

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.170103-2022-21-33>

Recebido em 13/09/2022. Aprovado em 07/12/2022.

**MARGENS, ESCURIDÃO E TÁTICAS DE CONTRALUZ:
MOVIMENTOS DE INSURGÊNCIAS EM
VOLTEI! E ERA UMA VEZ BRASÍLIA
MARGINS, DARKNESS AND BACKLIT TACTICS:
INSURGENCY MOVEMENTS IN
VOLTEI! AND ERA UMA VEZ BRASÍLIA**

Arthur Silva Barbosa*

Cássio Fernandes de Oliveira**

Erika Bauer de Oliveira***

Leonardo Caldas Vargas****

Serena Veloso Gomes*****

Gabriela Pereira de Freitas*****

***Resumo:** O presente artigo pretende investigar movimentos de insurgências no cinema brasileiro contemporâneo a partir de dois filmes: *Era Uma Vez Brasília* (Adirley Queirós) e *Voltei!* (Glenda Nicácio e Ary Rosa). Ao relacionar essas obras, bem como seu modelo de produção, aspira-se compreender a perspectiva dos vencidos (BENJAMIN, 1994) ligada à dimensão simbólica da noite e das zonas de contraluzes das margens como espaços epistemológicos de fabulação e resistência. Zonas em que também se fazem mais perceptíveis as luzes intermitentes dos vaga-lumes, como propõe Didi-Huberman a partir de Pasolini, em detrimento do brilho ofuscante dos holofotes do poder hegemônico. O objetivo é compreender de que forma tal perspectiva é construída pela linguagem fílmica, colocando esses grupos minoritários como sujeitos participantes do tecido estético-político na sociedade a partir das fabulações cinematográficas que geram sobre si mesmos. Como resultado, percebemos a transição de um cinema de representação para uma perspectiva de criação e partilha política, propondo práticas coletivas como agenciamentos fundamentais de uma virada insurgente.*

***Palavras-chave:** Cinema Brasileiro Contemporâneo. Crise. Coletivismos. Fabulação. Afeto. Insurgência. Políticas públicas.*

* Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UnB, na linha de Imagem, Estética e Cultura Contemporânea.

** Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UnB, na linha de Imagem, Estética e Cultura Contemporânea.

*** Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UnB, na linha de Imagem, Estética e Cultura Contemporânea.

**** Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UnB, na linha de Imagem, Estética e Cultura Contemporânea.

***** Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UnB, na linha de Poder e Processos Comunicacionais.

***** Professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília. Email: gabriela.freitas@fac.unb.br.

Abstract: *This article aims to investigate insurgencies in contemporary Brazilian cinema from the perspective of two films: *Era Uma Vez Brasília* (Adirley Queirós) and *Voltei!* (Glenda Nicácio and Ary Rosa). The objective – by relating these works and their production model – is to understand a perspective of the production of the vanquished (BENJAMIN, 1994), the identification of the probable dimension of the vanquished night and the backlit zones of the margins as epistemological spaces of fabulation and resistance. Zones in which they are more noticeable, such as the flashing lights of fireflies, like the design power of Didi-Huberman from Pasolini, infamous for the use of the spotlight of the glow of brightness. The objective is to understand how such perspective is constructed by film, making these minority groups participants in the aesthetic-political fabric of society from the cinematographic fables they perform about themselves. As a result, it's possible to notice the transition from a cinema of representation to a perspective of creation and political sharing, offering collectives practices as fundamental management to an insurgent turnaround.*

Keywords: *Contemporary Brazilian Cinema. Crisis. Collectivism. Fabulation. Affects. Insurgency. Public policies*

1. INTRODUÇÃO: FALANDO DAS MARGENS

Neste artigo escolhemos dois filmes, *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queiroz, e *Voltei!* (2021), de Glenda Nicácio e Ary Rosa, para refletir sobre os diálogos possíveis que essa nova onda audiovisual estabelece para transpor barreiras, sem medo de se perder na escuridão periférica — todos eles se caracterizam por trabalhar com imagens escuras, noturnas, e a partir de territórios às margens. Acreditamos que esses filmes celebram encontros, rompendo com normas e hegemonias, ou seja, saem do padrão do sujeito como indivíduo para encontrar uma nova formação de vida coletiva.

Os dois filmes que analisamos abordam um momento importante da nossa história recente, quando grupos surgidos das mais diversas realidades, seja nos aspectos da raça, classe, gênero e sexualidade, produzem vozes para mostrar seu descrédito diante do poder branco e opressor, falível. Forjando uma narrativa pulsante, com a força de suas dores e uma espera fora do tempo, potencializada pelo autocuidado que sustenta as vidas das margens.

