





artigo

QUANDO O ANTECAMPO SE AVIZINHA

DUAS NOTAS SOBRE
O ENGAJAMENTO EM
A CIDADE É UMA SÓ?

André Brasil

1 Cf. Cezar Migliorin, “Escritas da cidade em Avenida Brasília Formosa e O céu sobre os ombros”; e Cezar Migliorin, “5x favela – agora por nós mesmos e Avenida Brasília Formosa: da possibilidade de uma imagem crítica”.

2 Cf. André Brasil e Claudia Mesquita, “O meio bebeu o fim, como o mata-borrão bebe a tinta: Notas sobre *O céu sobre os ombros* e *Avenida Brasília Formosa*”.

Diante de *A cidade é uma só?* (Adirley Queirós, 2011) é difícil fugir à tentação de compará-lo a dois outros filmes que receberam atenção recentemente, tendo mobilizado considerável repertório crítico: refiro-me a *Avenida Brasília Formosa* (2010), de Gabriel Mascaro, e *O céu sobre os ombros* (2010) de Sérgio Borges.¹

De fato, esses filmes compartilham certos traços estilísticos: são obras ficcionais que têm ressaltada sua dimensão documental. Ou o contrário, documentários que recorrem a estratégias e procedimentos da ficção. Partem do mundo vivido, ficcionalizando experiências “reais”, fazendo confundir a vida dos atores e a vida de seus personagens.

Essa relação de contiguidade entre o filme e o vivido faz com que se perceba ali algo que caracterizamos, em outra ocasião, como uma *modéstia* formal (ou, quem sabe, uma “magreza estética”, para lembrar uma expressão de Jean-Claude Bernardet), ou seja, certo recuo do trabalho formal em detrimento de uma abertura e disponibilidade do filme para os eventos, os afetos e as formas sensíveis do mundo, em relação de *imanência*. Mundo e filme parecem contíguos, como se desdobrassem um do outro, um no outro².

Mas aqui já se notam diferenças: se os três filmes nos apresentam – em montagem paralela – fragmentos da vida de três personagens, em *O céu sobre os ombros* o percurso dessas vidas não se cruza e elas não formam, por assim dizer, uma unidade dramática coesa, sequer uma rede de relações. Em *Avenida*

Brasília Formosa, os caminhos de alguns personagens cruzam-se eventualmente (como os nós de uma rede esgarçada), tendo como “cenário” (mas não apenas cenário) o bairro de Recife. Já em *A cidade é uma só?*, o gesto de ficcionalização parece ser mais enfático, em dramaturgia que estabelece relações estreitas entre os personagens (ainda que se percebam registros bem distintos coabitando o filme, como já observara Cláudia Mesquita³).

Se *n’O céu sobre os ombros* Belo Horizonte é mais contexto do que exatamente objeto da trama, no filme de Adirley a cidade é a questão, diríamos a principal questão do filme, constituindo por dentro a *mise-en-scène*. Nesse sentido, há uma proximidade maior com o filme de Gabriel Mascaro. Em ambos, a cidade é lugar em transformação – objeto de intervenção do poder estatal –, transformação que acaba por implicar intensamente a vida daqueles que ali habitam. Aproxima ainda os dois filmes o fato de que o presente da cidade evoca intervenções feitas no passado – um passado recente, no caso de *Brasília Formosa* (trata-se da remoção das palafitas para a construção da avenida) e um passado não tão recente no caso de *A cidade é uma só?*

Nesse ponto, marcadamente, os filmes se distanciam. Em *Brasília Formosa* a evocação do passado – a transformação do lugar – aparece amalgamada ao cotidiano, tematizada de maneira quase fortuita em algumas conversas e nos arquivos pessoais do garçom e *videomaker* Fábio, que busca ali imagens da visita de Lula ao bairro. Dizíamos que, nesse caso, “os vestígios do passado aparecem como fragmentos manipuláveis, não como evidências de um macro-processo que explica, enquadra ou faz o personagem (e a comunidade) serem o que são”⁴.

