



Guilherme Franco

Estética da desintegração: Matthias Müller filma Brasília

JOSÉ GATTI

Professor de Estudos de Cinema na UFSCar

Resumo: Este texto examina *Vacancy*, curta-metragem experimental que utiliza imagens da construção de Brasília para retratar o projeto modernista. Nesta leitura do filme, dois impulsos são identificados: o da utopia, imbuído de esperança criadora, e o da distopia, que podemos definir como a falência do projeto de renovação. Para a análise, são utilizadas idéias de Mikhail Bakhtin e Lezama Lima sobre tempo e representação.

Palavras-chave: Cinema experimental. Modernismo. Políticas de representação.

Abstract: This essay examines *Vacancy*, experimental short feature which makes use of found footage of the building of Brasília, capital of Brazil, in order to convey the project of modernism. In this reading, two impulses are identified: one of utopia, imbued with creative hope, and another of dystopia, which can be defined as the failure of the project of renovation. This analysis resorts to ideas of Mikhail Bakhtin and Lezama Lima about time and representation.

Keywords: Experimental film. Modernism. Politics of representation.

Résumé: Ce texte examine *Vacancy*, film court expérimental qui utilise les images de la construction de Brasília, la capital du Brésil, pour démontrer le projet moderniste. Dans cette regard sur le film, deux enjeux sont identifiées : celui de l'utopie, identifié avec l'espoir créateur et celui de la distopie, que nous pouvons définir comme la faillite du projet moderniste de renouvellement. Pour l'analyse sont utilisées, des idées de Mikhail Bakhtin et de Lezama Lima autour du temps et de la représentation.

Mots-clés: Cinéma experimental. Modernisme. Politique de la représentation.

Os filmes de Matthias Müller vêm retomar procedimentos enraizados numa sólida linhagem da história do cinema. Suas referências os conectam a experiências da vanguarda francesa de Léger, Dulac e Cavalcanti; em seus trabalhos é clara a marca da vanguarda americana de Deren, Mekas e Brakhage. Hoje, é claro, esses procedimentos não são exclusivos dos filmes de Müller; ele podem ser detectados, por exemplo, em trabalhos televisivos recentes como nos vídeos musicais que tiveram um enorme impulso com a expansão da MTV nos últimos 25 anos. Mas o que fundamentalmente distingue o trabalho de Müller das experimentações feitas para a televisão é o rigor estético de um autor que conquista sua inserção num circuito em que conceitos de arte prevalecem sobre os de mercado – em outras palavras, sua qualidade artística e poética exige uma fruição que a espetatorialidade consumista não alcança. A experimentação e, acima de tudo, a qualidade poética dos filmes de Müller os aproxima da literatura e das artes plásticas, seja em seu aspecto mais discursivo (musical, gráfico, verbal), seja em sua filiação ao pop (colagens, reciclagem de materiais, *ready made*). Sua formação em artes plásticas e literatura, na Universität Bielefeld, poderia explicar um pouco desse parentesco. Mas é sua militância no coletivo Alte Kinder, que fundou com colegas em 1985, que veio dar forma a sua obra. Esse coletivo, é importante frisar, optou pelo formato Super-8, exatamente no momento em que a indústria declarava sua extinção. O Alte Kinder, portanto, escolhia um formato fílmico “sob risco de vida”, revelava-se consciente de uma “tradição” de vanguarda da história do cinema e montava suas barricadas em problemáticas do presente.

Müller tornou-se mais conhecido por filmes como *Home Stories* (1990) e *Kristall* (2006), em que remonta excertos de filmes ficcionais para relevar questões de gênero e sexualidade – dois temas constantes em sua obra. São filmes-ensaio que têm seu suporte em fragmentos de filmes consagrados da história do cinema e que têm a representação das mulheres como foco. Pode-se dizer que esses filmes se aproximam mais do que o público reconheceria como “cinema”, na medida em que se valem do reconhecimento que os espectadores poderão ter das imagens remontadas. Daí a espetatorialidade lúdica que esses filmes suscitam: os espectadores são tentados a identificar as estrelas e os filmes que serviram de fonte para a montagem final, num jogo de adivinhação e (re)conhecimento.