Portanto, propomos pensar as margens não apenas como um espaço geográfico onde se localizam os oprimidos do sistema, mas um espaço simbólico onde grupos minoritários se frequentam com a potência de produzirem certas faíscas, ruídos, vibrações; justas políticas de contraluzes, e que, ao contrário de se opor à escuridão, nascem ali, com ela e a partir dela. Portanto, para esta análise, propomos um giro: ao invés de associar a ausência de luz a locais de trevas e à falta de perspectiva, a dimensão da escuridão se converte em um espaço coletivo de experimentação política onde germinam insurgências por meio de luzes intermitentes, como as luzes dos vaga-lumes.

A imagem dos vaga-lumes raros, com a sua luz frágil, mas também potente, produzida por Pasolini, é revisitada por Didi-Huberman (2011), que traz a sobrevivência de seres luminescentes como esperança travestida na expectativa de produzir viradas narrativas a partir da pluralidade e da diferença. Didi-Hurberman se refere a essas imagens “vaga-lumes” como lampejos de modos verdadeiros de vida que são destruídos pelas “luzes do *merchandising*”. As luzes dos vaga-lumes são, portanto, a metáfora de um projeto político insurgente; táticas luminosas cuja imagem é a constituição de pontos

de luz singulares que piscam em conjunto, formando um só corpo coletivo luminoso. Destas reflexões, emerge o debate sobre a crise da identidade no Brasil, as implicações do processo colonial na centralidade das narrativas audiovisuais no país e a urgência de mirar o protagonismo e a inventividade de grupos minoritários na produção cinematográfica atual.

A partir de 2003, no governo Lula, o Ministério da Cultura (MinC) assume grande protagonismo sob a regência de Gilberto Gil e Juca Ferreira, respectivamente ministro e secretário-executivo da pasta, buscando maior proximidade com as demandas populares. Neste período, há o fortalecimento da Secretaria do Audiovisual, a publicação de novos editais de fomento a obras cinematográficas (incluindo os de baixo orçamento), possibilitando maior diversidade temática e estética, com a inserção de novos profissionais no cenário; e a criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) — em 2006, por meio da Lei nº 11.437/06 (regulamentada em 2007), em que o Estado reassume a função direta de políticas públicas, seleção e fomento de projetos, não apenas no cinema, mas em outros campos do audiovisual.

Chega-se, por fim, aos anos 2010 com órgãos de fomento, regulação e promoção fortalecidos, e o cinema brasileiro passando por uma fase estável e de consolidação. Um outro aspecto relevante a se apontar, organizado por iniciativas públicas, é a maior descentralização do eixo de produção cinematográfica RJ/SP: centros como Pernambuco, Ceará, Amazonas, Brasília, Goiás, Minas Gerais, Paraná e Rio Grande do Sul ganharam maior destaque, sobretudo na esfera independente/autoral (EDUARDO, 2018). Cineastas destas localidades levaram para as telas características regionais de forma pontual e crítica, agindo, também, a partir de uma perspectiva de visibilidade, possibilitados pela própria difusão de editais regionais.

É neste ambiente em que vários coletivos de cinema, a partir de outros agenciamentos minoritários, começaram suas produções dialogando com uma nova forma de enxergar o país, afastando-se da mera lógica da representação¹, criando outros territórios estéticos. Caracterizado pela insurgência, este cinema rompeu o cenário audiovisual brasileiro, apresentando propostas contra hegemônicas, como um chamado para uma ampla e impactante atuação de diferentes grupos identitários no audiovisual.

Entendemos que o espaço da margem é construído como projeção daquilo que o centro dominante descarta, ou, numa perspectiva psicanalítica, do que ele reprime, mantendo à distância aquilo que não pode ser visto nem ouvido — em última instância, o outro. Mas é nesses espaços de margens, simbolizados pela noite contínua e pelo corte da luz, onde a transformação também pode se dar. “Neste sentido, a margem não deve ser

¹ A leitura sobre a lógica da representação encontra ecos na obra de Deleuze (2009), para quem o modelo de pensamento representacional pauta-se no senso comum, na busca da universalidade das coisas, na reprodução da verdade. Ou seja, trata-se de uma lógica totalizadora, que encerra e reduz as multiplicidades. Por sua vez, o teórico visualiza outra chave de mobilização do pensamento: a inventiva ou criadora, que só se dá pela ação implicada dos sujeitos, firmando um devir. É esta potência do pensamento e imagética de criação, cuja essência é construída a partir dos afetos e da experiência dos sujeitos - neste caso, que filmam e são filmados - que enxergamos nos filmes analisados.

vista apenas como espaço periférico, de perda e privacidade, mas como espaço de resistência e possibilidade” (KILOMBA, 2008, p. 68). A linha política que esses filmes experimentam, portanto, permite pensar esses lugares de margens como zonas de defesas comuns; “espaço de abertura radical” (HOOKS, 1989, p. 149) e territórios comunitários que se reconfiguram como potentes locais de fabulação².