Em *A cidade é uma só?*, por sua vez, ainda que entrelaçada ao cotidiano, a retomada e reinterpretação do passado é, digamos, estrutural, constitutiva, e funciona de duas maneiras: de um lado, ela permite ao filme se referir criticamente a um contexto maior, no qual a ideologia desenvolvimentista e o discurso da *tabula rasa* “oferece” às comunidades pobres uma vida mais “decente”, desde que bem longe do campo de visão do poder. Por outro lado, como disse, a retomada do passado permite confrontá-lo ao presente, emoldurando e explicando, em parte, esse presente e mostrando como o poder estatal continua a atuar, agora em aliança com as forças do mercado e da especulação imobiliária.

3 Cf. o texto de Cláudia Mesquita neste dossiê.

4 André Brasil e Cláudia Mesquita, *op. cit.*, p. 240.

Tudo isso torna esse um filme de engajamento e de assumido posicionamento político. Se *O céu sobre os ombros* é menos político do que, talvez, existencial (sua política passa pela subjetivação dos personagens); se *Avenida Brasília Formosa* é indiretamente político, quando nos mostra o “desdobrar” cotidiano dos moradores e suas tramas por Recife; *A cidade é uma só?* é assumidamente político, vinculando mais fortemente a narrativa a um posicionamento engajado, em embate com os poderes que Brasília sabe abrigar tão bem.

Mas se quisermos abordar, ainda que de forma inicial, incipiente, a riqueza política do filme, seria pouco mencionar seu engajamento. De que modo ele é engajado? Como, para além de toda palavra de ordem, esse engajamento se afirma na própria forma fílmica?

O início do filme de Adirley Queirós cifra bem as questões que virão em seguida: após a cartela inicial - uma animação que incendeia o projeto do plano-piloto de Brasília -, o corretor de imóveis Zé Bigode tenta encontrar Clodoaldo, dono de um barracão, suspenso no alto de um morro.

— *Olha, eu tô vendendo isso aqui porque tô precisando de dinheiro. Tá vendo aí ó, tudo loteado. Ali no caminhão verde, tem um lotão de 50 de frente que vai até lá embaixo no córrego. O cara dividiu tudo, 5 x 10, vai ganhar maior grana. Eu não vou ver, mas isso aqui ó, logo vai tá loteado igual lá em cima. E num demora, ele abre aí um caminho, bota uma ponte, e vai sair lá em Águas Lindas.*

— *Será?* (Segue-se uma pausa pontuada pelo canto dos passarinhos)

— *Se não comprar agora, num compra nunca mais.*

— *Bonito isso aqui, hein?* (Novo silêncio)

O título do filme aparece então sobre um X; ao fundo, o áudio retirado de um arquivo: “Aí está Brasília, tantos anos passados. A cidade que JK construiu com tanto entusiasmo. Uma cidade que vive como uma grande metrópole.” Vemos então a subjetiva de dentro do carro, a percorrer de noite uma rua de terra da Ceilândia, enquanto a trilha sonora mistura fragmentos do rádio, trechos de vídeos institucionais e um rap, que antecipa a cena seguinte: trata-se do grupo de personagens do filme – Marquim, Dandara, Dildu e Zé Bigode – reunidos em

torno de uma fogueira, lembrando e cantando raps de outrora. A essa cena, uma montagem paralela (procedimento recorrente no filme) contrapõe imagens de vídeos institucionais da história de Brasília (“Ano 72, 120 de Brasília, 150 da independência. Brasília, síntese da nacionalidade, espera por você”). Em um corte seco para o tempo presente, Dildu pergunta (a Zé Bigode que dirige o carro? Ao locutor do filme institucional?): “será?” (essa é a mesma pergunta feita por Zé Bigode, no diálogo que abre o filme, interrogação que ecoa seu título). Como em vários momentos, os dois circulam, perdidos de carro pelos trevos da cidade. Nancy – outra protagonista – é então apresentada em um estúdio, a cantar o *jingle* da *Campanha de Erradicação das Invasões* (o CFI de Ceilândia), encampada pelo governo na década de 70, como forma de expulsar para a periferia os moradores da Vila do IAPI. Em seguida, vemos, pela primeira vez, a presença, em cena, de Adirley Queirós, diretor do filme: ele sai do antecampo (fora-de-quadro em que costumam se situar o diretor, a equipe e os equipamentos de filmagem) e adentra a cena, sendo apresentado por Nancy aos demais.

