Palavras-chave: arquitetura; desvio; tempo histórico.

Resumen: En el análisis de *Era una vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós, elaboramos una extensión del concepto de desviación, propuesta por Guy Debord en colaboración con los situacionistas, argumentando que esta película desvía los significados de los archivos a través del montaje, a través del montaje, como también va en contra de la historia y la arquitectura oficiales a través de la acción (o falta de ella) de los cuerpos de los personajes en el espacio, además de las complejas articulaciones entre tiempo histórico y tiempo narrativo.
Palabras clave: arquitectura; desvío; tiempo histórico.

Abstract: In the analysis of *Era uma vez Brasília* (2017), by Adirley Queirós, I elaborated an extension of the concept of deviation, proposed by Guy Debord in collaboration with the situationists, arguing that this film diverts the meanings of archives through editing, as well as it goes against official history and architecture through the action (or lack of it) of the bodies of the characters in space, in addition to the complex articulations between both historical and narrative time.
Keywords: architecture; detour; historical time.

Résumé : Dans l'analyse de *Era uma vez Brasília* (2017), d'Adirley Queirós, nous avons élaboré une extension du concept de déviation, proposé par Guy Debord en collaboration avec les situationnistes, arguant que ce film détourne le sens des archives par le montage, de même qu'il va à l'encontre de l'histoire officielle et de l'architecture par l'action (ou son absence) des corps des personnages dans l'espace, en plus des articulations complexes entre temps historique et temps narratif.
Mots-clés : architecture ; déviation ; temps historique.

* Universidade Federal de Sergipe, Departamento de Comunicação Social, Centro de Educação e Ciência Humanas. 49100-000, Sergipe, Brasil. E-mail: tati_hora@hotmail.com

Submissão do artigo: 8 de abril de 2020. Notificação de aceitação: 29 de julho de 2020.

1. O desvio pela distopia

No filme *Era uma vez Brasília* (2017), Adirley Queirós adota a forma híbrida entre o documentário e a ficção científica distópica como instrumento de aviso diante de tendências negativas em curso no presente da capital brasileira – mas também como forma de elaboração de memórias soterradas.

As distopias são narrativas sobre lugares radicalmente piores do que aqueles em que vivemos: se as utopias são sonhos, verdadeiras imagens do paraíso, as distopias podem ser pensadas como pesadelos, visões do inferno. O termo distopia vem do grego *dus-tópos*, “lugar ruim”. Segundo Lyman Sargent (1994), a palavra foi usada pela primeira vez em 1868, num discurso parlamentar em que John Stuart Mill teria buscado expressar o que seria uma perspectiva oposta à da utopia (do grego *u-tópos*, o “não lugar”, imagem idealizada). Entre as principais narrativas distópicas na literatura estão *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley, e *1984* (1949), de George Orwell; no cinema, podemos listar importantes obras como *Fahrenheit 451* (1966), de François Truffaut (baseado no romance de Ray Bradbury) e *Alphaville* (1965), de Jean-Luc Godard. As distopias apresentam imagens pessimistas do futuro com o fim de provocar no espectador a impressão de que a sociedade poderá se transformar muito negativamente, a depender da ação dos indivíduos no presente.

(...) A imaginação distópica tem servido como veículo profético, o canário na gaiola, para escritores com uma preocupação ética e política em nos alertar sobre terríveis tendências sócio-políticas que poderiam, se prosseguissem, transformar o nosso mundo contemporâneo nas gaiolas de ferro retratadas nos porões da utopia. (Baccolini; Moylan, 2003: 1-2).¹

Assim como *Branco sai, preto fica*² (2014), outro híbrido de documentário e ficção científica distópica de Adirley Queirós, *Era uma vez Brasília* apresenta um viajante no espaço-tempo, desta vez o agente intergaláctico WA4. Viajando num “carro- nave”, WA4 veio do Planeta Karpenthall, ou Sol Nascente (mesmo nome da maior favela do Distrito Federal, localizada em Ceilândia), onde foi detido por ter invadido um terreno com o objetivo de construir uma casa para sua família. Foi então enviado ao Planeta Terra, com a promessa de que teria

1. No original: “(...) the dystopian imagination has served as a prophetic vehicle, the canary in a cage, for writers with an ethical and political concern for warning us of terrible sociopolitical tendencies that could, if continued, turn our contemporary world into the iron cages portrayed in the realm of Utopia’s underside”.

2. O “agente terceirizado” Dimas Cravalanças vem do futuro (mais precisamente do ano de 2070), viajando numa máquina do tempo (um container de obras), em busca dos testemunhos de vítimas do crime de Estado ocorrido no baile *black*, visando uma reparação.

de volta a sua liberdade, caso cumprisse a missão de matar o presidente Juscelino Kubitschek no dia da inauguração de Brasília, em 21 de abril de 1960. WA4 acaba chegando a Brasília no dia 17 de abril de 2016, data da votação do processo de *impeachment* de Dilma Rousseff na Câmara dos Deputados. No filme, a capital mais parece uma “prisão a céu aberto”, espaço sinistro onde trabalhadores andam algemados e “alienígenas” tramam a revolta.

A fabulação distópica de *Era uma vez Brasília* não é avessa ao real, pois, ao refletirmos sobre a própria história da construção da capital, os aspectos distópicos são revelados: para colocar em prática o seu Programa de Metas que levaria o país a alavancar “50 anos em 5”, dentre as quais a edificação da cidade era a sua “meta-síntese”³, Juscelino Kubitschek negociou seu poder de barganha para impetrar a entrada de capital externo no país sob o argumento da contenção da luta de classes. Afinal, muito além dos lucros dos investidores, a função do desenvolvimento seria a segurança, pois o crescimento econômico era considerado essencial para a defesa dos valores democráticos, impedindo que a insatisfação com a pobreza nos “países subdesenvolvidos” fosse sublimada na forma de uma luta organizada e revolucionária. Contrariando as aparências, o projeto desenvolvimentista de JK é, assim, essencialmente anti-utópico, tendo em vista que “a perspectiva política geral é, pois: *mudar, dentro da ordem, para garantir a ordem*” (Cardoso, 1978: 227, *grifo nosso*).

Ao contrário de leituras que apontam para um desacordo entre o projeto de Brasília, construída em plena vigência das liberdades democráticas durante o governo JK (chegando-se a se falar em uma cidade vinculada à utopia de uma sociedade sem classes), e o governo autoritário que se instalou na capital apenas quatro anos após a sua inauguração com o Golpe de 1964, Vesentini (2001) argumenta que a cidade colocou em prática a operacionalização da geopolítica.