2. FABULAR NAS CONTRALUZES DA ESCURIDÃO

No urgir da noite, um homem, com cigarro aceso, espreita o movimento de carros na cidade. Num gesto rápido, que revela necessária discrição, saca uma grande arma, feita de materiais precários, e aponta à sua frente. A munição é disparada em direção ao Congresso Nacional. Às pressas, ele deixa o local no intuito de não ser visto. A ação de insubordinação, presente em uma das sequências do filme *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós, é testemunhada somente pelo espectador, convocado a participar como cúmplice.



Figura 1 – Frame de *Era uma vez Brasília*: no plano, o choque entre as chamas que lançam os insurgentes de Ceilândia ao esquecimento e à escuridão, por onde se articulam as insurgências coletivas.

² Consideramos o conceito de fabulação desenvolvido por Deleuze a partir de Bergson, aqui em seu estado de derivação política como ficção coletiva minoritária. “O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade, que sempre é a dos amos e dos colonizadores, mas a função fabuladora dos pobres, que dá ao falso a potência que o converte numa memória, numa lenda, num monstro. (...) não o mito de um povo passado, mas a fabulação de um povo que virá” (DELEUZE, 2013, p. 183).

Essa atmosfera de insurgência tem orientado certos filmes do cinema brasileiro contemporâneo, sobretudo aqueles produzidos nos espaços dessas margens pelos coletivos audiovisuais de periferias, grupos LGBTQIAP+³, indígenas⁴, etc. O que observamos, no entanto, ao promover um encontro entre algumas imagens distópicas da cinematografia mais recente (de 2010 em diante), é a emergência de corpos cujos atos indisciplinados reagem, de forma direcionada e coletiva, ao projeto colonial⁵ de contínuo apagamento — de passados, presentes e futuros; das subjetividades, dos afetos, das existências de determinados grupos sociais.

Em seus atos de transgressão, estas outras figuras tensionam os ideários de progresso de um país erigido sobre ruínas — resultado dos genocídios e etnocídios do processo colonial, que transformou o Brasil em um grande cemitério de indígenas e populações africanas escravizadas — conformando as distopias para produzir utopias. Enquanto sintomáticos de um cenário político brasileiro em que as forças neoliberais intensificam ainda mais as mazelas sociais e econômicas — cenário também refletido nas políticas do audiovisual — esses filmes distópicos dão protagonismo à presença de corpos antes invisibilizados ou subvisibilizados nas narrativas hegemônicas.

São corpos periféricos que teimam, resistem, como lastros às tentativas de ocultamento, agora impulsionados por corpos semelhantes que os registram — por trás das câmeras — e promovem novas miradas. Se nas produções recentes a imaginação de futuros sombrios faz persistir um pessimismo que ressoa na realidade já observada, é pela própria presença na *mise-en-scène* e na escuridão, enquanto parte de um todo que transborda as fronteiras cinematográficas, que estas subjetividades redirecionam a disputa por modos de ser e estar no mundo engajados em processos de resistência.

Em *Era uma vez Brasília*, a ruptura com a concepção de progresso é sustentada em diversas dimensões: na não-linearidade da montagem, construída a partir de imagens e áudios fragmentários; no repouso da narrativa, cujas ações, captadas em planos por vezes quase estáticos, mas não sem movimento, pouco evoluem; na ausência da atmosfera diurna, que nunca irrompe; nos itinerários pela cidade que não levam a lugar algum (ou conduzem ao mesmo lugar); na constante sensação de vigilância e perigo — de um Estado autoritário que quer controlar as subjetividades periféricas — sem que, no entanto, algo se concretize — a situação de violência e ruínas já está posta.

³ Entre os filmes da cinematografia nacional recente realizados por estes grupos menciona-se *Aiyê 3016* (2016), do Cine Transleixa, *Sessão Bruta* (2021), do coletivo As Talavistas e ela.ltda, e *Afronte* (2017), de Bruno Victor e Marcus Vinicius Mesquita.

⁴ Destacamos aqui algumas produções: *Ava Yvy Vera - Terra do Povo do Raio* (2016), de Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Johnaton Gomes, Joilson Brites, Johnn Nara Gomes, Sarah Brites, Dulcídio Gomes, Edna Ximenes, *Zawxiperkwer Ka'a – Guardiões da Floresta* (2019), de Jocy Guajajara e Milson Guajajara e *Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa Terra É Nossa!* (2020), de Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu e Roberto Romero.