Esse início já antecipa a maneira peculiar como o filme faz coabitar registros heterogêneos em uma mesma narrativa, sem que isso venha comprometer sua coesão: o filme começa em registro ficcional (mas, ali, já é como se a ficção fosse iminente ao vivido, como se a *mise-en-scène* filmica atravessasse a *mise-en-scène* social); esse registro é, vez ou outra, “fissurado” pelos arquivos referentes à história de Brasília; Nancy aparece em cena, como a participar da narrativa ficcional, mas, como perceberemos adiante, ela compõe um registro mais propriamente documental. Fato inusitado, Nancy – personagem que participa da parte documentária, com seus depoimentos – compartilha a amizade e o parentesco com os personagens Dildu e Zé Bigode, integrando portanto a ficção.

Como já dito, é de maneira inventiva que o filme faz coabitar, na mesma narrativa, registros díspares. Não sabemos exatamente o que motiva Nancy em sua busca por refazer a cena de infância, quando participou do *jingle* da ação governamental da qual ela foi, em seguida, vítima. Não sabemos ao certo, sequer, se essa busca começa antes ou se é instaurada pelo filme. Mas se a motivação nos é desconhecida, seus efeitos são notáveis: ela permite

um vínculo estreito do presente da Ceilândia com sua história e a história do país. Por meio do *jingle* e do entorno de sua produção revelam-se os mecanismos ideológicos do Estado, que vão do uniforme branco da escola pública à higienização da cidade, contando sempre com a pronta mediação da propaganda. A busca de Nancy motiva a retomada dos arquivos – fotográficos e filmicos -, que colocam as vozes e imagens institucionais da criação de Brasília em confronto com a experiência atual da Ceilândia; motiva ao mesmo tempo a invenção desses arquivos (referimo-nos especificamente à criação do próprio objeto da busca: se as imagens das crianças da escola pública a entoar o *jingle* não podem ser encontradas, elas serão criadas no filme, pelo filme, a partir dos testemunhos e intervenções da personagem).

Os percursos de carro de Zé Bigode, por sua vez, mostram, de relance pela janela, os resultados da aceleração especulativa sobre o território. Vemos, de um lado, Brasília, cujo projeto moderno, apartado de sua dimensão utópica, produz uma espécie de sideração, uma cidade sem saídas – *só ruas, viadutos e avenidas*, cantaria Itamar Assumpção – e sem retorno. De outro lado, a periferia cresce desordenadamente, sentindo já a pressão imobiliária, mas também, como sempre, “se virando”, com o amparo de uma vizinhança presente. Zé Bigode é um personagem coadjuvante mas de extrema relevância: ele aparece no filme em sequências que se repetem, geralmente dentro do carro, como a andar em círculos. Faz (ou tenta fazer) pequenos negócios imobiliários, permitindo ao filme se referir ao processo especulativo e, principalmente, à maneira como ele se territorializa, precária e desordenadamente, na periferia de Brasília.

Por fim, a figura carismática de Dildu, esse que, nas brechas do trabalho como faxineiro, faz sua campanha pelo Partido da Correria Nacional, metralhando aforismos e reivindicações com tanta velocidade quanto lucidez. Tem proposta pra todo mundo: os faxineiros, o pessoal do hip-hop, os capoeira, os moradores do Morro do Urubu... Dildu inverte o X da história: o símbolo operador da exclusão, usado pelo governo para marcar as casas das famílias a serem expulsas, tem seu sinal ressignificado, invertido, tornando-se símbolo de recusa e embate político encampado pelo candidato.



Esses são personagens engajados: na história da Ceilândia, nas atividades da rádio local, no território, nas eleições, na música e na vida cultural da periferia. Até mesmo Zé Bigode, em seu aparente pragmatismo de corretor de imóveis, acaba por se tornar um dos principais aliados da campanha de Dildu, a distribuir os santinhos e difundir de carro o *jingle* da campanha.

Se, lastreados pela experiência cotidiana, esses personagens já garantiriam ao filme sua riqueza e espessura, mencionemos um quarto (ou quinto, sexto, se contarmos com Marquim e Dandara) personagem: trata-se do próprio diretor, Adirley Queirós, que participa da cena, seja em entrevistas/conversas com Nancy (na parte “documental” do filme), seja compartilhando a *mise-en-scène* com os demais (na parte ficcional). Nesse aspecto, o trabalho de Adirley difere significativamente de *O céu sobre os ombros* e de *Avenida Brasília Formosa*, já que, ambos, são filmes cujo olhar do diretor se mantém fora da cena, essa se constituindo de maneira relativamente transparente⁵.