(...) E o Estado da geopolítica encontrou em Brasília a sua capital ideal, a capital que lhe permite com mais facilidades pressionar o Congresso, impor leis e atos institucionais, evitar pressões populares no sentido de aprovar (ou recusar) leis, de manifestar-se frente a decisões do judiciário, ou do Executivo, etc. É a capital do isolamento dos governantes, da “segurança nacional” entendida como segurança do Estado forte e autoritário. (Vesentini, 2001: 139).

3. Segundo Márcia Campos (2007), dividido em cinco áreas, o Plano de Metas contemplava os seguintes setores: energia (metas 1 a 5), transportes (6 a 12), alimentação (13 a 18), indústria de base (19 a 29), educação (meta 30), e, por último, a edificação da nova capital federal. O Plano de Metas foi elaborado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento, órgão subordinado à Presidência da República, e tinha clara inspiração nas teorias desenvolvimentistas difundidas pela Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (Cepal), entidade vinculada ao Conselho Econômico e Social das Nações Unidas.

Considerando-se que a geopolítica objetiva a instrumentalização do espaço geográfico e o controle social, a produção da geopolítica foi dominada por militares de altas patentes, que viram em Brasília a cidade perfeita para abrigar um centro de poder. Um artigo de Jaccoud d'Allembert afirma: “cidade aberta, de amplos espaços, Brasília naturalmente se defende do terrorismo, cujos agentes não encontrariam aqui facilidade de refúgio. Brasília tem apenas quatro saídas, que podem ser prontamente fechadas em poucos minutos” (D'Allembert *apud* Vesentini, 2001: 89). A estrutura pensada para facilitar o controle social também é ressaltada por Roberto Segre: “atrás do eixo principal das superquadras, encontram-se diferentes instituições, sobretudo os órgãos repressivos, situados em posição estratégica para controlar facilmente as principais vias e o setor de habitação urbana” (Segre, 2012: 240).

Tais elementos autoritários presentes na própria concepção urbanística da capital encontram nas radicalizações da ficção científica distópica o terreno fértil para as fabulações do filme. No presente trabalho, encontramos, nas reflexões de Guy Debord em colaboração com os situacionistas, a inspiração para formular uma figura de desvio criada por *Era uma vez Brasília* para resistir aos ditames da arquitetura moderna e da história oficial. Investigamos como o desvio engendra, neste filme de Adirley Queirós, outras relações entre *corpo, tempo e espaço*, na oposição das projeções utópicas que rondaram a construção e a memória histórica da capital.

O filósofo e cineasta Guy Debord integrava a Internacional Situacionista, movimento que durou de 1957 a 1972. Os situacionistas criticavam o planejamento urbano proposto pela arquitetura moderna⁴, compreendendo a cidade como cenário da dominação capitalista, onde o controle espetacular e a pulverização dos trabalhadores realizada através do urbanismo convergem para a manutenção do *status quo*. Os situacionistas reivindicavam o espaço da cidade para além da eficiência da circulação dos automóveis e dos pedestres (tal como concebido na cidade mecanizada idealizada pela arquitetura moderna), para além do espaço de trânsito entre o lar e o local de trabalho, para além dos mitos dos monumentos, dos ditames da especulação imobiliária.

4. A arquitetura moderna, amplamente debatida nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna de 1928 até meados dos anos 1970, foi usada como ferramenta de renovação dos espaços urbanos desde a reconstrução das cidades da Europa devastadas no Pós-Guerra, mas no Brasil foi mobilizada como tentativa de salto do estágio de “subdesenvolvimento” para o de país desenvolvido. Lúcio Costa e Oscar Niemeyer eram frequentadores dos CIAM. Eles foram bastante influenciados pelas ideias de Le Corbusier expostas nas obras *A cidade radiosa* e *A carta de Atenas*, que propunham a separação da cidade em quatro funções: tráfego, moradia, trabalho e lazer, concretizada em Brasília através da separação entre superquadras (moradia), tráfego (eixo rodoviário), trabalho (eixo monumental) e lazer (parques e demais áreas recreativas) (Holston, 1993).

Debord (2003) reivindica a cidade como campo de batalha da liberdade histórica, lugar tantas vezes palco do exercício dos poderes da administração estatal que precisam ser enfrentados. Os “senhores da história”, os donos do tempo, pertencem às classes dominantes, são aqueles que promovem a apropriação social do tempo e acumulam a mais valia temporal, seja por meio da exploração do trabalho, seja através da história narrada sob a névoa do mito e da ilusão do progresso. O tempo histórico característico da sociedade capitalista é o *tempo irreversível*, aquele da produção econômica promovendo transformações profundas no mundo. É o tempo das coisas, da produção em série, tempo reificado, consumível e vendável, que aniquila o *tempo vivido*: “os possuidores da história puseram o tempo num sentido: uma direção que é também uma *significação*” (Debord, 2003:107, grifo nosso). Esta direção precisa ser desviada.

O desvio é um conceito apresentado por Guy Debord no livro *A sociedade do espetáculo*, como também no pequeno ensaio situacionista escrito em parceria com Gil Wolman, *Um guia prático para o desvio*, além de ter sido abordado no texto *O desvio como negação e prelúdio*, assinado coletivamente pela Internacional Situacionista. Este conceito propõe o emprego das imagens do espetáculo contra o espetáculo: diferente da citação, que respeita o original e sua autoria, no desvio o choque entre diferentes mundos sensíveis ressignifica o original (Debord; Wolman, 2007). Ele seria a crítica histórica que parte da contradição na forma e no conteúdo, e sua linguagem “não é a negação do estilo, mas o estilo da negação” (Debord, 2003: 130).

Nesta análise, o desafio é refletir sobre como *Era uma vez Brasília* pode executar desvios que se contraponham à história oficial, aos controles urbanos, numa tensão entre a experiência cotidiana dos corpos daqueles que vivem na cidade (questão de *mise-en-scène*) e a tessitura de complexas temporalidades históricas (questão de montagem).

Na noção alargada que propomos, o desvio fílmico também pode se dar por meio da *ação dos corpos no espaço* (as clausuras vividas pelos personagens e invasões que estão na iminência de realizar) e das tensões entre *tempo histórico* e *tempo narrativo* (a construção fílmica do tempo elaborando relações entre passado, presente e futuro, de modo a romper com a temporalidade do progresso).