⁵ Luiz Rufino (2019) ressalta como efeitos do processo da colonização, próprio da modernidade ocidental, não só as violências e morte física dos povos oriundos da diáspora, mas também a morte pelo esquecimento de toda sua história, formas de produção do saber e modos de existência. “A narrativa inventora do mundo, a partir do advento da modernidade ocidental, produz presença em detrimento do esquecimento” (RUFINO, 2019, p.14).

Falamos aqui de uma constelação de filmes que acionam a força da insurgência a partir de corpos que carregam as marcas de um passado colonial ainda vigente, das tentativas de violá-los e aprisioná-los — ao subterrâneo dos espaços urbanos, ao cárcere, em subjetividades fixas, à negação de sua potência criadora. Para pensar este cinema de margens, encontramos pontos de força no diálogo com outras gramáticas, outros caminhos de produção do saber: é necessário “vadiar na linguagem” (RUFINO, 2019, p.40). Iluminando não com a luz em si, mas marcando os contraluzes e dando destaque aos espaços escuros, aos becos das periferias e aos cantos dos espaços de intimidade, essas produções carregam consigo a potência da encruzilhada como inventividade para promover deslocamentos éticos, políticos e estéticos ao cinema vigente. Encontramos na leitura sobre encruzilhada proposta por Rufino (2019) ponto de convergência com este cinema de margem: é “disponibilidade para novos rumos, poética, campo de possibilidades, prática de afirmação da vida, perspectiva transgressiva à escassez, ao desencantamento e a monologização do mundo” (RUFINO, 2019, p. 13).

A noção de encruzilhada é invocada a partir de Exu, o orixá mensageiro, princípio fundante da comunicação. É o senhor dos caminhos, de todas as possibilidades, que opera nas dobras, na ambivalência, na travessia dos tempos/espaços e “transgride os limites de um mundo balizado em dicotomias” (RUFINO, 2019, p. 16). Manifestado em Exu, o cruzo — horizonte para ruptura com os modos de ver, sentir e praticar da colonialidade —, coloca-se para este cinema como percurso de invenção no comum, de encontros e confrontos, de atravessamentos de imagens, temporalidades e narrativas, de pluralidade de experiências, para fabular novos mundos. No vislumbre destas frestas, por onde se “acende a vela — e se vela a vida” (RUFINO, 2019, p. 39) —, o audiovisual pode constituir-se como uma luz alternativa àquela dos holofotes, e trazer a noção luminosa e intermitente dos vagalumes, que faz ver os contrastes e dá visibilidade a outras formas de presença de coletividades periféricas.

Diante da atmosfera de luz ausente que insiste em tomar cada cena — escuridão também instalada nos rumos do Brasil na última década, com o avanço de forças reacionárias — são lançadas contraluzes (possibilidades de redirecionar as trajetórias) aos corpos periféricos, como a testemunhar o desejo de presença e de resistência. Nestes contrastes também se articulam as camadas temporais: o passado se manifesta no presente a partir da narração de memórias fabuladas que escancaram episódios traumáticos, mas também repercutem atos transgressores e ecoam a força dos afetos na escuridão. O processo de revisitar memórias também evoca uma experiência coletiva de identidade nacional: é expressão que reverbera histórias (de violência, de massacre pelo Estado brasileiro, mas também de insurreição) repetidas com corpos extracinematográficos — extrapolam as narrativas.

Em *Era uma vez, Brasília*, a escuridão da periferia tensiona o projeto modernista que marcou a construção da capital federal, evidenciando a condição precária de parte da cidade não incluída no planejamento urbano original — as periferias, para onde foram despejadas as milhares de famílias vindas de outras localidades do Brasil para edificar o Plano Piloto. Como errantes, perambulamos, junto aos personagens, por paisagens sombrias que compõem o cotidiano da Ceilândia do presente, olhada sob a perspectiva de um futuro que deu errado — ou como reminiscências de um passado que já prenunciava

a conjuntura: ruas quase desertas, baldias, em chamas, empoeiradas, tomadas por sucatas; casas sem acabamento; uma passarela de pedestres — acima dos trilhos de metrô — cujas grades que a circundam remetem às celas de uma prisão.

A figuração deste cenário distópico também contempla figurinos e objetos cênicos, que recriam, com materiais improvisados, uma atmosfera futurista, mas de forma crítica, confrontando o status de Brasília como “cidade do futuro”: vemos roupas feitas com câmaras de ar de pneus, armas montadas com materiais recicláveis, carcaças de automóveis reconstituídos de diferentes peças. Como os próprios fragmentos que constituem a ambiência cênica, o futuro de Brasília está, na verdade, estilhaçado: “O que é o mundo colonial senão uma pilha de cacos?” (RUFINO, 2019, p. 26). Cabe a nós, espectadores, enquanto corpo coletivo, reconhecer e se apropriar dessa ruína para desafiar a ordem política vigente e frear a noção de progresso histórico que o modernismo insiste em disseminar (BENJAMIN, 1994).