Mas Müller tem experimentado com outras formas, que aproximariam seu cinema da linguagem poética e das artes plásticas. Por isso mesmo, outra característica da obra de Müller é a dificuldade que a crítica encontra ao tentar categorizá-la: *ficção, documentário, filmepoema, manifesto*, são rubricas que se mostram insuficientes para uma compreensão mais aprofundada e podem mesmo limitar essa compreensão. Alguns de seus filmes são um pouco disso tudo: *Aus Der Ferne*, o filme que viria chamar a atenção da crítica para Müller em 1989, é elegia a um amor perdido, meditação sobre o luto e ainda poema com traços autobiográficos, mas pode também ser abordado como um manifesto contra a AIDS – o que atribuiria ao filme uma qualidade documental e política específica. Temas e traços estilísticos semelhantes podem ser encontrados também no excepcional *Pensão Globo*, de 1997, em que o espectador é convidado a montar fragmentos da alma de um viajante que escolhe Lisboa para viver seus últimos dias (daí o título em português). Nesse filme, apesar da profusão de imagens de vida – imagens de animais, vegetais, água, cores intensas – persiste uma melancolia que denota a marca de uma geração desencantada com possibilidades de criação do novo, da busca do utópico.

E é exatamente um dos filmes mais “documentais” de Müller, em que essas questões são retomadas, que me interessa comentar aqui. Trata-se de *Vacancy*, um diário de viagem em tons épicos realizado em 1998, a partir de uma visita que Müller fez a Brasília.

Vacancy reúne filmagens novas e antigas, muitas delas pesquisadas em arquivos brasileiros, algumas realizadas durante a construção de Brasília; uma trilha musical realizada por Dirk Schaefer, que faz referências a diferentes gêneros de cinema ficcional; um texto-colagem narrado em *off*, com fragmentos autorados por Italo Calvino, Samuel Beckett, David Wojnarowicz e possivelmente outros, não-creditados, narrados em inglês, alemão e português, criando uma atmosfera poliglótica que acentua a imagem de uma Brasília indefinida como um locus de muitos lugares ou, quem sabe, um não-lugar. A ausência de legendas é significativa e deixa muitos espectadores sem acesso aos textos.

Para o espectador brasileiro, *Vacancy* oferece a oportunidade de repensar um ponto crucial da história do país, ou seja, a fundação de Brasília, o que ela representou e ainda representa. Neste trabalho pretendo identificar dois impulsos que alimentam

o filme: o da utopia, imbuído de esperança criadora, e o da distopia, que podemos definir como a falência do projeto de renovação. Nesta leitura, as duas tendências se fazem presentes desde o início do filme e estão intimamente imbricadas, como se uma dependesse da outra.

Para fins de análise, divido os quatorze minutos do filme em três partes. Na primeira parte, é formulada a questão da busca de um espaço para a construção da utopia modernista, assim como é apresentada a classe social responsável por esse projeto. São ouvidas histórias de conquista e de exploração de plagas desconhecidas. Na segunda parte, a questão social se aprofunda e as imagens buscam identificar outros integrantes desse mundo aparentemente novo. Na terceira parte, o filme revê os espaços, desta vez repletos das ressonâncias de fragmentos de histórias já ouvidas. Uma pergunta percorre o filme: em que terá se transformado o projeto modernista?

Este texto tem origem numa encomenda para o seminário *Matthias Müller: Multimedia Poet*, realizado pelo prof. Roy Grundmann e patrocinado pela Boston University, de 29 a 30 de setembro de 2006. Reúne idéias obtidas em conversas pessoais com o cineasta e em depoimentos colhidos por Stefanie Schulte Strathaus para o compêndio *The Memo Book*, e se apóia em conceitos emprestados de Lezama Lima e Mikhail Bakhtin.

*

Vacancy, o título, pode evocar diversos significados. Trata-se de um signo comum na beira das estradas norte-americanas, denotando vagas em motéis, que vemos em tantos filmes hollywoodianos, dos quais o mais célebre é *Psicose*, filme lançado no ano da inauguração de Brasília. *Vacancy* também pode ser lido, por exemplo, nas portas das fábricas, significando oferta de emprego. Por outro lado, ao referir-se a toda uma cidade, o título pode oscilar do registro documental à crítica mordaz: registro documental sobre o espaço a ser ocupado, como o convite que o governo fazia aos candangos, para que se mudassem para o novo Distrito Federal e ali encontrassem trabalho e perspectivas de um futuro melhor; e crítica mordaz à cidade inóspita, numa referência aos espaços vazios tão prezados pela arquitetura modernista. Pretendo comentar esses dois aspectos do título mais adiante, pois acredito que ambos estão bem justificados ao longo do filme.

