

Marco Antonio Gonçalves¹

O CINEMA CONTRA O ESTADO: POR UMA FILOSOFIA POLÍTICA DAS IMAGENS (*ERA UMA VEZ BRASÍLIA, DE ADIRLEY QUEIRÓS*)

INTRODUÇÃO

A cena final do filme *A Cidade é uma só?* (2011) é a possibilidade de entendimento do começo do filme *Era uma vez Brasília* (2017f). Dildu, o candidato a deputado distrital pelo Partido da Correria Nacional, após seu périplo de campanha eleitoral, de passar de porta em porta com seu santinho, de circular em seu velho Santana com caixas de som pelas ruelas, becos de Ceilândia e periferias de Brasília, sozinho, caminha em direção ao eixo de Ceilândia quando confronta com a carreata do Partido dos Trabalhadores ostentando o poderio econômico da campanha de Dilma Rousseff para presidência da República. Nesta cena não escutamos mais o jingle de Dildu que ecoava como potência alucinatória, porém possível, do Partido da Correria tomar o poder e reconfigurar novos espaços e territórios no planalto central: “Vamos votar, votar legal. 77223 pra distrital, Dildu!”. Vemos, agora, grandes caminhões de som, milhares de bandeiras vermelhas do PT, centenas de carros em buzinaço. Dildu, ainda com seus santinhos na mão, atravessa a carreata e se senta solitário a observar a passagem grandiosa do PT. No muro pichado, atrás de Dildu, lê-se a seguinte frase: “I os aplausos deichem pra depois...”.

Dildu diante de Dilma performatiza o distanciamento do poder e das organizações governamentais de modo que as imagens constatarem este desapontamento e impotência perante o jogo político, próprio da arquitetura do Estado que, ao acionar corporações, alianças e agenciamentos se situa longe do dia a dia, das “correrias”, da vida mundana. O olhar melancólico de Dildu denuncia as “alianças demoníacas” que o PT havia realizado profetizando seus efeitos em 2015, culminando com o impedimento da presidenta Dilma

Rousseff. Nas palavras de Adirley Queirós: “Acho que o filme (*Era uma vez Brasília*) dizia: isso que está acontecendo é um erro, essa aliança (PT-PMDB) é um erro, é uma traição de classe” (Queirós, 2018).

Esta continuidade entre os dois filmes, a decepção sobre a política de Estado vislumbrada no plano da carreata, corrobora a emergência de *Era uma vez* como uma crítica ao poder e suas formas institucionais tomando o ponto de vista de Ceilândia. O cinema de Adirley Queirós fabula uma existência outra, não aquela ancorada em uma política de constituição de uma nação, de um Estado, de um exército, de uma fronteira. *Era uma vez* enfatiza a qualidade nômade, um cinema que borra os limites para constituir um outro mundo, talvez possível, sem o Estado. *Era uma vez* realiza seu pleno destino, qual seja, ele próprio torna-se nômade dissipando suas ideias sociais, políticas e cosmológicas, declarando um cinema contra o Estado.

Era uma vez irrompe no pós-apocalipse do impedimento de Dilma Rousseff, replicando a voz da derrota, do vilão Temer e a do próprio Juscelino Kubitschek, que ecoa no espaço arquitetônico de Brasília, encerrando as esperanças de um futuro menos desigual. *Era uma vez* inaugura o “ano zero”, utopia de um recomeço. Situando-se distante da política, do poder, projeta cenários pessimistas. Elabora os conflitos sociais e políticos corporificados na figura do Estado, narrando questões pungentes, existenciais de um mundo em colapso, da falência de uma crença no Estado moderno. Sua “etnografia da ficção”¹ ocupa uma dimensão central na construção do filme como capacidade imaginativa de reinventar o próprio cinema. *Era uma vez* produz

uma ficção científica que inventa a partir de elementos concretos da vida na Ceilândia, fazendo ainda referências a filmes de ação, noir e faroeste. Vemos paisagens locais em chamas, um alienígena que come churrasco numa nave espacial feita de materiais coletados na região, histórias reais sutilmente deformadas para a narrativa, caveiras-berrantes que produzem gritos de ódio diante de monumentos modernistas, lutas debochadas durante uma reunião de guerreiros intergalácticos (Campos, 2019: 14-15).

Um cinema que se configura e se afigura como arma, guerra, batalha, luta (expressões tantas vezes ditas por Queirós e pelos personagens de seus filmes), capaz de criar um espaço de resistência, produzindo, através de imagens, um modo radical de repensar a instância do poder e suas possíveis realizações.

Era uma vez conta a história de uma Brasília que deixou de existir, de um centro de poder que chegou a seu ponto zero. Ceilândia emerge como um locus propulsor de vidas nômades. A recusa ao Estado — a sua forma materializada em Brasília — é, justamente, o que constitui uma geopolítica territorial que põe em evidência outros espaços, outros tempos². Ceilândia, assim, desloca-se para o plano central do cinema. Essa configuração engendra curtos-circuitos que apontam para a incapacidade do Estado reconhecer poderes periféricos. Nesse processo de não reconhecimento cria apagamentos, am-

plifica os medos e as alteridades. Ceilândia, construída pelo/no cinema, transforma-se em máquina de guerra que descoloniza a imagem, ao formular uma crítica à arquitetura do Estado que, agora, coincide com a de Brasília.

Muitos críticos de cinema que visionaram *Era uma vez* no Festival de Brasília em 2017, ecoaram uma impressão de que “algo não funciona no conjunto. O impulso original acaba por esgotar-se e o longa se ressentido de uma elaboração talvez mais apurada do roteiro. Não se vê por onde a história possa caminhar, e o tempo é empregado numa lenta repetição de situações” (Zanin, 2017). *Era uma vez*, ao contrário do que seu título sugere, é, paradoxalmente, uma história que não vai ser contada. Frustra uma roteirização do que se passou ali no Congresso Nacional no momento de votação do impedimento de Dilma Rousseff. Veremos outras imagens e outras cenas que reviram o acontecimento do impedimento. Frustração que se rebaterá sobre o espectador, que não encontrará um final feliz, tampouco catártico. O filme não trata de encontros, mas, como enfatiza Queirós, de desencontros entre projetos, frustrações, missões que não se completam e que acentuam as contradições, as tensões de uma filosofia política. Ao recusar um final triunfal, frustra o público ao não se ver “vingado” na tela. Confundindo-se, intencionalmente, com o momento político, o filme privilegia o processo, o anticlímax: Juscelino seria morto, entretanto, as razões para matar Juscelino não são explicitadas, apenas sabemos que seu assassinato parece ser a pedra fundamental que impediria a constituição da cidade-Estado Brasília. O filme fragmenta

as possibilidades que temos de potência de organização, potência de discurso; todo o discurso se perde, se esvazia. O cara vem assassinar o Juscelino Kubitschek, cai aqui, mas não se toca mais nesse assunto, ninguém fala mais do assunto. Ele está lá com os caras, ninguém sabe mais quem ele vai matar (Queirós, 2018).

Apresenta o vazio, imagens dilacerantes sobre o poder e seus representantes: não narra uma história dos partidos, do congresso, de Brasília. Sua sinopse evidencia estas questões: “Em 1959, o agente intergaláctico WA4 (Wellington Abreu) é preso por fazer um loteamento ilegal e é lançado no espaço. Recebe uma missão: vir para a Terra e matar o presidente da República, Juscelino Kubitschek, no dia da inauguração de Brasília. Sua nave perde-se no tempo e aterrissa em 2016 em Ceilândia. Essa é a versão contada por Marquim do Tropa, ator e abduzido. Só Andreia (Andreia Vieira), a rainha do pós-guerra, poderá ajudá-los a montar o exército para matar os monstros que habitam hoje o Congresso Nacional. Este é um documentário gravado no ano zero P.G. (Pós Golpe), no Distrito Federal e região.”

Adirley nos diz que seu “cinema é sempre contra o Estado” (Queirós, 2017a). *Era uma vez* sintetiza uma consciência e um sentimento sobre uma “era”: “A gente perdeu, precisamos ter um entendimento de que perdemos e sem esse entendimento não podemos avançar” (Queirós, 2017b).

Partindo da ideia proposta por Queirós de um “Cinema contra o Estado”, que encontra ecos na filosofia política de Pierre Clastres (2003), encaminho uma análise que pretende tirar as consequências político-estéticas desta proposição. Clastres formulou, a partir da etnologia ameríndia, uma concepção de sociedade contra o Estado, que se estrutura a partir de uma outra formulação do poder que, ao rejeitar a ideia de unidade, aposta na multiplicidade de forças e ações que engendram uma máquina de guerra contra a formação do Estado. Propõem, conceitualmente, uma “dessubstancialização” do Estado que não deve ser confundido com “a Casa Branca, o Kremlin, o Élysée” (2004: 154), mas como o “acionamento efetivo da relação de poder” (1976: 115; Barbosa, 2004). Para Clastres, o Estado é inerente às

sociedades baseadas na divisão: senhores-escravos, senhores-súditos, dirigentes-cidadãos etc. A marca primordial dessa divisão, seu lugar privilegiado de desenvolvimento, é o fato maciço, irredutível, talvez irreversível, de um poder destacado da sociedade global pelo fato de que somente alguns membros o detém, de um poder que, separado da sociedade, se exerce sobre ela, e, se necessário, contra ela. O que é aqui designado é o conjunto das sociedades de Estado, desde os despotismos mais arcaicos até os estados totalitários mais modernos, passando pelas sociedades democráticas nas quais o aparelho de Estado, por ser liberal, não deixa de ser o senhor longínquo da violência legítima (Clastres, 2003: 107).