Esta convocação é feita pelo filme ao nos lançar em um estado de estranhamento diante da experiência de paralisia e de conflito temporal inscrita no corpo cinematográfico como um todo. Neste processo, o desejo pode mobilizar-se em busca de resposta para aquilo que o próprio filme não se propõe a responder. Como cinema de criação, *Era uma vez Brasília* carrega consigo o que Rolnik vislumbra como micropolítica ativa do desejo, por sua capacidade de germinar outros territórios existenciais para o audiovisual. Dispara, portanto, a “pulsão intensiva dos novos modos de ver e sentir — que se produziram na teia de relações entre corpos e que habitam cada um deles singularmente — de modo a torná-los sensíveis, promovendo desvios na superfície do mundo” (ROLNIK, 2018, p. 61).

Na narrativa, o agente intergaláctico WA4, preso após invadir um lote em seu planeta para construir uma casa para sua família, é enviado à Terra para matar o presidente Juscelino Kubitschek durante a inauguração de Brasília, em 1962. Enquanto viaja em sua nave — ambientada na sucata de um carro — um desvio acidental no espaço-tempo faz com que ele aterrisse em Ceilândia, em 2016, no momento de julgamento do processo de *impeachment* de Dilma Rousseff. WA4 veio do planeta Karpenthall, cujo significado, diz o personagem, é Sol Nascente — também nome de uma das maiores favelas da América Latina, localizada na Ceilândia. O personagem é, portanto, um estrangeiro, às margens deste território chamado Brasília, onde outros *outsiders* da periferia constroem pontes de insurgência em becos escuros.

Nesse sentido, o filme faz emergir um desejo de coletividade que transborda os limites da tela: para além de “falar de”, ele propicia o “falar com” — lançando mão de enunciações que derivam da comunidade e vão das extremidades para o centro urbano. Além dos atores, o próprio cineasta Adirley Queirós é cria de Ceilândia, produz seus filmes em coletivo, com orçamento restrito e muita inventividade, fazendo das precariedades destes territórios sua poética cinematográfica.

Observamos, durante longas sequências em câmera próxima, a viagem espacial de WA4 em sua nave-sucata apertada, ruidosa, sufocante, esfumaçada pelos cigarros acesos constantemente pelo personagem, a qual reconstitui, segundo Campos (2019, p. 58) “ambiente que carrega algumas semelhanças com a cela de uma prisão: ambiente estreito e metálico em que o personagem é obrigado a permanecer”. A ação, no entanto, não tem

desdobramento — por fim, a própria missão de WA4 perde sentido quando sua nave desvia no espaço-tempo.

Da mesma forma, os diálogos de Andreia Vieira, insurgente de Ceilândia, com o agente intergaláctico e com o personagem Marquim do Tropa na passarela, de onde observa-se o movimento do metrô a ir e voltar, parecem se repetir ao longo da narrativa, não evoluem. A passagem constante do metrô, que garante à escuridão das cenas pequenos focos luminosos, nos deixa a indagação: para onde caminha esta história? O que ela pretende iluminar?



Figura 2 - Frame de *Era uma Vez Brasília*: as luzes invadem as sombras evidenciando as grades da passarela que, na composição da imagem, produzem a sensação de enclausuramento dos personagens.

No filme, o cruzamento entre temporalidades históricas e narrativa é reverberado pelo próprio encontro entre o ficcional e o documental. Enquanto aciona memórias fabuladas sobre fatos trágicos relatados pela personagem Andreia Vieira, insurgente de Ceilândia, em cenas noturnas, o filme nos coloca em contato com as dimensões perversas dos desdobramentos, na atualidade, da idealização de Brasília com suas linhas de exclusão: o encarceramento da população periférica, a violência urbana, as injustiças sociais.

Tais fabulações, elucidadas a partir de vestígios de vivências reais da atriz/personagem — presa após matar por acidente um homem que a assediou — conectam-se a elementos visuais e sonoros que reconstituem nas tessituras fílmicas a atmosfera sombria de enclausuramento como experiência própria à periferia. A emergência de luzes que invadem a escuridão, os enquadramentos fechados em determinadas cenas, os espaços cênicos por vezes comprimidos, os sons metálicos; todos esses elementos nos remetem ao ambiente da prisão.

A montagem também coloca em choque o tempo histórico e o tempo narrativo, decupando-os e recompondo seus elementos em uma nova configuração. Registros documentais antigos e atuais são inseridos ao longo da diegese para confrontar os ideários desenvolvimentistas reforçando as heranças da ditadura militar e a atual conjuntura neoliberal. Pistas da falha na concretização do projeto progressista de JK e do PT são evidenciadas em uma das sequências do filme, quando estão sobrepostos, na montagem, o áudio do discurso de Dilma, após o *impeachment*, às imagens da Ceilândia ficcional.