Mas há um outro significado, que se liga ao léxico brasileiro e que somente poderia ser detectado por aqueles familiarizados com a língua falada no Brasil. Refiro-me à conexão do significado de *vacancy* como *espaço vazio* com o termo *sertão* que, poucos hão de se lembrar, teria origens no termo português *desertão*. No contexto colonial brasileiro, *sertão* soaria como um anúncio para os colonizadores de que as terras estavam disponíveis para ocupação (já que ali só se encontravam árvores, feras e populações indígenas – em outras palavras, *ninguém*). Esse tropo, que se matizou de tons líricos e nostálgicos ao longo dos últimos dois séculos, alimentou um imenso campo da música brasileira e, com suas raízes fincadas numa problemática política, étnica e social, esteve presente na literatura e no nosso melhor cinema. O termo *sertão* evoca vários fenômenos: o deslocamento de populações, a ocupação territorial e, é claro, o genocídio. *Vacancy* e *sertão* carregam, portanto, impulsos utópicos e distópicos. No caso de Brasília, esse espaço maior “vazio” seria “preenchido” pela construção da utopia modernista. O vazio, nesse sentido, permanece representado por uma arquitetura que o mantém como valor estético.

Em *Vacancy*, o ponto de partida para se chegar a esse novo território está nas velhas cidades. Logo na abertura do filme, fachadas de prédios são enquadradas por uma câmera trêmula e imediatista, em tom quase jornalístico, evocando filmagens de quarenta ou cinquenta anos atrás. Em algumas dessas imagens reconhece-se São Paulo – e, paradoxalmente, o modernista Edifício Copan, desenhado por Oscar Niemeyer. Ouvem-se narrações em alemão e inglês:

Die alten Städte, sie siechen dahin. (*As velhas cidades, elas se acabam.*)

Overshadowed by their history, the older cities languish, disintegrate and disappear. (*Superadas por sua história, as velhas cidades agonizam, se desintegram e desaparecem.*)

De certa forma, o filme abre aqui uma questão: se a imagem de São Paulo é associada a “velhas cidades”, e se a obra de Niemeyer é antecipada aqui, o que se poderá esperar de Brasília?

As imagens das velhas cidades desaparecem para dar lugar ao título do filme, *Vacancy*, que aparece como um letreiro aceso em neon vermelho, sobre fundo escuro, confirmando assim a referência aos motéis hollywoodianos. Os tons musicais

lembram a trilha sonora de filmes de ficção científica dos anos 1950. Em seguida, do ponto de vista de uma cabine de avião, vemos terra vermelha sendo escavada por enormes máquinas – ou seria um veículo percorrendo a superfície de um planeta desconhecido? Aterrisa-se, assim, num outro planeta, vermelho. Enquanto o quadro mostra o rústico aeroporto construído no cerrado, ouvimos que

You can resume your flight whenever you like, he said to me, but you'll arrive at another city absolutely the same. Only the name of the airport changes. (*Você pode retomar seu vôo quando quiser, ele me disse, mas você vai chegar noutra cidade absolutamente igual. Só o nome do aeroporto muda.*)

Esse movimento, que nos leva até o novo sítio a partir do ar, será comentado adiante. Pois, como veremos, *Vacancy* deixa claro que é do alto que se concebe a cidade do futuro. Por outro lado, apesar do filme levar nosso olhar para um lugar supostamente novo, diferente das velhas cidades, a narração soa decididamente distópica: a nova cidade seria absolutamente igual às outras, as velhas cidades? A dissonância entre os textos ouvidos (sérios), os sons musicais (irônicos) e a expectativa oferecida pela imagem cria uma atmosfera de desconfiança. Aquilo que se vê não é o que parece.

O quadro se fecha sobre a pista recém-construída e o ponto de vista é o da cabine do piloto. Num corte simples e suave, a montagem produz o efeito de um movimento contínuo e, à maneira das experimentações de Maya Deren sobre o movimento no cinema, o quadro nos leva da pista de aterrissagem para dentro de um carro, que singra as novas avenidas da cidade. Vemos o esqueleto da nova catedral ao fundo, com suas colunas curvas apontando para o céu. Edifícios recém-construídos se elevam no horizonte. Marcadores cronológicos ajudam a evidenciar a época das filmagens: estacionado na pista, um cromado avião a hélice e, na avenida asfaltada, um prosaico automóvel rabo-de-peixe remetem aos anos 1950.