Essa hipótese – a de que o diretor é “lançado” na cena dramática – já fora desenvolvida por Cláudia Mesquita em sua leitura atenta do filme⁶, diante da qual acrescentaria pouco, algo como uma nota de rodapé. Ali, ela ressalta dois aspectos que tornam este um trabalho singular: em primeiro lugar, o fato de que, ao contrário do esperado, a parte documentária é aquela que recebe um tratamento mais controlado por parte do diretor, destinando-se à ficção suas estratégias mais “arriscadas”: se o documentário viria estabilizado por uma expectativa e um endereçamento prévios, a cena dramática se abriria ao acidental, ao improvisado, infiltrando-se na “realidade” vivida⁷.

Em segundo lugar, a autora aponta a convivência no filme de procedimentos dramáticos e épicos: se, na esteira de Peter Szondi e Anatol Rosenfeld, o drama é definido como uma forma primária, presente e atual, que se apresenta autonomamente; o épico, ao contrário, se construiria a partir da mediação do narrador que guarda distância em relação ao mundo que narra, colocando-o em perspectiva. Se, de um lado, *A cidade é uma só?* convoca elementos dramáticos, principalmente por meio da trama dos personagens Zé Bigode e Dildu; de outro, articula elementos épicos, prioritariamente através da montagem e do uso das imagens de

5 Ainda que se notem, em ambos os filmes, momentos em que essa transparência se complexifica ou se desfaz. Lembro-me, por exemplo, da cena de *O céu sobre os ombros*, na qual Everlyn está deitada na cama, a luz da cidade oscilando sobre seu rosto, e se dirige ao interlocutor situado no antecampo. Trata-se de um amigo, de um cliente, do próprio diretor?

6 Cf. o texto de Claudia Mesquita neste dossiê.

7 Idem.

arquivo. Para Mesquita, o filme se constrói então entre atualidade dramática (o presente sofrido, lúdico, inventivo, contraditório e aberto de alguns poucos moradores de Ceilândia, por vezes compartilhado em cena com a equipe de cinema) e distanciamento “historizador” (o “ver em termos históricos” de que falou Brecht – aqui trabalhado, notadamente, na montagem)⁸.

8 Idem, p. 69.

Eis, assim, um modo de engajamento sofisticado, que complexifica o discurso crítico encampado pelo filme: inicialmente, o diretor se posiciona de fora, estabelecendo certo distanciamento crítico a partir do contraponto da história (escovada a contrapelo, diria Walter Benjamin). Esse distanciamento, que poderia resultar assimétrico em relação aos próprios personagens do filme, será, contudo, reinserido no cotidiano desses personagens por meio da entrada do diretor na cena dramática. Dito de outro modo, o distanciamento do diretor por meio da montagem terá como contraface – paradoxal, em certo sentido – o compartilhamento da *mise-en-scène* entre esse mesmo diretor e os outros personagens: como mediador do discurso crítico, Adirley (o diretor) se distancia, coloca a história em perspectiva; como parte dessa história e de sua atualização no presente, Adirley (o diretor-personagem) compartilha, em cena, com os demais, o cotidiano da periferia.

Considerando as muitas facetas políticas deste filme, gostaríamos de reter esse aspecto, que se vincula portanto a seu *antecampo*. Em um regime de representação clássico, o antecampo não faz problema: ele deve, justamente, recuar, se retirar, para que a ficção – o drama – se desenvolva em sua transparência, garantindo autonomia como um mundo “em si”. Evita-se, nesse caso, a aparição e intervenção deste que – vindo de um espaço heterogêneo à cena – pudesse desfazer a ilusão do drama. No domínio do cinema moderno, sabemos, o antecampo será muitas vezes convocado, como estratégia reflexiva: ao revelar em cena a equipe e os equipamentos de filmagem, expõe-se a linguagem cinematográfica enquanto tal, em seu avesso anti-ilusionista. Ou seja, a entrada do diretor em cena tem como efeito retirá-lo da cena – e junto com ele, o espectador – na medida em que produz o distanciamento crítico: o diretor e a equipe se expõem em cena para justamente romper sua transparência, explicitando os meandros da representação. Entrar em cena é desfazer a ilusão e suscitar portanto um discurso crítico, esclarecido e, de certa forma, distanciado.