Acrescente-se, aqui, uma percepção aguda sobre as contradições do Estado, apontada por Taussig (1997: 38), em que combina

a confluência etérea da razão e da violência; constituição do seu próprio ser. É um deus mortal, como Hobbes lhe chamou com exatidão, pois que outra coisa senão uma espécie de sacralidade poderia manter unidas na ferida de uma mão estigmatizada a promessa de justiça e o monopólio do uso legítimo da violência ao mesmo tempo?.

Neste contexto do Estado constituído enquanto ser, o “contra o Estado” significa produzir “sociedades que excluem o poder coercitivo, impedem astuciosamente o monopólio da violência legítima por indivíduos ou grupos (...), desenvolvem alternativas a secular equação Estado-poder-violência que subjaz à filosofia política do Ocidente” (Viveiros de Castro, 1978).

Neste sentido, *Era uma vez* se constitui não como utopia de abolição do Estado, mas como viabilidade, por seu profundo questionamento, de propor uma nova filosofia política imagética que toma, na sua radicalidade, a perspectiva de Ceilândia e tudo o que isto pode representar e apresentar. É necessário, portanto, a destruição de uma crença, abalar suas ilusões, vivenciar suas ruínas, lutos, instaurar a melancolia, o pessimismo reflexivo para, então, advir daí processos transformativos de compreensão da formação social moderna e suas profundas contradições.

A intenção do artigo é a de explorar os sentidos do filme, analisando propriamente o plano imagético apresentado em *Era uma Vez Brasília*, assim como as discussões, críticas e declarações do diretor Adirley Queirós que se situam, sobretudo, no momento do lançamento do filme no Festival de Brasília de 2017. Assim, num primeiro momento, *O jogo do luto: suas alegorias*, acentua o caráter alegórico das imagens que evocam paisagens-sentimentos como ruínas, melancolia, caveiras-berrantes, ceticismo que são capazes de engendrar a ressignificação do Estado, apontando suas derivas. Em *O espectro que ronda*, nos dá a ver um filme de combate, de luta em que se imagetifica o mal-estar da civilização brasileira, instaurado pelas pulsões políticas agenciadas para combater o espectro do “comunismo” que, erigido como fantasma, magnifica o Estado em sua dimensão de unidade, no combate a um inimigo comum. Na conclusão, *Prisioneiros de suas próprias ilusões*, retoma-se a ideia emulada por Queirós, através da frase de Umberto Eco, que enfatiza que a maior capacidade humana é a de criar fantasmas, o que produz a sensação de que somos prisioneiros de nossas próprias ilusões, imagens-prisões que alegorizam no filme o sentido próprio de Estado.

O JOGO DO LUTO: SUAS ALEGORIAS

Era uma vez é uma alegoria no sentido clássico do termo³. As imagens concretizantes reiteram o fechamento, o enclausuramento, a prisão, pontes, grades, nave, carro: “O filme fala de uma imobilidade, chega perto mas tateia, a gente tenta uma reação mas a gente tá preso, todo ele é construído como se fosse uma prisão, o carro é uma prisão, a nave é uma prisão, a ponte é uma prisão” (Queirós, 2018)⁴.

Os objetos, os espaços, a prisão são alegorias do sem saída, que, no contexto do filme, é a tomada de consciência melancólica sobre a significação do Estado. O filme, assim, enfrenta o Estado como fantasmagoria. O Estado é decomposto em imagens que, ao se concretizarem, repetem, reiteram e transformam-se em imagens-ícones nos dando a ver uma filosofia política que afronta uma determinada concepção de história sobre as relações político-sociais instituidoras da formação moderna. *Era uma vez* inicia seu combate partindo do plano das imagens, apostando na sua materialidade explora a potência do alegórico, sua densidade significacional.

Segundo Benjamin, “para resistir à queda na contemplação absorta, o alegórico tem de encontrar formas sempre novas e surpreendentes. Já o símbolo, de acordo com os mitólogos românticos, permanece tenazmente igual a si mesmo” (Benjamin, 2011: 195). E continua:

ainda hoje é óbvio que, ao privilegiar a coisa face à pessoa, o fragmentário frente à totalidade, a alegoria é o contraponto do símbolo, mas por isso mesmo igual a ele em força. A personificação alegórica sempre nos iludiu sobre este ponto: a

sua função não é a de personificar o mundo das coisas, mas a de dar forma mais imponente às coisas, vestindo-as de personagens (Benjamin, 2011: 199).

Era uma vez, ao afastar-se de uma “ideia do belo”, “do universal”, “do eterno” se aproxima das questões da história, do acontecimento, da arbitrariedade. A alegorização é o seu método de instituição de um julgamento crítico oferecendo um possível entendimento: “alegoria é tropo de salto contínuo, ou seja, toda ela apresenta incompatibilidade semântica, pois funciona como transposição contínua do próprio pelo figurado” (Hansen, 2006: 19, 31). O filme se realiza por meio de transposições semânticas e, em um nível metafórico, produz semelhança entre signo presente e signo ausente; no metonímico, opera sinédoques em que a parte evoca o todo: as prisões explícitas ou implícitas do filme configuram o deslocamento para um sentido próprio àquele que estava oculto nas ornamentações alegóricas que se associavam à ideia de Estado.

Do mesmo modo que a percepção do Barroco Alemão, analisado por Benjamin (2011), *Era uma vez* parte de uma primazia histórica dada: o impedimento, a história do Estado Brasileiro que passa pela constituição de Brasília como espaço arquitetural do poder construído no filme pelos discursos de Juscelino, Dilma e Temer. As alegorias nos situam neste plano da história, evocam duas imagens-sentimentos mobilizadas pelo filme que são o pessimismo e o luto, tensão reverberada pelo par potência/impotência ancorado firmemente em seu regime imagético. Neste sentido, o filme coincide com um cenário-ruína, plausibilidade de sua própria construção fílmica que, num sentido literal, o filme encarna a potência alegórica de ser, ele mesmo, o processo de busca de um caminho de construção de um recomeço de mundo: de ano zero, terra arrasada, novo ciclo sombrio que exige uma reflexão que seja capaz de promover uma crítica radical à uma filosofia política. Modo de se afastar de um ufanismo triunfante, ou de um otimismo reprodutivo das pautas e demandas em que as esquerdas e as direitas se encontram e convergem, sobretudo quando percebidas pelo ponto de vista de Ceilândia.

O filme parte do concreto, do sentido próprio:

É que a gente trabalha muito com a ideia do não-ator, não tem nenhum profissional. No filme, todos eles têm uma relação com o presídio ou com um familiar presidiário. O Marquim [*do Tropa*], por exemplo, o sobrinho é presidiário. A Andréa [*Vieira*], a história dela é de verdade, ela puxou cinco, seis anos de cadeia. O Franklin [*Ferreira*], que é quem anda no carro, também foi preso. Daqueles lá, o único que não foi preso é o ator, o Wellington de Abreu (Queirós, 2017c).

Há uma coincidência dos nomes dos personagens e dos atores, o embaralhamento de suas histórias de vida apela ao real, sem mistificações, sem profundidades. WA é Wellington Abreu, morou em Sol Nascente, Andreia é Andreia Vieira e tem uma passagem pela prisão. Marquim do tropa é Marquim,

rapper e ator. Franklin é o serralheiro que constrói os cenários e acaba por adentrar no filme na cena do carro. A nave espacial foi construída por Franklin nas oficinas de desmonte de carros na periferia de Ceilândia, e durante sua confecção a polícia adentrou a oficina. Um policial apontou uma arma para Franklin, que o ignorou e, depois de bater com o revólver em suas costas, pergunta “que é isso aí que está fazendo?” Franklin responde: “não tá vendo não, é uma nave espacial...” (Queirós, 2018).

