



Um drama documentário? – atualidade e história em *A cidade é uma só?*

CLÁUDIA MESQUITA

Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP

Professora do Departamento de Comunicação Social da FAFICH-UFMG

Resumo: O interesse de *A cidade é uma só?* (2012), de Adirley Queirós, passa por seu empenho em “historizar” as vivências atuais de três moradores de Ceilândia, cidade satélite de Brasília, relacionando-as à partilha desigual da capital federal, desde a sua construção e inauguração (em 1960). Em sua combinação de procedimentos documentais e dramáticos, o filme busca atribuir historicidade ao presente, mas não opera apenas segundo a chave do “distanciamento”. Distanciar a história oficial, as representações idealizantes de Brasília e a perpetuação das desigualdades não se opõe, aqui, ao interesse pelo presente vivido – sofrido, lúdico e contraditório – de alguns personagens. Neste artigo, busco me aproximar da dramaturgia singular de *A cidade é uma só?*, valendo-me do contraste com duas obras anteriores: *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade, e *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1992), de Vladimir de Carvalho.

Palavras-chave: Drama. Documentário. História. Brasília.

Abstract: The import of *Hood Movie: Is the City One Only?* (2012), by Adirley Queirós, encompasses its effort to “historicize” the experiences of three inhabitants of Ceilândia, in the suburbs of Brasília, by means of relating them to the unequal partition of Brasília since its construction and inauguration in 1960. Through its combination of documentary and dramatic procedures, the film aims at historicizing the present, though it does not operate only through the idea of “distancing”. Distancing from the official history, the idealizing representations of Brasília, and the perpetuation of inequality, is not opposed here to the interest in the – suffering, playful, and contradictory – living present of some characters. In this paper, I attempt to bring near the peculiar dramaturgy of *Hood Movie: Is the City One Only?* by contrasting it with two former films: *Brasília, Contradictions of a New City* (1967), by Joaquim Pedro de Andrade, and *Old Compatriots of War* (1992), by Vladimir de Carvalho.

Keywords: Drama. Documentary. History. Brasília.

Résumé: L'intérêt éveillé par *La ville est-elle une seule?* (2012), d'Adirley Queirós, se situe surtout dans son effort d'«historiciser» les expériences actuelles vécues par trois habitants de Ceilândia, cité de banlieue de Brasília, en les reliant au partage inégal de la capitale fédérale depuis sa construction et son inauguration en 1960. Dans sa combinaison de procédures documentaires et dramatiques, le film cherche à assigner une historicité au présent, mais sans fonctionner seulement par le biais de l'«éloignement». S'éloigner de l'histoire officielle, des représentations idéalisées de Brasília et de la perpétuation des inégalités ne s'opposent pas, dans ce cas-là, à l'intérêt porté à l'expérience actuelle (douloureuse, ludique et contradictoire) vécue par quelques-uns des personnages. Dans cet article, je cherche à m'approcher de la dramaturgie singulière de *La ville est-elle une seule?* en me servant du contraste avec deux œuvres précédentes: *Brasília, contradictions d'une ville nouvelle* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade, et *Vieux compatriotes de guerre* (1992), de Vladimir de Carvalho.

Mots-clés: Drame. Documentaire. Histoire. Brasília.

Distanciar é ver em termos históricos.

Bertolt Brecht

A cidade de Brasília fica fora da cidade.

Clarice Lispector¹

À partida, eu diria que o que há de particular em *A cidade é uma só?* (2012), marcando primeiramente sua abordagem e estilística (em contraste com os dois filmes que traremos para cotejo), é a coexistência e articulação de dois gestos distintos.

De um lado, o gesto documental mais tradicional, de onde, pelo que sei, o filme partiu. Refiro-me ao documentário histórico-memorialístico sobre a Campanha de Erradicação das Invasões do Plano Piloto, que originou a Ceilândia no começo de 1971, com foco sobre um episódio particular dessa história, rememorado no filme por uma testemunha: a gravação de um *jingle* da campanha pela remoção, entoado por um coral formado por crianças de uma escola da Vila IAPI, removida do Plano (gravação cujos registros teriam desaparecido). Apesar das diferenças com relação a *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1992), que veremos, *A cidade é uma só?* também se empenha em produzir uma memória de Brasília que confronte os “documentos”, os arquivos, as propagandas de época; uma memória não-oficial, da perspectiva dos removidos, dos *vencidos* (termo que o filme de Vladimir Carvalho não hesitaria em abraçar). Nessa frente, temos Nancy Araújo como principal personagem (ela morava na Vila IAPI na infância e participou do coral instrumentalizado para convencimento e propaganda da remoção); Nancy é fundamentalmente uma personagem-narradora, as sequências que ela protagoniza são mais fortes na rememoração do passado do que na apresentação de vivências atuais, seu relato motiva a busca (e a produção) de documentos, e apoia fortemente o filme em seu – digamos – *contra-discurso* memorialístico². Nancy hoje é cantora (quando criança já participara do coro e da gravação do *jingle*) e através de sua atuação (na rádio e no estúdio) o filme trabalha ainda comentários críticos à história de Brasília sob a forma de canções (que poderíamos associar ao papel das *songs* no teatro épico de Brecht: reflexão crítica sobre os temas, espécie de “lema didático”, como escreveu Anatol Rosenfeld³).