Ainda que recorrendo a uma estratégia semelhante àquela da reflexividade crítica, desconfiamos que sejam outros os efeitos da exposição do antecampo no caso de *A cidade é uma só?*. Se são raras as passagens em que o diretor está presente em cena (seja explicitamente, seja sugestivamente), elas nos parecem definidoras quando se trata de refletir sobre o modo de engajamento do diretor. Vejamos estas duas sequências.

Como mencionamos acima, já no início do filme Adirley aparece em cena, adentrando a cozinha de Nancy, que conversa com Dandara e Dildu enquanto passa o café. O diretor deixa o *fora-de-quadro* (que se transforma em *fora-de-campo*, na medida em que adquire função diegética) para entrar em campo, com um “bom dia!” que demonstra afinidade com aquele cotidiano. Ela interrompe a conversa para responder ao diretor e à equipe do filme: “bom dia, galera!” Dildu e Dandara são então apresentados por meio do nome de seus personagens: estamos portanto dentro da cena ficcional, dramática. Adirley e a equipe entram dentro do filme (outro filme?) já em curso. O diretor torna-se então diretor-personagem deste filme dentro do filme (ele faz o papel de um diretor que faz um filme dentro do filme que ele próprio dirige).

Aqui, a exposição do antecampo em cena é menos estratégia reflexiva, que produziria distanciamento crítico, do que *mise-en-abyme*, que permite ao diretor tornar-se personagem afim, a compartilhar o mesmo drama dos demais, acompanhando suas perambulações pela cidade.

Quando percorre a Ceilândia em busca de um bom negócio, Zé Bigode conversa com alguém, enquanto mostra a rápida transformação da cidade, sob a pressão imobiliária. Assentado no banco de passageiros, o interlocutor escuta e também filma Zé Bigode: ainda que o passageiro não esteja visível em cena, sugere-se tratar de Adirley. Em uma dessas sequências, Zé Bigode conversa com o possível vendedor de um lote, com quem vai se encontrar. Ele então se dirige ao companheiro de viagem, voltando-se para a câmera. “Eu vou negociar com ele lá, você não desce não, tá? Fica aí, senão ele vai ficar meio intimidado com você. Né, com câmera, essa coisa toda, ele vai ficar intimidado. Eu vou comprar esse lote dele. Tá barato demais.” Se esse olhar do personagem para a câmera poderia ser tomado como

recurso anti-ilusionista, na medida em que revela a presença do diretor/fotógrafo, rompendo a autonomia da cena dramática, aqui, se trata, ao contrário, de convocar o diretor para a cena, como personagem que acompanha Zé Bigode, como seu companheiro de viagem.

Se, por um lado, de fora da cena, o diretor coloca a realidade em perspectiva, distanciando-se criticamente; se, nesse distanciamento, ele vincula o passado histórico ao presente da Ceilândia, ao se inserir como personagem no drama ele mostra como esse discurso crítico é compartilhado com aqueles que compartilham também, com ele, a difícil realidade da periferia. Nesse sentido, o filme se torna, ele também, uma prática de engajamento, um discurso de resistência que se soma aos outros, encampados pelos demais protagonistas do filme. Na verdade, *A cidade é uma só?* mostra esse lugar liminar de um diretor que tematiza seu próprio universo social, sua vizinhança, seus afins. De um lado, para filmar, ele deve tomar distância (não se filma totalmente dentro da cena). No caso deste filme, trata-se de um distanciamento crítico. De outro lado, ele filma a si mesmo, na medida em que participa da comunidade tematizada. Que Adirley faça isso no âmbito da ficção – que incorpore esse papel liminar à própria cena, à própria narrativa, valendo-se de estratégias dramáticas – esse é um dado que merece atenção.

2

Uma segunda e última nota: em várias passagens, *A cidade é uma só?* recorre à duração dos planos, conferindo sentido novo, singular, às andanças de seus personagens pelos espaços vazios da cidade.