A alegoria mais potente do filme afigura-se na ideia de morte, encarna-se nas caveiras-berrantes, máscaras dos integrantes do exército de lutadores. Caveiras-observadores que não passam à ação, observam a morte do Estado diante do Congresso Nacional, momento histórico que pode ser percebido como a “história mundial do sofrimento”, apresentando seus “episódios de declínio.” (Benjamin, 2011: 188). *Era uma vez* nos situa no plano da morte, do declínio, da resignação, de um destino irreversível, condição básica de acedermos à consciência de que o Estado e a política vivificada em imagens pelo filme “nada vale e nada significa” (Benjamin, 2011: 135). O filme nos faz viver, literalmente, uma longa noite e, assim, adentramos no processo *Trauerspiel*, o jogo de luto:

Mas sim, acho que a gente quis deixar tudo mais vazio. Como se esse momento agora partisse do zero. Como se as coisas fossem tão absurdas que estivéssemos numa noite eterna. Não tem uma cena de dia. Muitos planos fechados. Mas eu não tinha clareza de que o filme era tão incômodo. Um exército de sequelados, que é o exército da gente. Tinha também a ideia de que as coisas aqui não se cumprem nunca... (Queirós, 2017d: 173)

Os atores-alegoristas, na condição de caveiras ou na sua feição de mortos-vivos, vivendo nas ruínas, nos dão a ver a falência do Um, da Verdade, do Absoluto. *Era uma vez* é o próprio luto, seu jogo, seu processo. Constatação da morte do Estado, de suas pautas, de sua ideia. Apostando nas imagens de fechamento, prisões e grades, o filme efetua uma recusa a um sistema fechado, a uma arquitetura acabada: a de Brasília. A rejeição ao Absoluto nos reenvia a ideia do processual, do fragmentado, do inacabado, o que por sua vez assombra os sistemas de significação que pretendem afirmar uma essência do Estado. Neste sentido, *Era uma vez* parte de um outro começo, outro processo. Não pressupõe uma vivificação e reiteração dos “três poderes” propondo reformas e continuidades, ao contrário, engendra uma inquietante ressignificação do Estado que aposta na sua própria morte como impulso reflexivo. A morte, a tragédia, o luto são as contingências da tomada de consciência das caveiras e das ruínas como modos expressivos da linguagem que, nesta nova condição alegórica, é capaz de enunciar a morte do Estado. Neste novo cenário, as caveiras encarnam o jogo do luto que se define como luta, apontando criticamente para o resto, para o que sobrou. Ao mesmo tempo abrem caminhos, engendram sentidos, esperanças para o que virá depois da

terra arrasada. *Era uma vez* é um mundo por vir em que a enunciação da extinção do Estado aponta para uma nova formação social. Destruindo o Estado como símbolo, ao investir em sua representação alegórica, institui “o não ser”, a “não totalidade” (Benjamin, 2011: 199).

Essa não exigência de sentido que o filme elabora proporciona uma nova compreensão crítica do Estado e de sua significação. O desamparo, as ruínas, são modos de construir novas perspectivas que se afiguram libertadoras, ao abandonar o triunfalismo da verdade, ao escapar das soluções redentoras ou catárticas. A descrença e a desesperança são recusas às filosofias políticas que embasam um Estado salvacionista, ornamentado e estruturado por mesóclises, problemáticas polarizações e falsos binarismos.

O filme empreende esse combate. Rejeita uma construção canônica-estética do cinema que tem a necessidade de um telos, de um fim. Desestabiliza o que seria a “boa forma do filme” que, por sua vez, replicaria as figuras da ordem e do poder. Enfrenta o problema do descontínuo, do fragmentário. Assim, realiza uma crítica contundente à modernidade, à falência de sua filosofia política que pressupõe o Estado como centro irradiador, catalisador, autoritário, redentor.

O luto encaminha para a melancolia, apresenta um drama: “uma queda sem saída, que não pretendia distrair, nem consolar, em que o essencial e o acessório se confundiam, a agitação política não era escatológica, e a linguagem se tornava violenta e cifrada para acompanhar os acontecimentos” (Carvalho, 2012: 11).

Era uma vez é melancólico, transitório, não nos deixando esquecer da “*facies hippocratica* da História” (Soares, 2010: 370): os atores-alegoristas são anticatarse, não se vingam, não vencem. Vencer o quê? Quem? O filme se concentra no plano de sua proposta radical de reinventar o cinema no planalto central como implosão do Estado que se irradia de Ceilândia em direção a Brasília. A noite do Sol Nascente acaba com as ilusões, com as “muletas”, os apoios do triunfalismo ou do catártico que poderiam suportar ou estruturar o filme. O filme expressa sua melancolia reflexiva sobre o Estado.

Alegorizar as populações periféricas encarceradas, seus rebatimentos em Ceilândia ou em sua periferia, “O sol nascente” parece ser o tom forte da proposta do filme. São fatos tomados em sua literalidade para que possam ser construídos a partir do engenho “etnografia da ficção”. Não se pode confundir em *Era uma vez* dois sentimentos que são muitas vezes evocados na crítica: pessimismo e derrotismo. Pitanga (2017) pontua que “é justamente entre estas duas fronteiras tênues que Adirley Queirós tece sua teia de conexões” em que se vislumbra um combate a um mal “ao mesmo tempo concreto e abstrato, passível de ser derrotado e invencível”.

Há uma insistência na crítica e na recepção do filme que destaca “deficiências de roteiro”. Vejamos, um exemplo:

... o diretor praticamente teve que explicar o filme no dia posterior. Não há para onde olhar. O problema não seria a não-ação, mas uma não-ação estéril, que resulta em uma gordura. Ou seja, sobra tempo (o filme tem desnecessários 100 minutos). Adirley, em que pese sua simplicidade de discurso, sua inserção (o tal lugar de fala) como cidadão de classe baixa de Ceilândia, tem objetivos elaborados, estudou cinema e hoje percorre circuitos de festivais no Brasil e no exterior. Atentar mais para o roteiro, não implica aburguesar seu cinema, implica sim em levá-lo para um panteão de “qualidade” (a subjetividade do termo envolve risco calculado) que seus filmes podem vir a alcançar (Pinto, 2017).

Outros críticos acrescentam que o filme tem um “discurso que se perde, o discurso é vazio e o impacto final mal aproveitado” (Salgado, 2017). Numa crítica mais contundente ao filme lemos: “*Era Uma Vez Brasília* é, no fim das contas, uma grande decepção... temos apenas um fiapo de trama. Passamos tempo demasiado dentro da nave com esse homem à deriva nas sendas do espaço e do tempo, do que decorre um enfado que persiste ao longo da projeção” (Müller, 2017). Essa crítica acentua, através da falta, aquilo que é a própria essência do filme. A intenção de Adirley Queirós foi a de, justamente, produzir o efeito que é o objeto de admoestação da crítica:

O olhar perdido das pessoas, a sobreposição de elementos que atuam em falso tentando configurar um caos oriundo da situação sócio-política brasileira, são alguns dos fortes indícios de um vazio que se instaura inapelavelmente até asfixiar o todo. Marquim do Tropa interpreta um homem que divide seus dias entre perambulações por uma Brasília despersonalizada, shows de rap totalmente inócuos enquanto produtor de sentidos e a interação artificial com a ex-enfermeira vivida por Andreia Vieira, supostamente importante. O que mais incomoda é perceber a prevalência da cenografia sobre a dramaturgia. No que concerne especificamente ao âmbito do texto, só existe alguma representatividade quando o cineasta utiliza trechos de áudios reais, respectivamente, da ex-presidenta Dilma Rousseff se defendendo das acusações de irresponsabilidade administrativa, dos parlamentares justificando o voto pelo afastamento dela e, mais adiante, do discurso de posse de Michel Temer. Todavia, justo nesses momentos em que a realidade entrecorta a ficção para potencializar seu alcance, não há um complemento imagético que sustente satisfatoriamente a combinação. Adirley prefere construir belos planos, sequências geralmente estáticas que prestam apenas por seu senso de plasticidade. Aliás, a inércia aparentemente proposital, a falta de dinamismo resultante desse itinerário predisposto a colocar o aspecto visual acima dos demais, é uma das maiores responsáveis por tornar penosa a sessão de *Era Uma Vez Brasília* (Müller, 2017).

Queirós, refletindo sobre as críticas, nos diz:

Acho que talvez as pessoas tenham ficado até o final da sessão esperando uma catarse, mesmo não tendo catarse no filme todo – mas nós nunca prometemos uma catarse nesse filme, em momento nenhum, pelo contrário.” É neste sentido, que as falas dos personagens, se desenvolvem por “conversas soltas (Queirós, 2017c).

O filme assume, no plano da imagem, uma forma de organização de uma experiência histórica vivida e, para tal, abandona as “muletas” catárticas de roteiro que poderiam ajudar ao espectador a encadear histórias e fatos que se passam em um segundo plano. Ao não se propor como organizador de sentido, quer, acima de tudo e, propositalmente, frustrar expectativas. Esse seria o único modo de produzir uma reflexão pela dor, pelo desamparo, condiscente com o abandono de uma linguagem capaz de produzir uma completude. O filme escapa de uma narrativa que se comprometa com os espectadores, com sua felicidade. O filme quer deixá-los frente a frente com o monstro⁶, com o vazio da cena política, tentativa desesperada de assinalar e aprofundar, dolorosamente, uma crítica mais profunda às crenças na política partidária ou na constituição do Estado.