Para os espectadores brasileiros essas imagens são inconfundíveis: são, efetivamente, imagens de Brasília à época de sua inauguração. Não é difícil imaginar por que esse filme chama nossa atenção, especialmente para um espectador que testemunhou, em sua infância, o impacto dessa inauguração. Na imprensa, Brasília era também chamada de *Novacap*, enquanto Salvador era a *Velhacap* e o Rio de Janeiro a *Belacap*. Esses apelidos

guardavam um sabor mesclado de nostalgia e *kitsch*, assim como o hino à Capital da Esperança, bombardeado cotidianamente por estações de rádio e televisão. Brasília culminava o otimismo dos anos JK. Entre os filmes estrangeiros que foram realizados sobre Brasília naquela ocasião, a produção francesa de 1960, *Os Bandeirantes*, com roteiro de Rubem Braga e direção de Marcel Camus, parecia estar totalmente harmonizada com esse otimismo e fazia de Brasília um palco para embates de paixão, crime, aventura, mas principalmente esperança.¹

1. O elenco multinacional do filme traz Raymond Loyer, Elga Andersen, Lourdes de Oliveira e Léa Garcia. Para um estudo do filme, vide AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.

Em *Vacancy*, essa esperança é continuamente colocada em questão. Para Müller, a sombria (e ironicamente divertida) atmosfera das aventuras de ficção científica traduziria melhor as expectativas criadas em torno da utopia modernista. Assim, a trilha sonora se torna ainda mais estranha ou sinistra, ao acompanhar imagens de grupos de turistas visitando os monumentos arquitetônicos da cidade. São imagens de filmes caseiros, colhidas em arquivos brasilienses pelo cineasta: mulheres bem vestidas e felizes acenam desde os anos 1960 com suas mãozinhas enluvadas, adereços nos cabelos bem penteados e as indefectíveis bolsas a tiracolo; uma mulher de saia rodada e óculos escuros fotografa o Palácio da Alvorada; um homem magro e calvo caminha diante de uma escultura modernista que se ergue contra o vazio do cerrado. Entretanto, apesar dos sorrisos utópicos e dos céus ensolarados, uma desapontada voz fala:

The new man has not arrived so far. That night I dreamed the city was emptied of people... abandoned before it was inhabited. (*O novo homem ainda não chegou. Naquela noite sonhei que a cidade estava sem ninguém... abandonada antes de ser habitada.*)

As vozes se superpõem e quase não se compreende o que elas podem estar dizendo: assim como as imagens visuais se fragmentam, as imagens sonoras, música e vozes se fragmentam também. De certa forma, o tratamento fílmico, que remete sempre a uma diegese ficcional, sugere uma temporalidade não-histórica, como veremos adiante. A propósito dessas imagens, escreve Volker Pantenburg:

As pessoas se movendo em meio à arquitetura cuidadosamente planejada de Oscar Niemeyer, que aparecem nas filmagens das cerimônias de inauguração em abril de 1960, na realidade agem como se estivessem presenciando estupefatas a evidência de uma civilização distante. Não fica claro se essa civilização ainda existe, ou se jamais veio a existir. Chegar cedo ou tarde

demais – ou se excluir do tempo – pode sempre provocar um estado de estupor melancólico. (STRATHAUS, 2005: 163)

Um estupor, diria, distópico.

Apesar das várias vozes em *off* não virem acompanhadas de referências precisas, esses textos às vezes parecem brotar do próprio autor. Além de vários textos em *off* serem enunciados em primeira pessoa, sabemos que Matthias Müller efetivamente nasceu em 1961, poucos meses após a fundação de Brasília. Uma das vozes afirma em alemão, em primeira pessoa:

Im Jahr meiner Geburt wird eine neue Stadt gebaut – eine weisse Stadt, für die Zukunft. (*No ano de meu nascimento, uma nova cidade é construída – uma cidade branca, para o futuro.*)

O cineasta se apresenta, assim, como egresso legítimo de uma geração que teria visto nascer (ess)a utopia. Em entrevista concedida a Scott MacDonald, Müller afirmou que

Quando me dei conta de que a cidade era pouco mais velha que eu – um lugar planejado para minha geração – fiquei interessado em usar Brasília como locação. E desde o começo eu não estava interessado no retrato de uma cidade, como num documentário em estilo ortodoxo, mas ao invés disso, num ponto de vista subjetivo que expressaria a qualidade fascinante e desconcertante do lugar. A energia utópica gerada por esta cidade hoje só pode ser encontrada nos filmes feitos durante os anos em que este projeto estava em construção. (STRATHAUS, 2005: 161)

Por um lado, o interesse do cineasta e seu mergulho subjetivo podem ser instrumentais para uma análise. Por outro, admitidas a autonomia do texto fílmico e as possibilidades espectatoriais suscitadas por ele, caberia insistir na pergunta: em *Vacancy*, quais seriam os habitantes ideais para essa cidade?