Enquanto ouvem o áudio de dentro de um carro, em um passeio por Ceilândia, o agente intergaláctico WA4 e os insurgentes Marquim do Tropa e Franklin Ferreira vão se deparando com cenários distópicos: o fogo toma parte da cidade; rebeliões eclodem, mas estão invisíveis aos olhos do público/da população; fantasmas (os correrias) perambulam por ali. É como se os desdobramentos da conjuntura política do Brasil, com o processo de *impeachment*, se materializassem no próprio espaço urbano, tomados por uma atmosfera aterrorizante.

Num processo dialético, o filme promove a colisão de registros diegéticos (imagens noturnas da cidade-satélite e memórias dos personagens) aos documentais e “explode o *continuum* da história” numa transgressão: alça o ficcional ao status de documental, reivindica, tal qual propõe Benjamin (1994), outra oficialidade às narrativas dos insurgentes de Ceilândia ao “escovar a história a contrapelo” e produzir dessa saturação outras imagens sobre a atualidade. A fabulação (dos personagens e do próprio filme) irrompe como prática de resistência aos apagamentos da história: lança à escuridão reveladora as narrativas que as luzes do desenvolvimento tentam esconder. Na sequência final, confrontados pelo olhar dos personagens, a mirar e iluminar de contraluzes a câmera, somos impelidos a participar da construção de novos imaginários de Brasil.

3. VIBRAÇÕES, VOZES E EFEITOS DE RESSONÂNCIAS NO APAGAR DAS LUZES

Voltei! (2021), por sua vez, convoca-nos a imergir nesta atmosfera sombria de um Brasil obscurecido pelo conservadorismo transcendendo as fronteiras de dentro/fora: é no interior de uma residência tomada por um apagão em escala nacional, no ano de 2030, onde toda a narrativa é construída. No filme de Ary Rosa e Glenda Nicácio, o microcosmo é mola propulsora para reflexão sobre atravessamentos do exterior: um país sem luz, sem projeto de futuro, lançado à mercê de um regime de disparate. Olha-se para os interstícios do íntimo e do político, seus pontos de contato em que se evidenciam os engendramentos contraditórios de “um comum partilhado e partes exclusivas” (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

Na casa — espaço de intimidade e de construção de elos familiares — passado, presente e futuro do Brasil conectam-se potencializados pelo encontro afetivo entre três irmãs e mulheres pretas: Alayr (delegada), Sabrina (professora) e Fátima (cantora). A última misteriosamente reaparece oito anos após ser detida e dada como morta por cantar marchinha em oposição ao governo autoritário.

Para além da presença de luzes em planos escuros, os retrocessos do Brasil de 2030 se materializam, de imediato, em um rádio de pilha, único aparato pelo qual as personagens podem se informar sobre os acontecimentos do país. Nos relatos do cotidiano outras disparidades se evidenciam: a inflação nos preços dos produtos, o poderio das elites

econômicas — não afetadas pelo apagão — o aumento de furtos, entre outras situações verbalizadas que contextualizam a narrativa e dialogam com o cenário distópico extradiegético. Em outra camada de temporalidade, o passado também se cruza às fabulações do presente, relacionando experiências de escassez, controle e autoritarismo operantes em circularidade na história brasileira. Nas dobras dessas temporalidades, os afetos mobilizam a criação de outras perspectivas para o futuro guiadas pelas sabedorias, práticas e experiências do comum e das subjetividades fronteiriças.

Voltei! nos lembra que é necessário desatar os nós presos na garganta para dar passagem às palavras-alma que há tanto se aninham dentro de corpos negros e periféricos e que pedem para aflorar, como lembra Rolnik (2018). São palavras encharcadas na pulsão de fazer viver aqueles mantidos sob a égide dos regimes de morte; palavras germinadas no seio do tempo necessário para eclodir “embriões de futuro que se anunciam para além do sufoco” (ROLNIK, 2018, p. 27).

É nesse sentido que a oralidade, sustentada pelas partilhas de Alayr, Sabrina e Fátima, costura na narrativa a potência da ancestralidade como ponta de lança para a resistência de uma população que não se cala diante das investidas do autoritarismo. Elaborada com naturalidade, a narrativa oral ganha uma organicidade encadeadora da poética do filme, como a codificar a própria experiência quilombista (NASCIMENTO, 2002). Estar em roda, compartilhando memórias e afetos, é caminho para manter acesa a chama que faz pulsar a vida, para lançar luzes intermitentes diante da claridade artificial e dominadora dos grandes slogans de projetos de futuro empreendidos pelas estruturas de dominação – as corporações, os governos, a branquitude, o patriarcado –, firmando novas possibilidades de fazer ecoar vozes antes ocultadas. A força dos encontros é vontade de resistência de um Brasil cuja história, relembra Simas e Rufino (2019, p. 22), é fruto das opressões da colonização, “resultado do extermínio secular das experiências comunitárias, negras, indígenas e das populações empobrecidas”.