A queima do carro, ao final do filme, é rito de passagem, rito sacrificial. Encerra um momento específico, não apenas na própria filmografia de Queirós em que o mesmo carro surge em muitos momentos, mas, sobretudo, queimar o carro é destruir alegoricamente o personagem Temer: gesto ritual que queima o Estado e suas crenças em um dos planos mais longos do filme.

Adirley Queirós afirma que seu filme não é ‘fora Temer’, mas antiTemer, no sentido de que Temer encarnou a “dilapidação de um imaginário brasileiro” (Queirós, 2017e). AntiTemer, antiEstado, contra o Estado parecem concepções que tornam o filme não palatável para uma reação da classe média, que na concepção de Queirós se situa no “fora Temer”, uma vez que almeja que o Estado seja ocupado por outras forças políticas. O filme é um processo de desarticulação de narrativas prontas, organizadas, roteiros que se fecham, completudes de ações, sequências e consequências. Queirós argumenta que “se um filme está muito organizado e o roteiro tá pronto não faz um filme, filme é muito caro, faz um livro...muito mais barato... nós queríamos era desarticular tudo isso” (Queirós, 2018).

A relação entre a localidade “Sol Nascente” e as filmagens noturnas produz uma “noite eterna”, o sol nunca mais nascerá. Adentramos na fábula noturna do “era uma vez”: três homens e uma mulher, ex-presidiários nas cidades satélites de Brasília. O metrô para Ceilândia transporta todos os dias presos que lotam as prisões. Os transportados como presos, no filme, são, eles mesmos, real e figurativamente, participantes do Movimento Sem-Terra (MST). Resta, aqui, o “todos contra todos”, o encarceramento em massa, “ameaça hobbesiana” que força a crença no Estado. Mas, ao contrário, vive-se o sem saída: não há mais sol, acede-se a um mundo sem esperança, sem salvadores e sem salvação (Queirós, 2017a).

A atmosfera da noite e a profusão de fumaça não parecem querer produzir uma asfixia, muito pelo contrário. A “estética noturna” contagia o espectador, produzindo uma base homogênea ao filme. A fumaça convida a uma capacidade reflexiva, pensar por fumaça, por vapores. A fumaça satura as cenas de pensamento e reflexão. Nevoeiro que vai e volta. Fumaça xamânica. O tabaco como cura:

ajuda a pensar, torna denso o ambiente e produz seus efeitos no mundo. Se há o mundo infernal da política e de suas artimanhas em conquistar o Estado, há no filme um céu que o recobre enquanto escuridão contemplativa (Queirós, 2017a).

O ESPECTRO QUE RONDA

Filme de combate: combater aqueles que combatem o *espectro que ronda* — como diria Karl Marx — a política brasileira. O espectro que ronda ultrapassa Ceilândia, é um caso particular de um fenômeno muito mais geral. Para Marx, o espectro do comunismo torna-se ameaça agigantada por, justamente, denunciar os disfarces e máscaras do Estado: populismo, nacionalismo, fascismo, liberalismo. “A história de todas as sociedades até agora tem sido a história das lutas de classe” (Marx & Engels, 2017: 13), frase do *Manifesto Comunista* que aponta para as contradições da formação do Estado. O comunismo tomado como fantasmagoria e propagandeado como ameaça, justifica as irrupções de visões reacionárias que no filme são alegorias que o Estado assume: nave, carro, ponte, grades, prisão.

Ao combater o espectro que ronda, a classe dominante, na percepção de Queirós, se afasta de qualquer senso crítico. Não tendo mais pudor, abandona o discurso cínico, revela sua forma de pensar que não implica mais em “culpa de classe, quando se perde a culpa de classe eles podem falar pra gente: esses caras são uns preguiçosos, esses caras têm bolsa família, esses caras têm cota, fazem cinema com dinheiro público” (Queirós, 2017b).

O combate é concebido como da ordem da destruição, travado em outro plano, em outro sentido: “combater o espectro que ronda”. O filme encarna a política brasileira e seu *modus operandi* e, por isso, sua difícil absorção. Deste modo, o filme se realiza como declaração de guerra: “o tipo de cinema que a gente faz é sempre anti-Estado. Porque o que o Estado quer com a gente é uma relativa cooptação. O que o Estado quer que façamos é uma publicidade da política deles, e acho que o cinema tem obrigação de ir no sentido contrário” (Queirós, 2017e). Porém, ser anti-Estado é, por definição, promover essa profunda reflexão, sem fomentar uma solução possível, apontar contradições que o próprio filme mimetiza na sua estrutura narrativa e em sua linguagem: é declaradamente contraditório, e contradiz, sobretudo, as expectativas em relação ao “lugar de fala” do diretor que coloca em xeque as próprias concepções de “cinema de periferia” e de “crítica social”.

A inspiração em Marx parece ser o que sustenta um questionamento do Estado enquanto sujeito constituído, no sentido Hegeliano, em que o Estado seria o sujeito e a sociedade, o objeto. Marx questionando esse “Estado” de coisas, faz uma inversão da ideia de Hegel, demonstrando que o Estado não produz a sociedade, é a sociedade que produz o Estado, do mesmo modo que “a religião não faz o homem, mas o homem faz a religião, a constituição não cria o povo, o povo cria a constituição” (Wheen, 2007: 10).

A esta percepção, soma-se a definição de Taussig ao pensar a magia do Estado e seu processo de fetichização⁷:

Com que naturalidade conferimos entidade e depois damos vida; é o caso de Deus, da economia, do Estado: entidades abstratas a que demos Ser, espécies surpreendentes, com uma força vital própria, capaz de transcender os meros mortais. Naturalmente são fetiches, totalidades inventadas a partir de artifícios materializados, em cuja lamentável insuficiência de ser depositamos a própria matéria da alma. Daí o E maiúsculo na palavra Estado (Taussig: 1997: 3).

Neste sentido, temos a inversão daquilo que determina pelo que é determinado. Fórmula sintática que abala, profundamente, a ideia de Estado que, ao incidir em sua forma mais gramatical, inverte a lógica de conversão do sujeito em predicado e do predicado em sujeito. Essa formulação afeta a própria concepção do Estado, que passa de uma ideia abstrata universal para uma construção histórica e cultural determinada.

Era uma vez foi referido como um “estudo sobre a impotência, sobre uma certa estética do estático e uma estática” (Gomes, 2017). Essa percepção remete ao filme uma “imobilidade”⁸ ou uma “recusa de progredir”. Entretanto, a estrutura narrativa do filme, o enfrentamento estético que propõe ao “não amenizar” e “não adoçar” sua recepção pelo espectador, acentua a “desilusão”, momento decisivo que o filme, ele mesmo, transforma-se em uma tomada de consciência por parte dos personagens, através de seus corpos, suas falas, seus gestos e performances. Queirós nos diz:

Mas tinha a vontade de buscar essa atmosfera: de uma imobilidade política. E de uma descrença em relação ao corpo político da esquerda na rua. Que corpo é esse que está na rua? Que narrativa é essa que se cria? A ação drástica, extrema, violenta, está muito mais no Facebook do que no real. Algo só entre nós, nada saía daquela bolha. As imagens procuravam esse sentimento: esse corpo que está na rua é um corpo anacrônico, que não produz consequência nenhuma. Mas aquele outro corpo, do Marquim, da Andreia, também está perdido. Ele representaria a possibilidade de um caminho de esquerda. Ao mesmo tempo são pessoas que estão à margem, que não estão no centro das discussões, da rebelião das ruas... a esquerda são outras pessoas. Esses personagens no filme estão num estado tão estranho, é quase telepata. Aquela história: essa fala de cinema aprisiona os personagens de periferia. Por mais que eles falem, estão falando como a classe média. Como que a gente pode negar isso? Como deslocar suas falas? Porque tem uma demanda da pauta política. Esse corpo da periferia já foi paupado, a intermediação nossa, enquanto cinema, enquanto literatura, cria essa pauta. A gente vira explicador do processo. Eu tenho medo disso. Será que a gente pode radicalizar mais? Que as falas tragam outros sentimentos? Talvez o não-dito, as conversas atravessadas, tragam alguma coisa... Tudo isso a gente queria para o filme (Queirós, 2017d: 174).

O filme não quer, intencionalmente, fazer concessão aos espectadores de classe média ou atender às representações sobre o que um “cinema de periferia” deveria ser e agenciar. Essa é a verdadeira força de sua rebelião e

de sua potência desmistificadora de lugares, relações, representações. Assim, transcende as políticas partidárias e contextuais da sociedade brasileira e acede a uma crítica corrosiva a discursos e posições de “conveniência”, demonstrando a impotência e a ineficiência das narrativas que se realizam nas reverberações das chamadas redes sociais, protegidas pela bolha cibernética e incorpórea. *Era uma vez* declara: rede sem corpos, política sem sujeitos.