É, efetivamente, a própria imagem da família heteronormativa que vemos na tela: um casal jovem, branco, bem-vestido, de mãos dadas com sua filhinha, passeando sob o sol pelas amplidões modernistas dos novos edifícios. Eles caminham em direção ao horizonte plano, a um futuro previsível, já clonado ideologicamente desde o passado.

Numa conversa, Müller me informou que esse fragmento foi colhido de mais um filme esperançoso realizado em Brasília em 1960: trata-se do filme alemão *Weit ist der Weg* (literalmente *Longa é a Estrada*), escrito por Kurt Nachmann e Carlos Alberto de Souza Barros, e dirigido por Wolfgang Schleif. A estrela do filme é Freddy Quinn, cantor-ator popularíssimo até hoje nos países de

2. No filme, Freddy contracena com Dionísio Azevedo, Eugênio Kusnet, Rosamaria Murtinho e Antonio Pitanga, entre outros.

Circula na internet um de seus números musicais, em: <http://www.youtube.com/watch?v=xBDGUum4rnw>

língua alemã, famoso por suas canções de andarilho romântico e seus filmes otimistas.² Desse modo, o retrato manicurado da unidade familiar da nova cidade emerge diretamente do imaginário do autor.

Enquanto esquadrilhas da fumaça revoam ruidosamente sobre as estruturas inacabadas de concreto, ouve-se:

On innauguration day the gleaming city is revealed with buildings no more than anchored to the earth – a place not for now, but for the future, a model city for man anticipated and to be born. (*No dia da inauguração, a brilhante cidade é revelada com edifícios meramente ancorados na terra – um lugar não para agora, mas para o futuro, uma cidade modelo para o homem antecipado e ainda por nascer.*)

E dando continuidade ao tom autobiográfico, as vozes definem detalhes do projeto:

When I was born, they began building a city, in the middle of the savanna. Making a cross in the dust, they laid plans for the new airport. (*Quando nasci, começaram a construir uma cidade, no meio do cerrado. Fazendo uma cruz na poeira, eles desenharam o projeto do novo aeroporto.*)

Uma cidade criada a partir do nada (*em português*).

Männer ziehen ein Kreuz im roten Sand, im formlosen Staub, der die Erde überzieht. (*Homens desenharam uma cruz na areia, na poeira sem forma que cobre a terra.*)

Die Stadt bekommt ihre Form von der Wüste, der sie sich entgegenstellt. (*A cidade toma sua forma do deserto, contra a qual se estabelece.*)

Dois elementos centrais surgem articulados aqui: o aeroporto, já mencionado antes, e agora a cruz. Em *Vacancy*, é da cabine de um avião que se vê o território a ser ocupado pela nova civilização. Foi de um avião que Kubitschek escolheu o sítio da nova cidade; não teria sido possível de outra forma, pois o local só seria alcançado por rodovias mais tarde, e muito dos primeiros materiais essenciais para a construção chegaram por via aérea. Esse fato vem corroborar a própria concepção da arquitetura moderna segundo Le Corbusier. Foi efetivamente durante uma viagem ao Brasil em 1929, em que viajaria pelo país de avião comandado por Jean Mermoz e Antoine de Saint-Exupéry, que o arquiteto suíço-francês teve uma visão mais clara de seu partido estético. Essa experiência lhe permitiria descortinar a amplitude dos espaços vazios e, antecipando a demarcação de Kubitschek,

Costa e Niemeyer, ele escreveria que as dimensões do Brasil só poderiam ser apreendidas de um avião. O modernismo na arquitetura se estabelece, assim, por uma visão de *blueprint*, de planta baixa, a partir de um ponto de vista do alto, e as imagens iniciais de *Vacancy* parecem se imbuir disso.

As implicações que podem advir dessa concepção em *plongée* são inúmeras e fortemente matizadas de tons políticos. O modernismo não é apenas um estilo arquitetônico – ele surge num impulso de vontade transformadora que tem diversas manifestações, culturais, ideológicas e políticas. Em Brasília, esse impulso era múltiplo. Para as forças empresariais que se reuniram sob a égide do desenvolvimentismo de Kubitschek, representava a emancipação econômica; para as massas de trabalhadores que moldaram o cimento e o ferro, a esperança de uma vida mais digna; para os intelectuais que apoiaram os traços de Costa e Niemeyer, a superação da desigualdade social; para muitos, a consolidação do espaço nacional.