Nossa hipótese é de que as complexas costuras entre o passado, o presente e o futuro tecidas em *Era uma vez Brasília*, bem como a crítica do controle exercido sobre os corpos no espaço da cidade, são elaboradas a partir do que chamamos nesta análise de *corpos interditos*. Entre as definições apresentadas pelo dicionário Houaiss, o vocábulo interdito se refere a “o que está sob inter-

dição”, “que ou quem foi privado de certos direitos em virtude de penalização criminal” (Houaiss; Salles, 2009: 1096). O termo vem do latim *interdictus*, que quer dizer “proibido, vedado” (Houaiss; Salles, 2009: 1096). Corpos interditos são impedidos de falar (as suas memórias são esquecidas, suas expressões são reprimidas), restritos a determinados espaços e funções, submetidos à punição e até mesmo à clausura. Por meio dos *corpos interditos* de prisioneiros como WA4, Andreia Vieira e do líder da revolta, Marquim, os filmes de Adirley Queirós criam alegorias de modo a *desviar* o tempo histórico – aquele que dispõe a história como marcha para o progresso na direção do futuro. Os corpos interditos desviam as fronteiras da cidade, cruzam os limites, ocupam o espaço proibido, e, por outro lado, trazem à tona um “futuro passado”: a história feita de rupturas, descontinuidades e catástrofes que se repetem.

2. Distopia documental e alegoria

O uso de engenhocas e de uma cenografia precária por filmes alinhados a um gênero realizado, grosso modo, com condições de produção industriais e altos orçamentos (a ficção científica), cria a ironia em que os projetos desenvolvimentistas empreendidos no país são alegorizados, assim como o próprio cinema (que também tem parte em nossa “condição subdesenvolvida”). Assim como em *Branco sai, preto fica*, *Era uma vez Brasília* utiliza suas engenhocas para se contrapor, como afirma Cláudia Mesquita, “à crença no progresso e na máquina depositadas na criação de Brasília, afirmando uma espécie de ‘anti-ficção científica’” (2015: 8). Trata-se de um desvio pela ficção científica, em que os códigos desse gênero cinematográfico são ressignificados através de reinvenções alegóricas para elaborar a crítica ao futurismo da “ficção científica” que era o próprio cenário da cidade de Brasília, a concretização do “país do futuro”.

Era uma vez Brasília se utiliza de personagens e objetos anacrônicos (WA4 e a nave) para criar temporalidades complexas, crivadas de conexões entre o passado, o presente e o futuro. Assim, elabora alegorias que produzem saltos e conexões entre os projetos desenvolvimentistas de JK e aqueles das gestões petistas recentes. Os personagens (viajante no espaço-tempo, alienígenas) e os elementos cênicos (a ponte, o carro-nave, as máscaras) carregam sentidos que aludem a “outras cenas”: eles promovem atravessamentos temporais, anacronismos, criando relações entre acontecimentos do passado, o tempo presente e as expectativas quanto ao futuro.

Se a narrativa distópica imagina lugares piores do que aqueles em que vivemos, já a alegoria fabula espaços que aludem a “outras cenas”. Segundo Ismail Xavier, as alegorias podem colocar o espectador numa postura analítica diante

de um enigma: “a disposição do espectador de querer decifrar pode encontrar ancoragem, mais ou menos definida, quando esta “outra cena” dá sinais de ser o contexto nacional tomado como uma totalidade” (2013: 23). *Era uma vez Brasília*, no entanto, aponta semelhanças entre o lugar distópico-alegórico e o real, a partir do hibridismo entre ficção científica e documentário, de modo que o presente comparece não somente sob a forma da alusão, mas também do contato com o mundo. A distopia, aqui, configura-se como ruptura na história: as realizações e promessas de progresso dos recentes governos de esquerda (como o incentivo à indústria automobilística alegorizado no carro de WA4) se desvanecem diante do aumento do desemprego, da crise econômica e do recrudescimento das políticas neoliberais, problemáticas abordadas pela chave da alegoria.

A alegoria apresenta uma linguagem imagética, constituída por um abismo entre o ser visual e a significação, em que “cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra” (Benjamin, 1984: 197).⁵ Ela carrega significados ocultos, múltiplos, e é marcada pela ambiguidade. Em vez da unidade da significação característica do símbolo, nela os sentidos são fragmentários, pois “as alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (Benjamin, 1984: 200). Diferente da instantaneidade do processo de significação pertinente ao símbolo, nas alegorias os sentidos se desenrolam no transcorrer do tempo. A categoria de tempo é decisiva na definição de alegoria, que promove a sua espacialização, cristalizando os acontecimentos como simultâneos – a alegoria apresenta a história carregada pelo peso do que há de malgrado e decadente.

A Reforma Trabalhista, o culto às armas, a defesa da repressão policial irrestrita como medida de contenção da violência urbana, elementos candentes no contexto político em que se insere o filme: tudo isto parece ter sido prefigurado pelas alegorias elaboradas pela ficção científica distópica de Adirley Queirós. *Era uma vez Brasília* alterna entre a alegoria e a abordagem mais direta do presente, por meio de sons de arquivo e imagens documentais. O filme incrusta na própria narrativa a contestação da teleologia, e a fragmentação radical da montagem de *Era uma vez Brasília* caminha para um anticlímax.

As narrativas alegóricas criam prefigurações: neste filme, elas apresentam relações entre o desenvolvimentismo de JK e o das gestões petistas, entre a

5. Ismail Xavier (2013) explica que a palavra alegoria vem do grego *allos* (outro) somado a *agoreuein* (falar na assembleia, em público), o que já traz a ideia de uma coisa no lugar de outra, numa relação entre o conteúdo manifesto e aquele oculto. A definição é imprecisa, mas expõe a fratura entre espírito e letra, evidenciando a historicidade e a arbitrariedade da linguagem – ela “traz, portanto, um reconhecimento de que a linguagem, se é expressão, não é imediata, havendo a mediação reconhecida de uma convenção que se interpõe entre a fala e a experiência, em outras palavras, a mediação da espessura própria da linguagem em sua relação problemática com o mundo” (Xavier, 2013: 323).

ditadura militar e o avanço das políticas neoliberais. Segundo Ismail Xavier (2013), a prefiguração implica uma visão em que o passado e o presente se encontram vinculados por semelhanças entre fatos do outrora e de agora.