O filme encarna, assim, uma espécie de *mal-estar da civilização brasileira*, instaurado por uma tensão entre pulsões políticas agenciadas por três atos-falas, de personagens centrais da história do Brasil-Brasília: Juscelino Kubitschek, Dilma Rousseff e Michel Temer. Desse ponto de vista, o filme se estrutura didaticamente. Fred Benevides, montador do filme, restitui um aspecto importante que informa uma apreensão do filme: “O filme parece estranho mas todo mundo entende. É um documentário super didático. Uma desativação de um dispositivo que pode ser uma armadilha, criando jogo de expectativas” (Queirós, 2017b). Há, aqui, uma total coincidência e acoplamento entre o filme e o processo histórico brasileiro. O filme passa a ser, portanto, uma narrativa imagética sobre perda, desolação, desarticulação e, sobretudo, descrença no Estado enquanto instância do poder transformador.

Uma narrativa construída, por definição, fora do filme e da qual o filme quer se relacionar. Dilma, ao vivenciar o processo de impeachment afirma sua continuidade política que se sucede nas vozes de Juscelino (citado por Dilma como sendo a sua continuidade) e depois ouvimos a narrativa de Temer. As três vozes (discursos) dos presidentes da república (Kubitschek, Dilma e Temer) são o fio condutor do filme, sua estrutura e sua narrativa. JK nos conduz a um tempo mítico em que o Estado coincide com um território glorificado, estrutura territorial que se potencializa, que enfatiza o aspecto arquitetônico de Brasília, espaço prisional real e simbólico em que o Estado deixa de ser uma abstração e passa a ser a encarnação de uma cidade-Governo. Kubitschek aponta para um espaço literalmente, não apenas o transplante de uma capital, mas a formação e consolidação de um Estado enquanto princípio político moderno que se arquiteta e se consolida através dos projetos, tanto redentores, quanto autoritários de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa. A prisão é uma alegoria de “cidade presídio”, Ceilândia. Brasília se equipara ao Estado que não cessa de produzir “Ceilândias”. Brasília confronta com as imagens insurgentes da favela do Sol Nascente, periferia de Ceilândia, espaço distópico que corrói a concepção de um Estado que promete transformar as vidas e os sonhos dos cidadãos.

Cada uma das vozes remete a três momentos distintos: a nave (JK), o começo do filme (o impedimento de Dilma) e a destruição do carro (Temer). O filme, assim, é narrado pelos desencontros das três *voice over* que encarnam diferentes formas do Estado se encontrar. Queirós sublinha que o desencontro é a matéria prima do filme, de sua realização e por meio do qual os personagens podem se expressar:

o desencontro traz a gente para um lugar, o lugar do acuado. Então eu fujo para um lugar e encontro o cara na fuga pra outro lugar. O filme é isso, os três estão fugindo e eles vão se encontrar em postura de guerra na ponte. É na ponte que eles se encontram, e a ponte é uma prisão, então eles se encontram na prisão. Talvez essa seja a chave principal do filme, o desencontro que gera um outro encontro. Não é a promessa de que alguém virá nos encontrar; a gente se encontra pelo desencontro, a diferença é essa. Eu estando desencontrado vou me debater e vou chegar perto de outra pessoa que também está desencontrada (Queirós, 2017e).

Esses três personagens em seus desencontros se encontram na ponte. Na cena final, Andreia, Marquim e WA, olham para a câmera declarando guerra. Esta 'ponte para o futuro' é uma prisão, não mais a de Temer, mas dos personagens que expressam seu devir super-heróis, guerreiros, prontos para a luta. Depois dos abismos da desolação de um Estado sentenciado e morto, do mal-estar da civilização, do imobilismo das forças políticas, da desconstrução de uma crença acedemos à promessa de resistência. E nesse sentido, o filme faz renascer uma concebível vida sem Estado.

Este dispositivo narrativo aponta para uma gênese, para algo que aconteceu ou existiu há muito tempo ou num mundo imaginado. *Era uma vez* evoca a fabulação ao mesmo tempo que acentua uma perda, nostalgia daquilo que não existe mais. O filme se alimenta desta contradição engendrada por uma proposição de um fim, um término, não de um governo ou do desmanche de uma utopia (Daehn, 2017), mas de uma crença. Ao colocar o Estado no passado, a narrativa fílmica se constrói pelos golpes e contragolpes que descrevem seu trágico fim, imagetificando seu sacrifício, sua imolação pelo fogo, seu completo aniquilamento. Chega-se ao ano zero, pós-golpe, doloroso tempo, devastadora consciência.

Discursos que se rebatem na pulsão dos atores-personagens que, ao se construírem como antissocialidade, anti-Estado se apropriam de uma pulsão destrutiva-agressiva que se espraia por todo o filme, na noite eterna, no sol que nunca mais nascerá, nos corpos, nos incêndios, na violência contida no limite das grades, das naves, dos carros.

A voz de Dilma, que abre o filme, protagoniza a falência de um sonho, ecoado desde a fundação de Brasília. Sonho que passa, literalmente por Ceilândia, pela carreata de sua campanha à presidência culminando no discurso fracassado no momento de seu impedimento. A voz de Dilma ecoa a história dos golpes sofridos na América Latina, relembra as conspirações, as tramas, as tentativas de golpes na história no Brasil: Getúlio Vargas, Kubitschek, Goulart. Seu discurso denuncia os interesses de uma elite que foi contrariada pelas urnas e que levou o Brasil ao "risco de uma ruptura democrática". Ao mesmo tempo, segundo Queirós, é uma voz isolada, melancólica e que no filme é escutada por dois personagens dentro de um carro velho na periferia de Ceilândia próximo a uma fogueira. O filme reduplica nas imagens esta sensação de se escutar a "voz de um morto" (Queirós, 2018).

A voz de Temer, a "ponte para o futuro" que não liga nada a lugar algum enfatiza sua vilania, distanciamento incomensurável entre suas palavras que,

agora, se confundem como a falência de uma crença no Estado e na política partidária. A mesóclise de Temer no seu discurso, o “dar-te-ei” explicita uma gramática de classe, narrativa social e psicológica que nega o governo Lula: “O inimigo fala ‘Dartheei’ (referência a Darth Vader de “Guerra nas Estradas”). É o enfrentamento da gramática. Deslocar espaços. Cinema não é publicidade. É anti-Estado. Nosso filme não adora a Dilma, mas odeia o Temer” (Duque, 2017).

Queirós propõe, em reverso, um ‘Ensaio sobre a gagueira’ ao deixar emergir na fala dos personagens os ruídos de sua comunicação verbal: “podemos apreender sensações sobre o estado de espírito e intenções emocionais de quem fala” (Queirós, 2018). A gagueira produz uma outra gramática, sintoma da fala que atenta contra o ‘dar-te-ei’, as mesóclises, a fala sem sintoma, direta, verborrágica que exalta e acentua um lugar de poder. Assim, o filme não tem amarras, declara que não há onde se ancorar, o que faz com que o espectador se situe em um ‘entre’ estas vozes. O filme não aposta numa tomada de posição, pelo contrário, enfatiza o lugar da falta propondo uma reflexão trágica sobre esperanças em políticas salvadoras.

A voz de Temer entra em cena enquanto o carro é destruído, reafirmando o discurso de “uma ponte para o futuro”, que evoca as pontes, as grades, as prisões literalmente mostradas no filme. Ouvimos parte do discurso de Temer querendo “unir o Brasil” e que, agora, “democraticamente e de forma transparente” passa a ser o presidente do Brasil. A cena, que antecede o incêndio do carro, é a de uma passagem a um posto de gasolina para calibrar os pneus. A banalidade de se calibrar os pneus à destruição total do carro pelo seu incêndio, permite a translação do plano do real para o da ordem do discurso de Temer: brutal, destrutivo. Incendiar o carro não alegoriza apenas o Brasil de Temer, mas o próprio cinema de Adirley Queirós ou a sua impossibilidade de se efetivar como “cinema”. A narração sonora replica a intenção das imagens, interpelando o espectador a se interrogar de que forma deve agir. O filme progride pelas três vozes que o define. Violência necessária que alavanca um questionamento revolucionário: “O que fazer? (Gomes, 2017). A proposta de Lenin, surge da constatação de que quando não se chega a um acordo possível (contradições profundas) advém a ruptura que engendra, por sua vez, a admissibilidade de um “começar de novo”. “O que fazer?” (Lenin, 1902) está presente nas deambulações dos personagens e na sua acentuação. Os personagens observam ruínas que nos reenviam a um ajuste de contas com o servilismo político, o caráter assistencialista, à social-democracia, o liberalismo que o Estado encarna e emana que, segundo Lenin, não se “pode seguir adiante sem liquidar definitivamente” (Lenin, 1902: 4) estas concepções.