O desenvolvimento foi, em grande parte, sujeito a surtos e desacelerado por elites oligárquicas e retrógradas, no poder até hoje; os trabalhadores jamais ocuparam a cidade, relegados a subúrbios improvisados na poeira, que evidenciam sua subalternidade. E quanto à consolidação do espaço nacional, ela não viria sem contradições e seria um importante ponto na pauta do regime militar que se instalaria no país quatro anos depois da fundação da capital. O modernismo de Le Corbusier tinha um forte veio transnacional – mas isso, como só ia acontecer na adaptação brasileira das idéias importadas, era apenas um detalhe: sabemos que no Brasil a arquitetura modernista, assim como outras idéias e práticas, foi metabolizada de maneira peculiar e, de certa forma, “nacionalizada”. Assim, a falta de siderúrgicas e de aço no Brasil dos anos 1930 levou os arquitetos a desenvolverem o uso do concreto em seus projetos; daí o concreto vir a ser considerado como um “material de construção tipicamente brasileiro” e as edificações de concreto exemplos da “arquitetura nacional”.

Sabemos, também, que, além de concebida e desenhada do alto, a cidade tomou sua forma com a criação do Plano Piloto, essa mescla de cruz e aeroplano de asas estendidas sobre o cerrado plano. No contexto de um modernismo laico, a imagem da cruz também pareceria deslocada, não fôsse mais uma vez o sincrético contexto brasileiro, que permite a convivência de

idéias aparentemente discordantes. Ocorre que essa cruz, tão reiterada no filme de Müller, pode fazer ainda referência a outro episódio que antecipa Brasília: o sonho de São João Bosco, o clérigo italiano que, sem jamais ter vindo ao Brasil, sonhou em 1883 com um anjo que lhe indicou o surgimento de uma nova civilização na faixa compreendida entre os paralelos 15°S e 20°S, entre a Cordilheira dos Andes e o Oceano Atlântico, exatamente onde foi instalada a nova capital do Brasil. Esse episódio foi imensamente utilizado pela igreja católica e não é casual que a matriz de Brasília seja dedicada a esse profético santo. A precisão geográfica que orientou o anjo que acompanhou o santo em seu vôo onírico faz parte de uma série de eventos que tornaram Brasília um centro místico conhecido por seu ecumenismo. Brasília ostenta, portanto, uma aura épica que lhe retira das lides do mundo e da história humana.

Não é gratuito o fato de nomes como “Brasília” ou “Brasil” não serem pronunciados ao longo de *Vacancy*. No filme, Brasília torna-se o ícone visual do projeto modernista, signo mais próprio de uma era global do que de um determinado momento histórico de uma nação. Para compreender como isso se opera em *Vacancy*, recorro a Mikhail Bakhtin, que fez uso do termo cronotopo:

No cronotopo, indicadores espaciais e temporais se fundem num todo cuidadosamente concebido. É como se o tempo se adensasse, se tornasse um organismo vivo, ao se tornar artisticamente visível; do mesmo modo, o espaço se torna energizado e reflexivo aos movimentos do tempo, enredo e história. (BAKHTIN, 1987: 84)

Considerando a obra literária e/ou fílmica como um texto histórico, o cronotopo em *Vacancy* pode nos ajudar a visualizar tanto seus aspectos históricos como artísticos, e talvez produzir uma interpretação do significado político do filme: em *Vacancy*, a (re)montagem de espaços e tempos não apenas fornece significados múltiplos e possíveis, como também supre o filme de seu papel crítico, no qual a própria utopia da modernidade é colocada em questão. Bakhtin afirma que os cronotopos são os centros organizadores que fornecem sentido às narrativas, e que “a unidade artística de uma obra (...) em relação à realidade de fato é definida por seu cronotopo”. (BAKHTIN, 1987: 250)

Na primeira parte de *Vacancy*, esse cronotopo é produzido por uma mescla de elementos de ficção científica, filmes caseiros e citações literárias, para criar uma imagem épica, transtemporal,

inscrita em algo que o escritor cubano Lezama Lima descreveu como “era imaginária”, em que eventos distintos no tempo e no espaço convergem para produzir um momento único e sincrético. Ele escreveu:

Estas eras imaginárias estão situadas nos milênios que uma cultura requer, quando uma imagem atua em determinadas circunstâncias específicas, enquanto o fato se torna uma causalidade metafórica viva. (LEZAMA LIMA, 1988: 28)

Nessa perspectiva, qual seria a relação de *Vacancy* com o modernismo e com a modernidade “históricos”? Se o filme reconstrói uma cidade e a inscreve num tempo diferente daquele momento específico ao qual Brasília pertence, de que modo essa cidade pode ser re-significada?