A leitura “figural” da narração de um fato passado não retira deste sua veracidade histórica, sua condição de acontecimento que tem lugar e tempo. Apenas acrescenta, ao sentido literal da narração, um sentido mais profundo pelo qual cada fato passado se revela uma prefiguração dos eventos fundamentais do presente. (...) Ou seja, passado e presente correspondem a etapas, fases, de um caminho ascensional dirigido a um fim; é o tempo final – a Redenção – que dá sentido ao movimento e nos permite explicar seu direcionamento. É a certeza de que se caminha em determinada direção, é a certeza da salvação como termo final que possibilita a organização da experiência, ligando passado, presente e futuro. (Xavier, 2013: 327).

Em sua obra *Alegorias do subdesenvolvimento*, Ismail Xavier analisa as diferentes relações entre alegoria, teleologia e narrativa em obras como *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha (que coloca em crise a teleologia da história proposta seu filme anterior, *Deus e o diabo na terra do sol*, de 1964), e *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla. Entre 1964 e 1970, para o autor, as alegorias fílmicas teriam marcado a passagem “da ‘promessa de felicidade’ à contemplação do inferno” (Xavier, 2013: 23). Em *Era uma vez Brasília*, a alegoria nos conduz à contemplação do inferno. Ao chamar a atenção para a leitura prefigural da alegoria, não queremos afirmar que os filmes podem prever o futuro, o que pressupõe uma visão representativa e cronológica do cinema na história e da história no cinema. Em vez de prever o futuro, a ficção científica pode promover a *desfamiliarização* do espectador em sua relação com o presente, estimulando uma postura crítica diante de catástrofes já em curso na atualidade.

Eu argumentaria, de todo modo, que a ficção científica mais característica não tenta seriamente imaginar o “real” futuro do nosso sistema social. Em vez disso, os seus múltiplos futuros simulados servem para outra função, transformar o nosso presente no passado específico de algo que está por vir. (Jameson, 2005: 288).⁶

Se o espaço arquitetônico da nova capital foi pensado a partir da desfamiliarização própria da arquitetura modernista, que, segundo Holston (1993), elaborava o distanciamento na relação com o espectador diante da paisagem futurista, o desvio pela ficção científica em *Era uma vez Brasília* promove outra desfamiliarização diante de Ceilândia e de Brasília: a distopia tinge esses

6. No original: “I would argue, however, that the most characteristic SF does not seriously attempt to imagine the “real” future of our social system. Rather, its multiple mock futures serve the quite different function of transforming our own present into the determinate past of something yet to come”.

espaços de atmosferas pós-apocalípticas; porém o presente (e também o passado) irrompem pela via do documentário. Se o presente, nesses filmes, parece “o passado de algo que está por vir”, os futuros possíveis trazem marcas de catástrofes passadas e do próprio presente.

3. O instante de perigo em *Era uma vez Brasília*

Numa cena de *Era uma vez Brasília*, guerreiros usando adereços *geek* (com roupas de samurai e máscaras de Jason, os mascarados lembram os *black blocs*, um deles inclusive usa uma máscara de proteção contra gases) lutam num cenário repleto de andaimes, durante o 27º Torneio Intergaláctico da Ceilândia, até que Marquim do Tropa chega andando em sua cadeira de rodas, interrompe a batalha e começa a discursar:

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

O inimigo ao qual Marquim se refere diretamente é o presidente Michel Temer, conhecido pelo hábito de usar mesóclises em seus pronunciamentos, mas são também as elites que apoiaram o *impeachment* de Dilma Rousseff com a finalidade de intensificar a implantação de políticas neoliberais para retirar direitos dos mais pobres e incrementar os lucros dos mais ricos em tempos de crise econômica, a exemplo da Reforma Trabalhista e da Reforma da Previdência.

Através do carro-nave e do agente intergaláctico WA4, o filme cria uma alegoria que produz relações entre as utopias desenvolvimentistas de JK e dos governos Lula e Dilma, e as “distopias” do Golpe de 64 e do pós-*impeachment* de 2016. Sua narrativa distópica se propõe a “(...) apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante perigo” (Benjamin *apud* Löwy, 2005: 65). Segundo Benjamin, “o inimigo não tem cessado de vencer” (*apud* Löwy, 2005: 65) e o instante de perigo coloca em evidência que a história não é um progresso ininterrupto, mas uma catástrofe única. Em sua leitura da tese benjaminiana, Michel Löwy nos diz que “o perigo de uma derrota atual aguça a sensibilidade pelas anteriores, suscita o interesse dos vencidos pelo combate, estimula um olhar crítico voltado para a história” (2005: 65).

Era uma vez Brasília parte da narrativa distópica e alegórica para elaborar a história como “futuro passado”, tecendo a relação entre um presente distó-

pico e o passado do autoritarismo no país. A distopia apresenta uma visão da história em que o progresso é a catástrofe, e a catástrofe já ocorreu: não se trata apenas de imaginar um futuro tenebroso a partir de tendências negativas que transcorrem no presente, mas de projetar a imagem do passado no futuro. A distopia é uma profecia do passado. *Era uma vez Brasília* dá a ver uma atmosfera de passividade e pessimismo através de personagens enclausurados que não propriamente agem, mas estão sempre em vias de agir e, por outro lado, alude às lutas e derrotas passadas por meio de uma obra que é um “aviso de incêndio”.

Em vez de pousar no Congresso Nacional, a nave de WA4 desce numa noite em Ceilândia numa oficina de desmanche, onde se queimam carros num terreno baldio. Ele tenta, sem sucesso, se comunicar com alguém pelo rádio. A montagem conecta a cena da chegada de WA4 a outra cena em que ele está junto com Marquim do Tropa e Franklin Ferreira no carro-nave, preparando-se para um motim com a finalidade de tomar o Congresso Nacional. *Era uma vez Brasília* incorpora na própria montagem a contestação da teleologia, juxtapondo momentos muito distintos da trama sem traçar limites claros entre as duas cenas, que parecem uma só: primeiro WA4 almejava matar JK, mas chega a Brasília no dia da votação do *impeachment* de Dilma Rousseff na Câmara; então o personagem muda de objetivo e se alia aos insurgentes num plano de revolta na data da votação do *impeachment* no Senado. Esta mudança de objetivo do personagem é apresentada de modo lacônico, numa narrativa bastante fragmentária. WA4 abandona o objetivo inicial de matar JK para se juntar aos revoltosos. No carro-nave, junto com Marquim e Franklin, ele ouve o pronunciamento de Dilma Rousseff no Senado:

O passado da América Latina, do Brasil, sempre teve interesses de setores da elite econômica e política que foram tolhidos pelas urnas, e não existiam razões jurídicas para uma destituição legítima. Conspirações eram tramadas, resultando em golpes de Estado. O presidente Getúlio Vargas sofreu uma implacável perseguição, a hedionda trama orquestrada pela chamada República do Galeão o levou ao suicídio. O presidente Juscelino Kubitschek, que construiu esta cidade, foi vítima de constantes e fracassadas tentativas de golpe. O presidente João Goulart, defensor da democracia, dos direitos dos trabalhadores e das reformas de Base, superou o golpe do parlamentarismo. Mas foi deposto, e instaurou-se a ditadura militar em 1964. Durante 20 anos vivemos o silêncio imposto pelo arbítrio, e a democracia foi varrida de nosso país. Hoje, mais uma vez, ao serem contrariados e feridos nas urnas os interesses de setores da elite econômica e política, nos vemos diante do risco de uma ruptura democrática, invoca-se a constituição, para que o mundo das aparências encubra hipocritamente o mundo dos fatos.

Enquanto ouvimos o pronunciamento (o arquivo recente incorporado pela diegese, posto que ouvido pelos personagens no som do carro), vemos ima-

gens de Ceilândia em chamas e corpos vistos como vultos do ponto de vista do carro-nave. WA4 pergunta ao seu parceiro “quem são eles”, ao que ele responde: “os correria”; a narrativa não explica quem são, e “eles aparecem, como vários elementos do filme, para corroborar a atmosfera de suspensão e terror que a obra se esforça em tecer” (Campos, 2019: 45). Segundo João Campos (2019), a colisão entre o arquivo sonoro do pronunciamento de Dilma e as imagens de uma Ceilândia distópica é conduzida por um pensamento dialético que “(...) cria, portanto, pontos de contato entre um mundo infernal imaginado e a conjuntura política brasileira” (2019: 45).

Ao unir os sons de arquivo e a encenação ficcional, a montagem cria uma espécie de “distopia documental”. A distopia de *Era uma vez Brasília* alia um universo distópico, com trabalhadores que caminham algemados, a eventos reais, como o processo de *impeachment* de Dilma Rousseff e a chegada de Temer ao poder. O filme mostra imagens documentais da Praça dos Três Poderes no dia da votação do *impeachment* na Câmara, como também sons de arquivo de discursos de deputados, de Dilma e de Temer, que documentam o momento de sua realização: o Brasil no ano 0 pós-Golpe, como informa a sinopse do longa-metragem. *Era uma vez Brasília* transita entre as alegorias e as imagens documentais (e sons de arquivo) em seu embate com a atualidade; parece haver uma necessidade de elaborar relações temporais complexas através das alegorias, e, por outro lado, observa-se também a urgência de falar diretamente para o espectador em seu presente. *Era uma vez Brasília* apresenta uma montagem entre a imaginação distópica e o registro documental, promovendo um estranhamento diante do presente e como que anunciando: estamos vivendo tempos distópicos, um futuro repleto de passado nos aguarda.

O filme apresenta personagens reais envolvidos em ações fictícias: Wellington Abreu, Franklin Ferreira, Marquim do Tropa e Andreia Vieira. Andreia conta a Marquim, numa passarela sobre a linha do metrô, que passou alguns anos na cadeia após ter matado acidentalmente, com um taco de sinuca, um homem que teria passado a mão nela em um bar.⁷ O testemunho da personagem, no entanto, se cruza com uma história inventada, narrada por ela, sobre Corina, uma companheira do presídio que era prostituta e havia matado um “dono de gado e usina” que não pagou pelo programa. “Ela cortou a cabeça dele, abriu a barriga dele, enfiou a cabeça dele dentro, costurou, e tacou fogo”, conta a personagem. *Era uma vez Brasília* também apresenta uma cena banal em que Andreia conversa com seu filho mais velho enquanto ele lava os pratos, relatando que teve filho quando ainda era muito jovem, com apenas 16

7. Adirley Queirós comenta em entrevista para o *Catálogo do Forundoc* de 2017 que aquela era a história verdadeira de Andreia Vieira.

anos. Ela comenta ainda sobre a perseguição que teria sofrido do juiz, que lhe negou o regime semiaberto, mesmo sabendo que ela tinha quatro filhos. Com esta narrativa, que tem como palco a cidade da máquina burocrática, Adirley Queirós reflete sobre uma atmosfera kafkaniana movida por sanções arbitrárias, que atinge tanto personalidades como Dilma Rousseff no *impeachment*, quanto presas anônimas como Andreia Vieira. O filme, lançado em 2017, parece prefigurar a prisão de Luís Inácio Lula da Silva, inicialmente o candidato favorito para vencer o pleito, prisão esta que mudaria completamente os rumos das eleições de 2018.

Para Adirley Queirós (*apud* Mesquita, 2017), *Era uma vez Brasília* realiza uma “etnografia da ficção”: o mote indicado aos atores era o de uma “cidade-prisão”. Assim, criava-se um espaço da ficção onde eles deveriam adentrar, e então eles eram filmados ao modo de um documentário etnográfico. Impulsionados, inclusive, a recuperar memórias e até mesmo alucinações que tiveram na prisão (no caso dos personagens que já tinham sido presos, como Andreia Vieira e Wellington Abreu).

“Brasília é uma prisão ao ar livre” (1999: 294), dizia Clarice Lispector em sua crônica *Nos primeiros começos de Brasília*. *Era uma vez Brasília* alia o testemunho de Andreia Vieira à encenação que mostra a polícia vigiando constantemente os passos da personagem, criando um espaço em que a prisão é o modelo de controle dos *corpos interditos*, produzido através da vigilância ininterrupta e do processo infinito (mesmo em liberdade, Andreia Vieira jamais deixa de ser uma “presidiária” auscultada pelo Estado, tendo que comparecer à noite na porta de sua casa ao chamado da viatura). A diegese distópica radicaliza o controle que o Estado exerce sobre as populações da periferia, ao fabular uma assimilação entre o espaço da cidade e a prisão.