As percepções da crítica e do próprio Queirós sobre o filme, muitas vezes, enfatizam que o filme é anticatártico ou anticlímax (Queirós, 2017d). Essa sensação constitui o sentido do filme enquanto performance de um lugar do ser contra, aqui no sentido literalmente clastreano, o Estado. Entretanto, o ser “contra” não é um “estranho estudo sobre a impotência e a imobilidade” (Gomes,

2017). Ao contrário, *Era uma vez* fabula um possível sonho que se efetiva através de um mundo noturno, em que vemos chamas, sombras, movimentos de carros, de trens, da cidade, da nave, dos fluxos dos personagens, de suas performances, do exército e de suas lutas marciais. Há, portanto, uma confusão deliberada entre sua linguagem e a narrativa adotada, que parte de uma contradição real do mundo, o ano zero após o golpe de 2016 no Brasil, que encaminha a urgência do questionamento sobre “o que fazer?”. O filme propõe, através de uma estética do sonho glaucoeriana, como Queirós reconhece, o enfrentamento deste desafio entre o fluxo do sonho como narrativa que interroga a linguagem moderna do cinema: as continuidades, as sequências, a identificação com os personagens, o roteiro que se realiza, as histórias contadas. O telos do *Era uma vez* é o movimento do sonho e a imobilidade da realidade. O filme se passa como um sonho, sem começo, meio e fim: fluxos de imagens e constelações de temas do que propriamente um roteiro organizado. É neste sentido que Queirós (2017c) insiste na ideia de “fábula de periferia”, o que permite juntar, de uma só vez, a realidade política e o sonho, ou, pelo menos, a forma do sonho que serve de guia narrativo da realidade política, literalmente um pessimismo futurista.

Era uma vez produz um “bunker fantasmático” (Soares Jr., 2019 como citado em Campos, 2019: 14). Bunker que, no filme, não se confunde com a rebelião das ruas, mas se associa às estratégias de guerra contra a crença no Estado e nas suas artimanhas políticas, perspectivadas de Ceilândia, onde o “fora temer” é inexistente, nas palavras de Queirós, onde a política é coisa que se vive no plano real do dia a dia, no medo de ser preso, no correr da polícia, tomando pinga, fumando cigarro e fazendo churrasco aos domingos:

Se você não estiver comendo frango e bebendo cerveja na Ceilândia, você não entende. Tem que ser performático. Não tem que escutar, tem que ouvir. Tem que estar inteiro. Nós fomos afetados por todo ambiente. É um mergulho não aleatório. Este é um filme fábula de contemplação silenciosa, de planos longos, de inferências existenciais. De exteriorizar preocupações, medos e perspectivas instáveis. É um *Mad Max* candango. Um *Blade Runner* com atmosfera de Werner Herzog (Duque, 2017).

Esta dimensão política, ao propor Ceilândia como centro do mundo e irradiador de outras percepções, nos oferece um outro modelo, que destitui o olhar da classe média e sua esperança em um Estado de direito como *modus operandi* da sociedade. O filme, ao se situar em um fim dos tempos, de um Brasil que não deu certo, institui o sonho como fluxo na performance dos atores. O filme remete, insistentemente, a três universos: à nave, ao carro, à ponte. Imagens que o constitui enquanto passado, presente e futuro: já aconteceu, está acontecendo ou acontecerá. O filme, assim, redundante, repete os acontecimentos e os faz acontecer novamente, porém, em outra dimensão sensorial.

Era uma vez acentua, paradoxalmente, o excesso de movimento: nave, carro, cadeira de rodas, trens, meios de transporte. Porém, o deslocamento

não tem a pretensão de chegar a lugar algum, frustra expectativas, o que gera a percepção de estático. O movimento promove justamente o desencontro, ponto crucial e nevrálgico do filme. O exército de caveiras e suas ações não se completam. Há apenas uma promessa de organização, e o que resta é um carro; este mesmo carro, enquanto objeto de luta, pega fogo e é destruído. O carro incendeia por longos e eternos minutos de um plano-sequência. Inflama com sucessivas explosões e acaba por completo, erguendo muralhas de fogo.

O filme escapa da chave de uma política de Estado para adentrar numa política dos corpos, da subjetividade, do que importa para Andreia quando narra sua verdadeira história: a de um juiz que a julgou por preconceito, por machismo, por racismo: “A Andreia é a que mais atua no filme. Ela traz para o roteiro uma força incrível. É sua relação de corpo. Corpo como performance. Sempre em cenário a céu aberto. O nosso exército já nasce perdido” (Dunque, 2017). Andreia reverbera e emula Corina, a personagem do sonho, do fluxo que mata um político quando este se recusa a pagá-la. Corta sua cabeça, queima seu corpo. Andreia mata um homem quando este a abusa. Os atos de Corina e Andreia são revoluções políticas, insurgências contra uma ordem de direito. Andreia questiona o abuso e o abusador do mesmo modo que Corina. Ambas subjetivam a política, sendo, antes de tudo, anti-Estado e ambas são presas por esta rebelião. Nestes termos, a fala de WA para Andreia ao dizer que o “juiz é um monstro” não parece aludir a um duplo sentido: a prisão de Andreia não ecoa a de Lula pelo juiz Sergio Moro. Lula não é mais importante que Andreia: é o que o filme quer afirmar. Juizes são monstros porque perpetuam um “estado de coisas”.

A cena final do filme aborda os discursos sobre o progresso, sublinha a tônica da continuidade política que o filme, precisamente, quer questionar. Aponta o lugar de vazio da política (Campos, 2019: 117), modo radical de propor política com p minúsculo. Apesar de enfocar o pós-golpe de 2016, acentuando a decepção sobre pautas políticas, lutas, governantes, traz à tona a questão do “lutar contra quem”. Enfatiza uma luta mais estrutural, uma tomada de consciência da falência de uma crença em um Estado provedor, transformador, produtor.

Andrioli (2017), a partir de *Era uma vez* nos reenvia ao plano final de *Terra em Transe*, quando Paulo, o intelectual e poeta, expressa uma relação paternalista com as chamadas classes populares e com a revolução, tentativa ambígua de uma retomada do Estado pela esquerda. *Era uma vez* vai além: o filme em si mesmo é, não apenas, a apresentação da destruição do Estado, mas a sua própria negação. O contra o Estado passa a significar uma constatação de que somos “prisioneiros de nossas próprias ilusões”. O filme assume, ele mesmo, este processo de sua aniquilação. Evoca a resistência: os três personagens que estavam, até então, isolados passam, na cena final, a super-heróis, ou a três mosqueteiros, imagem condensada como um pôster, ícone do combate, da luta e da persistência.

O futuro já aconteceu, Brasília não é mais a Capital do Futuro, mas, paradoxalmente, do passado. Restam, agora, os alienígenas contra o Estado (Almeida, 2017). *Era uma vez* enfrenta o impedimento de Dilma Rousseff pelas imagens, para as imagens e, sobretudo, em seus processos de esvaziamento, nos seus restos. *Era uma vez* nos dá a ver o processo político em sua visceralidade: “fumaça, grades e chamuscas” (Tavares, 2017).

PRISIONEIRO DE SUAS PRÓPRIAS ILUSÕES

“O filme fala sempre de desencontros, não de encontros; o filme é um desencontro permanente. É uma geração que só se encontra no desencontro. O Umberto Eco fala isso em *O Pêndulo de Foucault*: ‘nós somos a geração perdida e só nos encontramos quando estamos juntos’” (Queirós, 2017e).

A percepção do desencontro adensa a questão de não se ter um plano, uma tática, projetos imediatos, poder viver a perda, encarar a desolação. Umberto Eco quer enfatizar que as pessoas estão sempre buscando algo invisível por trás do que é visível e, neste sentido, a maior capacidade humana é a de criar fantasmas, o que produz a sensação de que somos prisioneiros de nossas próprias ilusões (Adornato, 1988).

Para passar essa ideia, o filme investe nos cenários de prisão, nos personagens como prisioneiros: “o inimigo era o Estado” produzia a sensação daquele momento histórico, do governo Temer que instaurava uma espécie de sem saída (Queirós, 2017d). Queirós continua:

O real é mais opressor. É melhor a fábula. Eu acho que é um filme documentário. Nunca existiu uma linha de roteiro. Todos os cenários são cadeias ambulantes. A gente queria que o sol nunca nascesse. É procura e deslocamento. É desconstruir o cânone. Recodificação da referência. É um teatro armado. (como citado em Duque, 2017).

A nave não é uma simples construção de pedaços de coisas, não se trata de resto, mas de potência. Assume sua inteireza como nave robótica, objeto com agência, e é parceira de atuação de WA. O duplo de Ceilândia invade a nave, o churrasco, o cigarro, a cachaca (Campos, 2019: 63). Adentramos no que é vital, nas estruturas essenciais, quando WA se equipara à máquina, à nave e, como máquina, acede à condição de humano, que irrompe quando WA se aplica uma dose de insulina e passa a respirar aliviado. Embora Queirós enfatize a ideia do espaço da nave como prisão, para WA, paradoxalmente, é, simultaneamente, liberdade, uma vez que através dela WA pode realizar sua missão, ganhar movimento para pôr em prática seu projeto libertário. Entretanto, matar Juscelino não poria fim à gênese do Estado moderno e nem mesmo a Brasília. A não realização de sua missão, sua frustração, é mais um golpe na direção da descrença nas formas políticas insti-

tucionais. A nave é uma outra alegoria de Ceilândia: “não tem água, tem cigarro, pinga e churrasco no final de semana...” (Queirós, 2017a).