*

Na segunda parte do filme, a questão social vem para primeiro plano. *Vacancy* mostra a chegada do povo, ou seja, dos trabalhadores que efetivamente construíram a cidade. Este movimento é marcado por imagens instáveis e céus nublados. Vemos a silhueta de uma carroça puxada a cavalo; uma estação rodoviária e pessoas mal-vestidas; sombras solitárias percorrem os gramados imensos. O que na parte anterior poderia ser divertido, agora se carrega de tonalidade trágica.

As vozes tornam-se ainda mais confusas. As falas, que antes se concentravam numa primeira pessoa mais estável e razoavelmente audível (em que pese a poliglossia), nesta parte, parecem se multiplicar numa polifonia ansiosa – daí as reticências, inevitáveis em qualquer transcrição. A montagem de textos parece produzir a experiência coletiva desses trabalhadores, fornecendo fragmentos de seus eus interiores.

As pessoas vinham de todas as direções (*em português*).

Mein Schatten - einer meiner Schatten - streckt sich vor mir aus, gleitet mit meinen Füßen und folgt mir. (*Minha sombra - uma de minhas sombras - se estende à minha frente, desliza com meus pés e me segue.*)

I wonder, lost in dream ... I might as well have told a different story. I've become empty... I am a stranger to others and to myself ... and I refuse to pretend that I am familiar with ... I refuse to be touched ... I am a carbon copy of my former ... I have been dropped into all this from another ... and I can't

... speak your language any longer. I am a stranger, and I am moving... (*Perambulo, perdido em sonho... Eu poderia mesmo ter contado uma história diferente. Tornei-me vazio... Sou um estranho para os outros e para mim mesmo... e me recuso a fingir que estou familiarizado com... Recuso-me a ser tocado... Sou uma cópia em papel carbono de meu antigo... Caí em meio a isto de um outro... e não posso mais falar sua língua. Sou um estranho, e me movo...*)

Emptiness is hidden beneath the thick coding of signs... Everything around is... who wants... disappearance. Our brief movement is a flash. An arching flare, which itself serves to illuminate the face of death. (*O vazio está oculto sob a pesada codificação dos sinais... Tudo em volta é... quem quer... desapareção. Nosso breve movimento é um clarão. Um arco de luz, que serve para iluminar a face da morte.*)

Desse modo, *Vacancy* supre os trabalhadores de suas próprias vozes, que transmitem a angústia de sua experiência distópica. Entretanto, o filme se recusa a focalizar suas faces (como fez com os visitantes da classe dominante); eles são reduzidos a meras figuras na paisagem, que se mostra mais opressiva e sombria (em contraste com as imagens ensolaradas dos proprietários). Como sabemos, a nova cidade decepcionou os trabalhadores. Ao planejarem as quadras residenciais, Costa e Niemeyer imaginaram uma cidade em que os mesmos pisos seriam compartilhados por senadores e zeladores. Eles possuiriam seus próprios veículos; eles mandariam seus filhos para as mesmas escolas; eles fariam compras nos mesmos centros, convenientemente localizados junto a seus edifícios residenciais. Era essa a utopia socialista dos arquitetos.

Mas é especialmente uma imagem específica dessa seção do filme que figura a falência desse sonho e enfatiza a posicionalidade dos trabalhadores nesse novo cenário. Temas de classe social, migração rural, raça e linguagem referenciados antes no filme parecem convergir nessa imagem: num dos planos mais longos de *Vacancy*, cerca de vinte operários, entrevistados numa vala distante, limpam uma parede alta e extensa. Eles movem seus esfregões para cima, como se tentassem atingir o topo da parede, que parece ter uns seis metros de altura. Essa imagem de um muro sujo se distancia das imagens anteriores, de prédios brancos e limpos. Além disso, tanto a imagem frustrante dos trabalhadores, envolvidos num esforço de Sísifo, quanto sua duração, que cria um lapso de tempo para a contemplação espectral, tornam evidente o volume da tarefa e o número de pessoas envolvidas

na operação. De certa maneira, essa imagem atua como divisor de águas em *Vacancy*, pois, daí em diante, a face branca dos prédios mostrados no filme só poderá ser vista como resultado desse ingrato labor. A construção da cidade se finca, portanto, na concretude da experiência humana.