Figura 3 – Frame de *Voltei!*: o reencontro entre as irmãs Alayr, Fátima e Sabrina.

Em longos diálogos à luz de velas, as personagens tecem encontros com o passado. Fabulam sobre marcas de violências, ausências e violações do Estado brasileiro deixadas em suas subjetividades — marcas estas que não só as atravessam, mas a tantos outros grupos minoritários ao longo de séculos de história do país. As memórias da perseguição policial à Fátima, de seu encarceramento, do sofrimento de suas irmãs por seu desaparecimento, da morte cruel da mãe pela ditadura militar remetem a fragmentos de um Brasil do presente, em que corpos negros são impedidos de existir pelo próprio Estado — renegados no acesso a políticas públicas, executados pelas forças policiais, apagados em suas raízes, impedidos de ocupar determinados espaços.

A intensidade destes diálogos é potencializada pela duração dos planos escuros e em enquadramentos próximos, que constroem junto ao espectador uma atmosfera de cumplicidade, como a incluí-lo nesta roda de contação de histórias — é “contágio potencializador” (ROLNIK, 2018). Acessadas pelo espectador somente no imaginário, as imagens dos acontecimentos narrados pelas personagens se sobrepõem à escuridão do cenário, criando camadas de presença das trevas que pairam no país. Trevas aqui não como o espaço escuro onde as personagens habitam. Ao contrário, a treva política é caracterizada pelas luzes opressoras das linhas de poder que estão ali, no contracampo, como parte da boa gestão do ego em que o poder capitalista-branco se autoneomeia, produzindo no outro a monstruosidade. A luz que tudo ilumina é a perspectiva de hegemonia que deseja incorporar todos a um todo, numa frequência fascista de apagamento das diferenças. As trevas são as luzes, e as margens escuras, os espaços de luminosidades intermitentes onde vibram as insurgências.

A face do “Brasil que machuca” encontra-se, no entanto, com a de uma nação onde o povo se fortalece nos afetos, nas celebrações, na alegria, na comicidade, na arte. Das lembranças cruzadas ao presente da *diegese*, também emergem lampejos de histórias de reinvenção das dores do cotidiano, de criação de novos mundos pela potência da palavra cantada. Somente verbalizadas — sem recorrer a enxertos imagéticos que reproduzam esta temporalidade — tais memórias carregam a força da coletividade quilombola, tão reivindicada por Abdias Nascimento, força de “reunião fraterna e livre, solidariedade, convivência, comunhão existencial” (NASCIMENTO, 2002): convidam o espectador a ultrapassar os limites da imagem e fabular junto às personagens possibilidades de (re) existências.

Voltei! realça o caráter transgressor da arte como possibilidade de encanto, de abrir fissuras nas estruturas de poder e reconfigurar a partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009). A criação artística é, portanto, ameaça ao regime do disparate, que executa cineastas em praça pública e faz desaparecer compositores, escritores, atores de teatro, como lembra Sabrina.

Enquanto resgata as resistências do passado, o filme acena para a realização de performances da música no presente, na tentativa de restituir a pujança da vida no encanto e “expurgar o desencante que assola o mundo” (SIMAS; RUFINO, 2019). Essas manifestações em meio às sombras fazem pulsar uma teia de afetos capaz de transpor o tempo em que as irmãs estiveram distantes e os absurdos da realidade brasileira por elas relatados. Na medida em que a narrativa avança e esta força de expressão é convocada, observamos uma câmera-cúmplice cada vez mais livre, fluida em seus movimentos, transbordando para a tela os fluxos dessa afetação.

Pelo canto, as personagens se reconectam com a ancestralidade, com a potência das tradições pretas que prevalecem no Recôncavo Baiano — uma das primeiras regiões brasileiras onde foi estabelecida a ocupação colonial. Fazem ressoar um desejo coletivo de mudança, de perseverar um futuro em que a polifonia das vozes excluídas tem vez. “Não me pegue não, não, não, meu nome é Brasil, quem viu toda essa história desde aquele navio”, diz a canção-protesto que levou Fátima à prisão e que as irmãs resgatam em coro, como numa gira de terreiro. Com a proteção de Obaluaê, orixá das mazelas, da cura e da saúde — que também batiza a música —, o filme traz à tona um clamor por coragem para superar os sofrimentos e, nas contraluzes, espantar os males que assolam um país “sem energia faz tempo”. Ancorado na vivacidade dos “cantos de encantamento” (SIMAS; RUFINO, 2019), *Voltei!* mostra não a claridade no fim do túnel, mas o túnel no fim da luz, de onde ecoam esses cantos. O túnel aqui justamente como o espaço das margens, onde nos recolhemos para fabular as defesas, para festejar e fabricar novos mundos.