Cenas de prisão e cidades satélites são constitutivas das imagens. São encarnadas na ordem do corpo, da experiência, da dor, da escuridão, que as imagens mimetizam. Morte, implosão, destruição, são os anti: impulsos genuínos de destruição, porém vitais.

Neste sentido, a filmagem se realiza ora como um documentário observacional, filme etnográfico, câmera parada, planos longos, o que leva a uma aproximação e adesão por completo à perspectiva dos filmados para, na montagem, recuperar uma estrutura do distanciamento, da desorientação.

A ideia de uma “etnografia da ficção” (Queirós, 2017d) serve a Queirós como dispositivo para reconceituar a noção de ficção, de modo a produzir uma nova significação que implique em determinadas ações e que possa disparar, nos atores, um *modus operandi* do filme, o qual utiliza esse enquadre da etnografia para proporcionar uma segunda camada de sentido. Vejamos este conceito em uma definição sucinta proposta por Campos:

Queirós costuma dizer que procura realizar em seus filmes uma ‘etnografia da ficção’. O cineasta apresenta um mote, uma espécie de moldura partida (repleta de aberturas), para seus atores e atrizes performarem e, a partir dessas instruções iniciais, a cena é filmada como um filme etnográfico em que a câmera se dedica a observar os corpos no espaço, seus gestos, conversas, expressões, hesitações e improvisos⁹ (Campos, 2019: 123).

Neste sentido, o filme, partindo de impregnações do real, da performance dos atores e de seus improvisos, constrói-se como filme etnográfico no plano das imagens. Mantém, assim, a tensão a partir de uma distância recriada do mundo próximo.

O filme aposta na desconstrução de uma percepção de política. Explora contradições sem procurar solucioná-las; põe em xeque a própria ideia de representação política, o que se expressa na construção fílmica ao não permitir que os personagens fluam. Ao contrário, limita suas atuações: são prisioneiros de seus tempos e espaços. O exército é formado mas sua potência não se realiza, recusa um engajamento por uma causa:

Quando se forma o exército, eles começam ali, meio tosco, meio difícil, meio estranho, e no final ficam só quatro pessoas dentro de um carro. Tudo isso acho que o filme vai jogando no sentido de que não, esse modelo que a gente fez de juntar talvez não seja o certo, esse modelo histórico de partido não é o certo, esse modelo histórico de associações talvez não esteja certo, porque a gente não entende nem os conflitos e as contradições internas da gente. A gente não entende que é importante que essa contradição esteja nos filmes; contradição de pessoas, de tempo, de espaço (Queirós, 2018).

O filme coloca em caução os valores da democracia e seu sistema político ao enfatizar um possível momento de luto, desolamento como efeito

irreversível da descrença no Estado enquanto produtor de benefícios sociais, de oferecimento de serviços. Demonstra não uma desilusão com o impedimento de Dilma, mas revela o luto da perda de uma ilusão. A perda é o ponto nodal do filme, que não se apoia numa discussão sobre governo, mas sobre a falência do próprio Estado enquanto encarnação da política.

A viagem da nave é longa, como a viagem entre Ceilândia e Brasília, tempos e espaços remotos, contraditórios que se desencontram (Duque, 2017): “Para mim a Ceilândia é o centro do mundo... todos os meus filmes são esta possibilidade de criar a Ceilândia como centro do mundo...” , nos diz Queirós. Notamos que, neste filme de Queirós, o sinal de Brasília é pouco marcado: desloca-se para a periferia de uma periferia, a favela Sol Nascente, em que vemos terreno Baldios, ruas sem calçamento, ponte com grades, nave, carro. Há a intenção de uma desmarcação essencial de um território real, dando lugar a um território cenográfico e, nesta condição, projeta-se como efeito político. Tomar Ceilândia como o centro do mundo enfraquece outras questões que antes se figuravam como preocupações na filmografia de Queirós: arquitetura, periferia, exclusão. Ao assumir este novo centro, interroga o Estado, e não mais Brasília. Em *Era uma vez*, Brasília é imagem esquiva, vencida. Filme anárquico que implode, deliberadamente, as estruturas de poder ancoradas e propiciadas por um Estado e por uma crença que lhe dá sustentação. Constrói, assim, uma metanarrativa sobre o processo de como o cinema pode ser desconstruído da mesma forma que o Estado Moderno, frustrando expectativas, deixando o cinema a nu diante dos fenômenos políticos que passam, então, a emular uma política das imagens e não imagens da política.

ANEXOS

Figura 1 – Fumaça na neve



Figura 2 – Carro incendiando



Figura 3 – Interior da nave



Figura 4 – Churrasco na nave



Figura 5 – O impeachment acontecendo no Congresso Nacional



Figura 6 – Pontes e grades



Figura 7 – Prisioneiros embarcando no trem



NOTAS

- 1 Exploro mais adiante o significado deste conceito de “etnografia da ficção”, formulado por Queirós para dar conta, num sentido epistemológico e metodológico, do que pretendia realizar em *Era uma vez* como tentativa de escapar de um enquadramento trivial e pouco definido produzido pelas conceituações de documentário e ficção no cinema moderno.
- 2 Campos (2024: 110) explora *Era uma vez Brasília* como uma proposição que funde tempo e espaço, portanto, manifestando-se como um “cronotopo, marcado pela intensidade, fragmentação e pelas reviravoltas do destino”. Elaborando, ainda mais, esta percepção, Campos nos propõe o conceito de heterotopia (Foucault, 2013: 24 como citado em Campos, 2024: 169) para compreender o modo como o filme apresenta uma “Ceilândia figurada” que “mistura distâncias espaço-temporais” instaurando um “espaço cênico” como heterotopia.
- 3 Hansen (2006: 7) define alegoria do seguinte modo: diz-se B para significar A, sendo o B concretizante, e A abstração.
- 4 Recomendo a leitura de Campos (2019), especialmente os capítulos 1 e 3 em que autor aprofunda a noção de alegoria de Benjamin o que ajuda a compreender o significado de determinadas imagens e cenas operadas pelo filme. Explora as noções de ruína e melancolia como disparadores alegóricos importantes na constituição das imagens e significados fílmicos.
- 5 Expressão que Adirley Queirós emprega em muitas entrevistas e debates.
- 6 Imagem de ‘monstro’ literal, como a do Leviatã bíblico que se associa à ideia do Estado e do poder soberano proposta pelo filósofo Thomas Hobbes: “É esta a geração daquele grande Leviatã, ou antes (para falar em termos mais reverentes) daquele Deus Mortal, ao qual devemos, abaixo do Deus Imortal, nossa paz e defesa” (Hobbes, 2003: 147).
- 7 Ver especialmente Taussig (1992: 139-172) em que o autor aprofunda a discussão da ideia do “Estado fetichismo” repensando o Estado como máscara, como impureza do sagrado e como forjado pela essência simultânea entre razão e violência.

- 8 Ver, especialmente, Campos (2024: 109) que explora esta ideia-conceito de 'imobilidade' no *Era uma vez Brasília* de modo aprofundado.
- 9 Ver, também, Campos (2024: 217-219).

REFERÊNCIAS

Adornato, Francesco. (1988). Il Pendolo Di Foucault. *L'Espresso*, 9/10, p. 96-99.

Almeida, Carol. (2017). *Era uma vez Brasília*, de Adirley Queirós (especial Janela de Cinema). *Janela de Cinema*. Disponível: <https://foradequadro.com/2017/11/19/era-uma-vez-brasilia-de-adirley-queiros-especial-janela-de-cinema/>

Andriolli, Wallace. (2017). A distopia do Brasil contemporâneo. *Revista Moviement*. Disponível: <https://revistamoviement.net/era-uma-vez-bras%C3%Adlia-3e632d2e97fe>

Barbosa, Gustavo Baptista. (2004). A Socialidade contra o Estado: a antropologia de Pierre Clastres. *Revista de Antropologia*, 47/2, 529-576.

Benjamin, Walter. (2011). *Origem do drama trágico alemão*. São Paulo: Editora Autêntica.

Campos, João Paulo Freitas. (2019). *O inferno do agora: uma leitura de Era uma vez Brasília* (2017). Dissertação de mestrado. PPGAS/Universidade de São Paulo.

Campos, João Paulo de Freitas. (2024). *Gângster Ceilândia: corpo e cidade nos filmes de Adirley Queirós*. Tese de Doutorado. PPGAS/Universidade de São Paulo.

Carvalho, Paulo. (2012). O sentimento que só Benjamin traduziu. *Suplemento de Pernambuco*, 72, p. 10-13.

Clastres, Pierre. (1976). Liberté, malencontre, innomable. In: La Boétie, Etienne. *Le discours de la servitude volontaire*. Paris: Payot, p. 110-134.