*

Depois das imagens dos trabalhadores, a última parte de *Vacancy* é uma sucessão de fragmentos de espaços urbanos. Vêem-se sarjetas mal caídas, gramados subitamente irrigados, placas enferrujadas que indicam lugar algum. Um sentimento de solidão paira nesses espaços, quase sem presença humana. As poucas pessoas que aparecem correm através da vastidão, como se fugissem de algo não identificado. Dois planos diferentes mostram com insistência o oitão de um prédio, com a placa *Nova Esperança Estacionamento*. É quase um oxímoro: como chegar ao novo sem se mover? Outra frase aparece em meio a imagens borradas da cidade: *Eternal Love* – mas é difícil perceber se é algo encontrado na cidade, como um grafitti que derrete lentamente na chuva, ou se seria uma mensagem desesperada, justaposta na tela, saída do teclado do cineasta? Uma voz avisa:

The city repeats its signs so that it can begin to exist. (*A cidade repete seus sinais, assim pode começar a existir.*)

Talvez seja esta a fórmula para dar sentido ao vazio dos espaços modernistas: a repetição de suas formas, intermitentes como um letreiro de neon. A trilha sonora musical, de duas solenes notas, cria uma atmosfera de pesadelo e toma conta das imagens. Mas nas imagens finais de *Vacancy* esse vazio não é apenas um espaço arquitetônico: é um vazio desocupado, vago, deserto e desumano. As vozes falam sobre esse vazio como um palco despovoado:

An empty stage that can self-sufficiently do without actors. This obstinate utopia of beauty has turned into a museum, painstakingly regimented, conserving the remains of a dream shattered long ago – the desire for permanence made it an heritage untouchable – an exquisite corpse paralyzed by *rigor mortis*. Death watch is being held in public. All the rest is silent now. (*Um palco vazio que se faz auto-suficiente, sem atores. Essa obstinada utopia de beleza se tornou um museu, dolorosamente regulamentado, conservando os restos de um sonho estilhaçado há muito tempo – o desejo de permanência o fez herança intocável – um magnífico cadáver paralisado pelo rigor mortis. Observa-se a morte em público. Todo o resto é agora silêncio.*)

As últimas imagens do filme, sem foco preciso, sugerem uma estética de desintegração. Ao abordar o cinema de Müller, a ensaísta Christa Blümlinger afirma que os filmes de Müller, “sejam feitos de material original, de arquivo, ou reunidos em constelações híbridas dos dois, se apresentam como ruínas devido a sua montagem fragmentária e descontínua”. (*apud* STRATHAUS, 2005: 69) Nessa perspectiva, *Vacancy* é de antemão um filme em ruínas, que compromete qualquer pretensão de se construir um novo utópico. *Vacancy* aponta, assim, para um fim inconcluso, que deixa questões não respondidas. Qual o resultado do projeto modernista? Terá prevalecido o impulso distópico? Acima de tudo, que terá restado desse vôo – aonde nos terá levado?

Se ainda podemos relacionar esta cidade criada na tela com a Brasília construída sobre o Planalto Central, talvez seja interessante lembrar que a capital do Brasil, destoando de outras capitais do mundo, é notória pela ausência de museus. Como me alertam o arquiteto Luiz Fernando de Almeida e o poeta Horácio Costa, Brasília foi concebida como uma obra de arte, por isso não necessitaria de museus. Nesse caso, Brasília deveria ser vista como um museu a céu aberto, um museu de obra única. Além disso, a falta de museus poderia ser natural para um projeto que rejeitaria todos os projetos e conquistas anteriores – se o novo vai ser construído, para que reverenciar o passado?

Mas o que é exatamente esse mundo novo? Estaria ele denegando suas raízes fincadas no passado? A crítica e historiadora da arte Aracy Amaral atesta que algumas edificações de Brasília são leituras da arquitetura colonial brasileira: o Palácio da Alvorada, por exemplo, foi desenhado de acordo com a planta das casas grandes coloniais, com a devida varanda em frente. Seria sinal da permanência do passado e de suas velhas estruturas sociais? Seria essa Brasília um palimpsesto? Uma utopia da beleza ou um magnífico cadáver?

As imagens finais de *Vacancy* evocam cenas apocalípticas de holocausto nuclear. Clarões de luzes, trovoadas e sirenes anunciam bombardeios iminentes. As vozes se desintegram em tom distópico e ecoam no vazio. A cidade nova, como as velhas, se desintegra. Mal se ouve:

Nur mein Flüstern bricht die Stille; Alles andere schweigt. (*Só meus sussurros quebram o silêncio; todo o resto é silêncio.*)

Referências

- AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press, 1987.
- _____. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1993.
- LEZAMA, José Lima. *A expressão americana*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- LE CORBUSIER. *Precisões*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- STRATHAUS, Stefanie Schulte. *The memo book*. Berlin: Vorwerk 8, 2005 .