Na cena que apresenta imagens documentais do dia da votação do *impeachment* na Câmara, Marquim se encontra sentado em sua cadeira de rodas, vestindo uma máscara de metalúrgico, enquanto transcorrem discursos dos deputados em *off*. Um helicóptero da polícia se aproxima cada vez mais do personagem, ouve-se o pronunciamento entusiasmado do deputado Fernando Francischini (ex-delegado da Polícia Federal integrante da chamada “bancada da bala”), do Partido Solidariedade: “Eu voto pelo fim da facção criminosa lulopetista. Fim pra pelegagem da CUT. Fim da CUT e seus marginais. Viva a Lava Jato, República de Curitiba, e a minha bandeira nunca será vermelha. Sim, presidente, SD Paraná vota sim!”. O filme expõe a presença do aparato de filmagem, incluindo as sombras da câmera e de integrantes da equipe em cena. Em entrevista concedida à *Tribuna de Minas*, Adirley Queirós (*apud* Elmor, 2018) relata que os helicópteros da polícia de fato se aproximaram da

filmagem para investigar o que ocorria ali: “A gente provoca aquele helicóptero, em certo sentido, a gente queria provocar uma atenção” (Queirós *apud* Elmor, 2018). Através da *encenação-provocação*, é possível transcender os limites da diegese, o filme se abre ao acaso e age diretamente no mundo, interferindo no curso dos acontecimentos. A montagem dos arquivos sonoros se une à *mise-en-scène* que interage com a interferência da polícia no curso da ação, fabricando uma atmosfera distópica a partir de elementos do real: o discurso fascista do deputado, a vigilância da polícia, nada disso é inventado.

A impressão de aprisionamento é transmitida no filme não apenas através de procedimentos mais evidentes como a presença de viaturas, guardas e pessoas algemadas, como também é fabricada por meio da clausura do personagem WA4 na sua viagem feita pela nave. Adirley Queirós (*apud* Mesquita, 2017) afirmou em entrevista ao *Catálogo do Forumdoc 2017* que o cenário da nave simula algo próximo a uma cela de prisão brasileira, e que Wellington Abreu passou horas confinado naquele cenário no decorrer da filmagem. Os planos são longos, a duração das cenas no interior da nave é extenuante, o silêncio e a solidão do personagem convivem com a paisagem sonora de um presídio, com ruídos metálicos de chaves e portas sendo trancadas. Durante a viagem no espaço-tempo, antes de se aproximar de sua chegada, o corpo interdito de WA4 parece “fora do tempo”, isolado e num fluxo à parte de uma situação histórica precisa.

4. O desmanche do desenvolvimentismo

Durante a viagem, WA4 fuma um cigarro e perambula ansioso no interior da nave, enquanto transcorre o som de arquivo do filme *Brasília, ano 20* (1980), de Pedro Torre, referente ao dia da inauguração da capital. Ele viaja ouvindo sons de arquivo do passado. O narrador brada: “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”. Em seguida, ouvimos JK discursar:

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. 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.

Em *Brasília, ano 20*, esta narração é montada sobre as imagens de JK hasteando a bandeira nacional junto a militares, ao som de uma marcha militar. O filme, produzido em pleno governo do general Figueiredo, celebra os 20 anos da inauguração da capital forjando continuidades entre o desenvolvimentismo da gestão de Juscelino e a ideologia do progresso da ditadura militar (JK perdeu seus direitos políticos no Golpe de 64 e, mais tarde, em 1976, acabou morto num misterioso acidente de carro que gerou muitas controvérsias). A ideologia do progresso da ditadura se somava ao terror de Estado. Capital da geopolítica, Brasília foi erguida sob os argumentos da segurança nacional (longe da costa e das aglomerações urbanas) e da integração nacional (a ocupação do Planalto Central se vinculava a um projeto de construção de estradas que ligariam a capital às mais diversas partes do país), e a ditadura militar soube se apropriar desse legado. A montagem de *Era uma vez Brasília* promove um desvio do som de arquivo de *Brasília, ano 20*, que fala em “dois acontecimentos que se ligam num ideal comum”, a ideologia do progresso, que 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*.

A justaposição de sons de arquivo à encenação ficcional também foi um procedimento recorrente em outro filme de Adirley Queirós, *A cidade é uma só?* (2011). O desvio dos arquivos através da ficção em *Era uma vez Brasília* incorre numa condensação dos tempos, num trânsito entre passado e presente, que acontece concomitantemente ao fluxo entre o documentário e a ficção, elaborando uma historicização da cena e uma ficcionalização da história.

A construção do espaço fílmico é fundamental para a crítica ao desenvolvimentismo e à ideologia do progresso elaborada em *Era uma vez Brasília*. Não por acaso WA4 viaja numa nave que tem a forma de um automóvel e pouso numa oficina de desmanche na Ceilândia. A cenografia faz alusão ao alto crescimento do setor automobilístico, ícone do desenvolvimentismo, nos governos de JK (exaltado como o presidente que abriu o caminho para a consolidação de uma indústria automobilística no país ao criar o Grupo Executivo da Indústria Automobilística – GEIA e fomentar a construção de rodovias) e Lula (que zerou o Imposto sobre Produtos Industrializados – IPI – dos carros de até 1000 cm³, proporcionando a compra de veículos financiados por indivíduos da chamada “nova classe C”); indústria que mais tarde teve fraca projeção na gestão Dilma, e a presidente sofreu represálias dos empresários (estes não pensaram duas vezes antes de apoiar o seu *impeachment*, através de entidades como a Federação das Indústrias do Estado de São Paulo – FIESP). A FIESP, inclu-

sive, soube se apropriar das manifestações de junho de 2013, iniciadas pelo Movimento Passe Livre (MPL), em São Paulo, contra o aumento da tarifa do transporte público. Sob o lema “vem pra rua”, apropriado pelos manifestantes de um *jingle* da FIAT, os protestos se espalharam por todo país, transformados numa atmosfera de insatisfação geral que posteriormente foi capitalizada contra o governo Dilma. Através do personagem WA4 e do carro-nave, *Era uma vez Brasília* cria a alegoria que ironiza as promessas e os fracassos das políticas desenvolvimentistas do passado e do presente, ambas fortemente amparadas na aposta na indústria automobilística como ícone do avanço tecnológico, do crescimento econômico e do aumento da capacidade de compra dos trabalhadores.