Clastres, Pierre. (2003). *A sociedade contra o Estado*. São Paulo: Cosac & Naify.

Clastres, Pierre. (2004). *Arqueologia da violência. Estudos de Antropologia Política*. São Paulo: Cosac & Naify.

Daehn, Ricardo. (2017). 'Era uma vez Brasília' do diretor Adirley Queirós. *Correio Braziliense*. Disponível: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/especiais/festival-de-brasilia>

Duque, Fabricio. (2017). A cidade como experiência estética. *Vertentes do Cinema*. Disponível: <https://vertentesdo-cinema.com/critica-era-uma-vez-brasil>

Foucault, Michel. (2013). *A Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro, Forense Universitária.

Gomes, Juliano. (2017). A cena muda. *Cinética*. Disponível: <http://revistacinetica.com.br/nova/a-cena-muda/>

Hansen, João Adolfo. (2006). *Alegoria - Construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Editora Hedra.

Hobbes, Thomas. (2003). *Leviatã*. São Paulo: Martins Fontes.

Lenin, Vladimir Ilitch. (1902). *O Que Fazer?* Domínio Público.

Marx, Karl; Engels, Friedrich. (2017). *O manifesto comunista*. São Paulo: Sundermann.

Müller, Marcelo. (2017). Era uma vez Brasília. *Papo de Cinema*. Disponível: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/era-uma-vez-brasil>

Pinto, Ivonete. (2017). Era uma vez Brasília não cumpre o que promete. *Abraccine*. Disponível: <https://abraccine.org/2017/10/06/era-uma-vez-brasil-nao-cumpre-o-que-promete/>

Pitanga, Filippo. (2017). “Era Uma Vez Brasília”. Atropelados por um caminhão cinematográfico sci-fi brasileiríssimo. *Almanaque Virtual*. Disponível: <http://almanaquevirtual.com.br/era-uma-vez-brasil>

Queirós, Adirley. (2011). *A cidade é uma só?* [Filme].

Queirós, Adirley. (2017a). Entrevista. *Jornal O Homem Livre* [Vídeo]. Youtube. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=X5fFXVB9j5k>; https://www.youtube.com/watch?v=Gu_GWMcvt9E

Queirós, Adirley. (2017b). *Debate Festival de Brasília* [Vídeo]. Youtube. Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=cOv24n_H7mk

Queirós, Adirley. (2017c). Hollywood sai, Ceilândia fica. Entrevista de Adirley Queirós. *Revista Trip*. Disponível: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/uma-entrevista-com-adirley-queiros-diretor-de-branco-sai-preto-fica-e-era-uma-vez-brasil>

Queirós, Adirley; Mesquita, Claudia. (2017d). Era uma vez Brasília. Conversa com Adirley Queirós. In: *Catálogo do*

21º Festival Fórum DOC-BH. Belo Horizonte: Fórum DOC, p. 167-174.

Queirós, Adirley. (2017e). Adirley Queirós fala sobre “Era Uma Vez Brasília”, seu filme de anticlímax. *Cine Festivais*. Disponível : <https://cinefestivais.com.br/adirley-queiros-fala-sobre-era-uma-vez-brasilia-seu-filme-de-anticlimax/>

Queirós, Adirley. (2017f). *Era uma vez Brasília* [Filme].

Queirós, Adirley. (2018). *Comentários do filme Era Uma Vez Brasília, com AdirleyQueirós e Wellington Abreu* [Vídeo]. YouTube. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=1oD6tRgATOI>

Salgado, Lucas. (2017). Era uma Vez Brasília, discurso que se perde. *Adoro Cinema*. Disponível: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-251679/criticas-adorocinema/>

Soares, Débora Racy. (2010). Reflexões sobre melancolia e alegoria em Walter Benjamin. *Travessias*, 4/2, p. 370-377.

Soares Jr., Luiz. (2019). Um épico playground guerrilheiro. *Cinética*. Disponível: <http://revistacinetica.com.br/nova/um-epico-playground-guerrilheiro/>

Tavares, Pedro. (2017). Viva a imagem, a imagem viva. *Cineplayers*. Disponível: <https://cineplayers.com/criticas/era-uma-vez-brasilia>

Taussig, Michael. (1997). *The magic of the state*. Londres: Routledge

Taussig, Michael. (1992). *The nervous sysstem*. Londres: Routledge.

Viveiros de Castro, Eduardo. (1978). Orelha do livro *A sociedade contra o Estado* de Pierre Clastres. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora.

Wheen, Francis. (2007). *O Capital de Marx: Uma biografia*. Rio de Janeiro: Zahar.

Zanin, Luiz. (2017). O pós-apocalipse de ‘Era uma Vez Brasília’. *Estadão*. Disponível: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/brasilia-2017-o-pos-apocalipse-de-era-uma-vez-brasilia/>

**O CINEMA CONTRA O ESTADO: POR UMA FILOSOFIA
POLÍTICA DAS IMAGENS (ERA UMA VEZ BRASÍLIA, DE
ADIRLEY QUEIRÓS)**

Resumo

Partindo da ideia proposta por Queirós de um “Cinema contra o Estado”, que encontra ecos na filosofia política de Pierre Clastres (2003), encaminho uma análise que pretende tirar as consequências político-estéticas desta proposição. A intenção do artigo é a de explorar os sentidos do filme analisando propriamente o plano imagético apresentado em *Era uma Vez Brasília*, assim como as discussões, críticas e declarações do diretor Adirley Queirós. Na primeira parte, *O jogo do luto*: suas alegorias, acentuo o caráter alegórico das imagens que evocam paisagens-sentimentos como ruínas, melancolia, caveiras-berrantes, ceticismo que são capazes de engendrar a ressignificação do Estado, apontando suas derivas. Na segunda parte, *O espectro* que ronda explora-se a ideia de um filme de combate, de luta, em que se imagetifica o mal-estar da civilização brasileira, instaurado pelas pulsões políticas agenciadas para combater o espectro do ‘comunismo’ que, erigido como fantasma, magnifica o Estado em sua dimensão de unidade, no combate a um inimigo comum. Na conclusão, *Prisioneiros* de suas próprias ilusões, retoma-se a ideia emulada por Queirós, através da frase de Umberto Eco que enfatiza que a maior capacidade humana é a de criar fantasmas, o que produz a sensação de que somos prisioneiros de nossas próprias ilusões, imagens-prisões que alegorizam no filme o sentido próprio de Estado.

Palavras-chave

Cinema;
Brasília;
Imagem;
Clastres;
Antropologia visual.

CINEMA AGAINST THE STATE: FOR A POLITICAL PHILOSOPHY OF IMAGES (ONCE UPON A TIME IN BRASÍLIA, BY ADIRLEY QUEIRÓS)

Abstract

Starting from Queirós’ proposition of a “Cinema against the State,” which finds echoes in the political philosophy of Pierre Clastres (2003), I analyze the political-aesthetic implications of this proposition. I intend to explore the meanings of *Era uma Vez Brasília* by properly analyzing the imagetic plane presented in the films and the discussions, criticisms, and statements of director Adirley

Keywords

Cinema;
Brasília;
Image;
Clastres;
Visual anthropology.

Queirós. In the first part, “The play of Mourning: Its Allegories,” I emphasize the allegorical nature of images that evoke landscape-feelings such as ruins, melancholy, screaming skulls, and skepticism, which reframe the State by pointing to its drifts. In the second part, “The Haunting Specter,” I explore the idea of a combat film, a struggle in which the malaise of Brazilian civilization becomes image. This malaise is instigated by political impulses directed to combat the specter of ‘communism,’ which, erected as a ghost, magnifies the State in its unity dimension in the fight against a common enemy. In the conclusion, “Prisoners of Our Own Illusions,” Queirós’ idea is revisited through Umberto Eco’s assertion that humanity’s greatest ability is to create ghosts, producing the feeling that we are prisoners of our own illusions—imprisoning images that allegorize in the film the very meaning of the State.

Marco Antonio Gonçalves é mestre e doutor em antropologia social pelo Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor Titular do Departamento de Antropologia Cultural, do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA/UFRJ) e do Programa de Pós-Graduação em Etnografia e Crítica Cultural (PPGECC) do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IFCS/UFRJ). Seus livros mais recentes são: *Architectes d'un monde inachevé. L'Amazonie des Pirahã* (2025); *Gueule de Bois Tropicale et Autres Histoires: Jonathas de Andrade* (2025); *O Sorriso de Nanook. Ensaios de Antropologia e Cinema* (2022).

Fonte de financiamento: Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj) e Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Conflito de interesses: Nenhum.

Contribuição dos autores: O autor foi o único responsável pela coleta de material, análise e redação do artigo.

Aprovação do comitê de ética: Não se aplica.

Disponibilidade de dados: Os dados estão disponíveis no corpo do artigo.

Editora responsável: Tatiana Bacal (UFRJ, Brasil).

Recebido em 04/05/2025 | Aprovado em 27/06/2025