Figura 4 – Frame de *Voltei!*: entre luz e sombra, o contraste emerge na imagem como marca dos modos de fabulação de alguns cinemas insurgentes.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As observações que propusemos aqui a partir dos filmes *Era uma vez Brasília* e *Voltei!* percorreram, num tom por vezes ensaístico, por vezes analítico, sobre as possibilidades de fabulação sob a perspectiva daqueles que são considerados os vencidos no discurso histórico, ou seja, daqueles que estão às margens. Procuramos ainda compreender como tal fabulação se configura na linguagem fílmica, principalmente na direção de fotografia, conferindo às imagens uma iluminação mais escura, noturna ou de poucas luzes. Encontramos ressonância poética e filosófica nessas escolhas visuais na concepção que o cineasta Pasolini faz acerca das luzes dos vaga-lumes, intermitentes, mas resistentes face aos holofotes hegemônicos da grande mídia. Cabe ressaltar que esse processo de fabulação consiste na possibilidade de recriação de uma memória e de uma história que foram usurpadas a uma determinada parte da população, principalmente negros e indígenas ao longo do processo colonial que caracteriza o Brasil.

Nesse sentido, destacamos também a importância dos subsídios governamentais e fomentos públicos concedidos em governos anteriores, durante a gestão do Partido dos Trabalhadores, que tornaram mais acessíveis a populações minoritárias o acesso aos dispendiosos meios de produção do cinema. Dessa forma, aqueles que historicamente constituem os vencidos puderam, finalmente, falar de si a partir de sua própria subjetividade, ampliando, assim, as visibilidades acerca dos mais diversos contextos históricos, políticos, afetivos, sociais, econômicos, dentre outros neste país. Este é o caminho para o que chamamos de uma maior partilha do sensível, em que a própria afetividade se torna mais diversa e condizente com as dinâmicas de uma maior parte da população. Tal processo é essencial se quisermos compreender as crises e mazelas que sempre assolaram o Brasil, priorizando determinadas classes, gêneros e raças em detrimento de outras. Além disso, o artigo procura reforçar a importância do audiovisual no processo de constituição de uma identidade nacional mais plural e condizente com a realidade da maior parte da população.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, D. P.; CÔRTEZ, M.; ALMEIDA, S. (2021). Neoliberalismo autoritário no Brasil. *Caderno CRH*, 34, e021020. Disponível em: <https://doi.org/10.9771/ccrh.v34i0.44695>.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: *Obras escolhidas I – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CAMPOS, J. P. F. *O inferno do agora: uma leitura de Era uma vez Brasília (2017)*. 131p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.
- DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 2009.
- DELEUZE, G. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMJ, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Peuples exposés, peuples figurants*. Paris: Éditions de Minuit, 2012.
- EDUARDO, C. Continuidade expandida e o novo cinema autoral (2005-2016). In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). *Nova História do Cinema*. São Paulo: Edições Sesc, 2018, p.566-595.
- HOOKS, b. *Talking black: thinking feminist, thinking black*. Boston: South and Press, 1989.
- KILOMBA, G. *Memórias da Plantação – episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LOPES, D. *Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos*. São Paulo: Hucitec, 2016.
- NASCIMENTO, A. *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. 2. ed. Brasília/Rio de Janeiro: Fundação Palmares/OR Editor Produtor, 2002.
- PASOLINI, P. P. *Os jovens Infelizes*. Antologia de ensaios corsários. 1. ed. Brasiliense, 1990.
- PASOLINI, P. P. *Empirismo herege*. Assírio & Alvim, Lisboa, 1982.
- PRECIADO, P. La izquierda bajo la piel: um prólogo para Suely Rolnik. In: ROLNIK, S. *Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018, p.11-21.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO/ Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, J. *O ódio à democracia*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2014
- ROLNIK, S. *Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- RUFINO, L. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.
- SIMAS, L. A.; RUFINO, L. *Flecha no tempo*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

BARBOSA, A. S.; OLIVEIRA, C. F. de; OLIVEIRA, E. B. de; VARGAS, L. C.; GOMES, S. V.; FREITAS, G. P. de. Margens, escuridão e táticas de contraluz: movimentos de insurgências em Voltei! Era uma vez Brasília. **Revista Crítica Cultural**, Palhoça, SC, v. 17, n. 1, p. 21-33, jan./jun. 2022.