5. Os alienígenas de Ceilândia

Num túnel na entrada de uma estação de metrô que liga Ceilândia à região central de Brasília, Marquim está posicionado em sua cadeira de rodas, vestindo uma máscara de metalúrgico, quando passam os guerreiros (entre eles WA4 e Andreia Vieira) gritando num instrumento que tem a forma de uma caveira. Numa das últimas cenas do filme, eles aparecem gritando mais uma vez junto a uma semiesfera do Congresso Nacional. Esta cena é impregnada da memória das manifestações de junho de 2013: num notável protesto, os manifestantes ocuparam a cobertura do Congresso Nacional. As cenas são crivadas por certa melancolia perante uma luta que arrefeceu, uma batalha encaminhando-se para ser perdida.

Os guerreiros são alienígenas que participam de um Torneio Intergaláctico, WA4 vem do “outro planeta” chamado Sol Nascente – nome da maior favela do Distrito Federal. Os alienígenas são de Ceilândia. A periferia é outro planeta. A fabulação do espaço que transforma a exclusão entre periferia e Plano Piloto numa separação entre planetas diferentes se apropria dos códigos do gênero da ficção científica para realizar a crítica ao presente. Segundo John Rieder, “na literatura ‘escapista’ de ficção científica, fantasias de liberdade e poder são transformadas novamente em pesadelos de impotência e confinamento” (1982: 26).⁸ John Rieder relaciona o alienígena, tão frequente no imaginário da ficção científica, à problemática da alienação: os alienígenas dão vida à alienação do eu em corpos que não são pertencentes aos indivíduos, mas propriedades administradas por donos. Eles são projeções do outro e encarnam *outsiders* constituídos a partir de uma situação histórica específica, figuras estranhas que alegorizam os excluídos. Em *Era uma vez Brasília*, é como se os guerreiros

8. No original: “In the ‘escapist’ literatura of SF, fantasies of freedom and power are transformed again into nightmares of impotence and confinement”.

alienígenas fossem uma faceta dos trabalhadores aprisionados que aparecem nos vagões do metrô, como se eles retornassem sob a forma de insurgentes atravessando o túnel. Os alienígenas de *Era uma vez Brasília* são alegorias dos trabalhadores das cidades satélites que têm a sua força de trabalho explorada no Plano Piloto e que sofrem com a violência do Estado na periferia. O espaço do metrô, lugar de ligação entre dois mundos, a periferia e o Plano Piloto, aparece no filme como um espaço do surgimento de resistências, cenário da ruptura com determinado estado de coisas, máquina de destruição.

O uso da máscara de metalúrgico por Marquim, um dos líderes de uma revolução porvir em *Era uma vez Brasília*, não é sem intenção. A máscara de metalúrgico funciona como alegoria no filme, conectando o presente “instante de perigo”, marcado profundamente por uma dificuldade de agir, ao passado das lutas dos operários metalúrgicos do ABC paulista, que contribuíram de maneira decisiva para a intensificação da crise do regime militar e o processo de redemocratização no país. O filme se relaciona não só com a história política do país, mas também, em específico, com a história do cinema, pois as greves do ABC foram registradas e ofereceram temas para diversos filmes do cinema brasileiro: *ABC da greve* (1990) e *Eles não usam black-tie* (1981), ambos de Leon Hirszman, *Linha de montagem* (1982), de Renato Tapajós, *Greve!* (1979), de João Batista de Andrade e *Peões* (2004), de Eduardo Coutinho, entre outros.

Quando os metalúrgicos do ABC paulista entraram em greve em 1978, abrindo caminho para a paralisação que se seguiu em outras categorias, eles rompiam com os limites estreitos estabelecidos pela lei antigreve, com o “arrocho salarial” e o silêncio geral ao qual havia sido forçada a classe trabalhadora. Com isso, eles impactaram alguns dos pilares de sustentação política e econômica da ditadura militar. (Santana, 2008: 296).

Lançado em tempos de Reforma Trabalhista e recrudescimento do fascismo, *Era uma vez Brasília* alude de forma alegórica às lutas passadas para estabelecer tensões com as possibilidades de luta e a atmosfera de impotência que impera no presente. Contudo, o passado não é convocado para apontar um horizonte utópico, mas sim para sugerir um futuro distópico que, mesmo que se assemelhe ao passado, não se encerra no pessimismo e se abre para outras possibilidades, em um final ambíguo que provoca o espectador.

6. O anticlímax

A última sequência de *Era uma vez Brasília* prepara o espectador para uma revolta na capital. Na oficina de desmanche, WA4 atira num veículo. Ele, Andreia, Marquim e Franklin observam atentamente, num longo plano fixo, o

carro pegando fogo. Esta imagem parece o prelúdio de uma insurreição, no entanto, não há final catártico em *Era uma vez Brasília*. Trata-se de um filme de anticlímax, sendo o clima de apatia política (que marca o contexto em que o longa foi realizado e lançado) transmitido por meio de uma atmosfera de clausura e de crise da ação incrustada na própria narrativa fílmica.

O filme chega a ironizar os clichês do cinema de gênero, como na cena em que ocorre uma perseguição de carros em Ceilândia. WA4, Franklin e Marquim esperam por alguém que não sabemos quem é; no momento da perseguição, a cena é filmada à distância, num longo plano fixo, e o carro retorna sem que nada aconteça: sem a montagem em ritmo intenso, sem os movimentos de câmera sinuosos, sem a ação característica deste tipo de cena no cinema *blockbuster*. Na última cena, WA4, Andreia e Marquim se encontram na passarela sobre a linha do metrô. Ouvimos o pronunciamento de posse de Michel Temer:

Boa noite a todos. Assumo a presidência do Brasil após decisão democrática e transparente do Congresso Nacional. O momento é de esperança e de retomada da confiança no Brasil. A incerteza chegou ao fim. É hora de unir o país e colocar os interesses nacionais acima dos interesses de grupos. Esta é a nossa bandeira. Tenho consciência do tamanho e do peso da responsabilidade que carrego nos ombros. Meu compromisso é o de resgatar a força da nossa economia. E recolocar o Brasil nos trilhos. Há muitíssimos meses atrás dez, onze meses, nós lançamos até eu, ainda até vice-presidente, lançamos um documento chamado “uma ponte para o futuro”, que 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”. E como isso não deu certo, instaurou-se um processo que culminou agora com a minha efetivação como presidente da República. O Brasil acaba de atravessar um processo longo e complexo, regado 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 aplique a todos, inclusive aos mais poderosos. É o que o Brasil mostra ao mundo. E o faz por meio de 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 isoladas, mas a força das instituições sob o olhar atento de uma sociedade plural e 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 reestabelecer-se. E um horizonte mais próximo já começa a desenhar-se.