Aqui se insinua, a meu ver, outra dimensão política, que aparece menos no discurso engajado dos personagens e do diretor, do que justamente na suspensão desse discurso: refiro-me, por exemplo, a momentos de perambulação silenciosa de Dildu, a pé ou de ônibus; ou ao silêncio de Dandara que olha a cidade pela janela, enquanto espera o namorado antes do passeio no parque de diversões; ou mesmo às conversas miúdas, corriqueiras, sem finalidade, que mantêm o filme em seu timbre cotidiano. Nesses momentos, em que o plano dura e o argumento

recua, silencia, em função da introspecção, do cansaço ou da conversa fiada, dois aspectos vêm à tona: de um lado, a cidade se mostra como um espaço mudo, hermético, racional, em descompasso, abstraído da vida dos personagens. Vale aqui o diagnóstico preciso de Roberto Schwarz sobre a arquitetura moderna quando alijada de sua perspectiva política: “Fora de seu contexto adequado, realizando-se em esfera restrita e na forma de mercadoria, o racionalismo arquitetônico transforma-se em ostentação de bom gosto – incompatível com a sua direção profunda – ou em símbolo moralista e desconfortável da revolução que não houve.” Ou, mais simplesmente, como diria Dildu: lá dentro, eles tosse molhado, enquanto aqui fora nós tossimos seco. Espaço vazio, descampado, mas, ao mesmo tempo, estriado, atravessado por assimetrias que o segmentam, organizando fluxos e distribuindo os papéis sociais.

De outro lado, os personagens vivem sua cidade cotidiana, com tempos mortos, tempos, digamos, apolíticos (se a política é pensada em seu sentido restrito): eles se encontram, conversam amenidades, dançam ao som do rap, vão ao parque de diversões ou simplesmente perambulam silenciosos, atentos ou atônitos. Em certos momentos, parecem hesitar, parecem suspeitar dos próprios projetos, são confrontados à sua própria impotência. Mas essa hesitação não recai nem na inércia, nem na derrocada. É um misto de cansaço, de dúvida e de tomada de fôlego. Nessas sequências que pontuam todo o filme, algumas vezes, os personagens olham para o fora de campo, um entorno que é tão aberto quanto inacessível (para o filme, para o espectador).

São especialmente belas, nesse sentido, as cenas finais, quando, em uma de suas perambulações pela cidade-satélite, com seus panfletinhos à mão, Dildu se depara com a máquina político-partidária em toda sua ostentação, se encontra com o *desenvolvimentismo* em sua estridência. Seu trabalho de formiguinha panfletando de casa em casa torna-se minúsculo e, ao mesmo tempo, se engrandece. Ele continua a andar, atravessa um campo de futebol vazio que abriga um *outdoor* imponente anunciando o novo empreendimento imobiliário. Cantarola uma canção. Mantém sua panfletagem. Descansa em um barranco diante do muro pichado. Continua a caminhar e a cantarolar o rap.

Em momentos como esse, nos quais o discurso é suspenso – entre o suspiro de cansaço e a tomada de fôlego do personagem – a frase que encerra o filme – *o entorno nos espera* – ganha conotação entre melancólica e esperançosa. Nessas sequências, digamos por fim, o diretor recua, parece sair de cena para que ganhe contundência a perambulação do personagem: o antecampo recua, para que o campo se abra ao extracampo. Mas não totalmente: afasta-se um pouco, o suficiente, mas não deixa de se avizinhar, não deixa de caminhar junto.

BRASIL, André. "Quando o antecampo se avizinha: duas notas sobre o engajamento em *A cidade é uma só?*". *Negativo*, Brasília, v.1, N.1, 2013.

Referências

BRASIL, André; MESQUITA, Claudia. "O meio bebeu o fim, como o mata-borrão bebe a tinta: Notas sobre *O céu sobre os ombros* e *Avenida Brasília Formosa*". In: LIRA, Ramayana; BRANDÃO, Alessandra (orgs.). *Políticas dos cinemas latinoamericanos*. Palhoça (SC): Ed. Unisul, 2012.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

MIGLIORIN, Cezar. "Escritas da cidade em *Avenida Brasília Formosa* e *O céu sobre os ombros*". In: *Anais do XX Encontro da Compós*. Porto Alger, 2011. Disponível em: www.compos.org.br. Consulta em 29/09/2011.

_____. "*5x favela – agora por nós mesmos e Avenida Brasília Formosa: da possibilidade de uma imagem crítica*". In: *Devires*, v. 7, n. 2, Belo Horizonte (UFMG), 2010.