O discurso de posse de Temer é marcado pela referência constante ao futuro: “recolocar o Brasil nos trilhos”, “uma ponte para o futuro”, “temos clareza sobre o caminho a seguir”, “um horizonte mais próximo já começa a desenhar-se”. O espaço fílmico se contrapõe ao discurso de Temer, a passarela

sobre os trilhos do metrô é o lugar “fora do radar”, rota de fuga, cenário da ameaça de resistência, o reverso da “ponte para futuro”. O último plano do filme mostra WA4, Marquim e Andreia olhando atentamente para a câmera, provocando o espectador. Segundo Rafaella Baccolini e Tom Moylan (2003), a distopia crítica carrega um impulso utópico, invoca a esperança para fora da obra, e traz um aviso de que é possível escapar de um futuro pessimista, apresentando um final aberto e ambíguo. Este é o caso de *Era uma vez Brasília*, que não apresenta o “fim da história”, nem proporciona um “*happy end*” escapista, mas importuna o espectador e o asfixia com a imobilidade, para lembrá-lo de que a ameaça é real e está em curso. O filme radicaliza a oposição à teleologia, rompendo em sua própria estrutura com a narrativa voltada para um fim.

A temporalidade do filme busca romper com o tempo do progresso. O desenvolvimentismo se renova e é o “ideal comum” a partir do qual o filme sobrepõe projetos situados em tempos distintos: as ideologias do progresso dos projetos desenvolvimentistas de JK e das gestões petistas; e aquelas vigentes no fascismo da ditadura militar e no neoliberalismo do governo Temer. Em *Era uma vez Brasília*, o passado da ditadura militar assombra o presente, a “retomada do progresso” evocada pelo discurso de Temer dá lugar à eterna volta. O filme reivindica, num final aberto e ambíguo, não a evolução incessante, mas um salto em direção ao passado, na alusão à história dos vencidos, e se abre para o futuro, num paradoxo entre a possibilidade e a impossibilidade de ruptura com a catástrofe presente, expandindo-se para fora do filme, entre o documentário e a distopia, entre a ficção e o mundo.

Desvio: cinema do corpo a corpo no mundo, apropriando-se da cidade, espaço criado pela ação do corpo e pela memória: das disjunções entre som e imagem que contestam as assimilações entre plano e realidade, entre o passado e a história; do fora de campo criando a condensação dos tempos e a dialética dos espaços; do espectador provocado pelos olhares dos personagens, instigado pelo trânsito entre documentário e ficção, estimulado a estranhar e a refletir sobre a realidade presente; da montagem que articula temporalidades fragmentárias, contestações da teleologia.

Se, como diria Clarice Lispector, Brasília é “(...) o lugar onde o espaço mais se parece com o tempo” (1999: 295), o espaço e o tempo da capital, síntese entre espaço da segurança nacional e do progresso, é desviado em *Era uma vez Brasília*, que desfamiliariza o espectador diante de um real distópico fabulado e documentado no espaço das fronteiras rígidas e da invasão, do controle e da vigilância contínuos sobre os corpos interditos, corpos esses que, aliados à montagem, criam uma temporalidade que desvia da seta rumo ao futuro, nas

justaposições entre passado, presente e futuro, revelando-nos a história como catástrofe permanente.

Referências bibliográficas

- Baccolini, R. & Moylan, T. (2003). *Dark horizons: Science fiction and the dystopian imagination*. Nova Iorque: Routledge.
- Benjamin, W. (1984). *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense.
- Campos, J. (2019). *O inferno do agora: uma leitura de Era uma vez Brasília (2017)*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Campos, M. (2007). *A política econômica do governo Kubitschek (1956-1961): o discurso em ação*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Cardoso, M. (1978). *A ideologia do desenvolvimento: Brasil JK-JQ*. São Paulo: Paz e Terra.
- Debord, G. (2003). *A sociedade do espetáculo*. EbooksBrasil. São Paulo: Coletivo Periferia.
- Debord, G. & Wolman, G. (2007). A user's guide to détournement. In K. Kabb (org.), *Situationist International Anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets.
- Elmor, C. (2018). O audiovisual não consegue ser tão absurdo como Temer. Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/25-01-2018/o-audiovisual-nao-consegue-ser-tao-absurdo-como-temer.html>.
- Houaiss, A. & Salles, M. (2009). *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Holston, J. (1993). *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Jameson, F. (2005). *Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions*. Nova Iorque: Verso.
- Lispector, C. (1999). *A descoberta do mundo – crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Löwy, M. (2005). *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo.
- Mesquita, C. (2015). *Memória contra utopia: Branco sai, preto fica*. Disponível em: www.compos.org.br/biblioteca/compos-2015-1a0eeebb-2a95-4e2a-8c4b-c0f6999c1d34_2839.pdf.

- Mesquita, C. (2017). Era uma vez Brasília: conversa com Adirley Queirós. *Catálogo do 21º Festival do Filme Documentário e Etnográfico*. Disponível em: www.forumdoc.org.br/catalogos/catalogo_forumdoc_2017.pdf.
- Rieder, J. (1982). Embracing the alien: science fiction in mass culture. *Science fiction studies*, 9(1): 26-37. Greencastle.
- Santana, M. (2008). Ditadura militar e resistência operária: o movimento sindical brasileiro do golpe à transição democrática. *Revista Política e Sociedade*, (13): 279-309. Florianópolis.
- Sargent, L. (1994). The three faces of utopianism revisited. *Utopian studies*, 5(1): 1-37. Pensilvânia.
- Segre, R. (2012). A persistência dos símbolos. In A. Xavier & J. Katinsky (org.), *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosaac e Naify.
- Situacionista, I. (2007). Détournement as negation and prelude. In K. Kabb (org.), *Situationist International Anthology*. Greencastle: Bureau of Public Secrets.
- Vesentini, J. (2001). *A capital da geopolítica*. São Paulo: Ática.
- Xavier, I. (2013). *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosaac e Naify.

Filmografia

- ABC da greve* (1990), Leon Hirszman.
- A cidade é uma só* (2011), de Adirley Queirós.
- Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós.
- Brasília, ano 20* (1980), de Pedro Torre.
- Eles não usam black-tie* (1981), ambos de Leon Hirszman.
- Era uma vez Brasília* (2018), de Adirley Queirós.
- Greve!* (1979), de João Batista de Andrade.
- Linha de montagem* (1982), de Renato Tapajós.
- Peões* (2004), de Eduardo Coutinho.