O segundo gesto, não desarticulado do primeiro, compreende os jogos dramáticos em torno de dois personagens

1. Citado por ROSENFELD (2010: 155) em sua aproximação à proposta brechtiana de um teatro épico; “Brasília: cinco dias” (LISPECTOR, 1964). As discussões de *A cidade é uma só?* no grupo de estudos Poéticas da Experiência (Fafich/UFMG) foram fundamentais no desenvolvimento deste texto. Agradecida a todos os participantes, em especial a André Brasil e Tatiana Hora, que conduziram apresentações sobre o filme em dois encontros. A partir de uma versão apresentada no encontro da Socine em 2012, e dos comentários no contexto do seminário “Cinema, Estética e Política – Engajamentos no Presente”, pude avançar na escritura final deste artigo. Sou grata aos coordenadores e participantes do seminário, bem como às leituras e ótimas sugestões de André Brasil, César Guimarães, Leandro Saraiva, Mariana Souto, Raquel Imanishi Rodrigues e Victor Guimarães.

2. Apesar da diferença de tema, inspiro-me aqui na crítica que faz De Decca ao discurso da historiografia brasileira sobre a revolução de 30, “como momento de exercício e prática do poder” (p. 72). Distanciá-lo exigiria “um contra-discurso que assumira a ótica e a dimensão simbólica de uma outra classe social, excluída da memória histórica pelo exercício de dominação”. Cf. 1930 – *O silêncio dos vencidos* (1988).

3. Ver *O Teatro Épico* (2010), especialmente a seção “O teatro épico de Brecht – os recursos cênico-musicais” (p.159-161). Trechos de uma das canções levadas por Nancy: “Eu tinha plano de morar no Plano, de viver no Plano, era meu plano trabalhar no Plano (...) que vida *marvada*, que vida *arredia*; passados anos, tantas lutas, tantos planos, jogaram meus planos na periferia”.

4. Em especial, na vida daqueles que têm menos “tempo de Brasília” e menor capital social, que ocupam satélites e regiões administrativas periféricas. A este respeito, ver o ótimo trabalho de Antonadia Borges, *Tempo de Brasília* (2003). Nesta etnografia de “lugares-eventos da política”, a autora lança mão de categorias nativas como “invasão”, “lote”, “barraco”, “asfalto” e “tempo de Brasília”, para descortinar, nas palavras de Mariza Peirano na contracapa, “a relação cotidiana *sui generis*” entre os moradores de uma região administrativa do DF (o Recanto das Emas, criado em 1993) e o Estado. No Distrito Federal, onde “o governo atua e revela sua existência sobretudo no âmbito de investidas habitacionais” (p. 69), a chegada de novos migrantes e as modalidades de assistência estatal relacionadas ao “lugar para morar” fornecem “a energia social necessária à expansão do poder político”, que “se realiza, não a despeito, mas a partir da impossibilidade de contemplar homogeneamente a população” (p. 48, grifo da autora). O lote está no “centro da vida”, e em torno dele se desenvolvem inúmeras modalidades de relação, troca, negócio, disputa, dívida, crença, dúvida, narrativa. Notemos, nesse sentido, como é estratégica a criação do personagem Zé Bigode, que vive da especulação de lotes.

5. Refiro-me ao conceito de *gestus social* brechtiano: todo gesto que ultrapassa o âmbito rigorosamente individual e irredutível, podendo ser situado na esfera das relações sociais através das quais os homens de determinada época e contexto se conectam, ainda que pela separação. Segundo Rosenfeld, ele nos permite refletir sobre a situação social em que é produzido; que, mesmo se privado, tem uma dimensão sobrepessoal.

centrais (e outros que ao redor deles gravitam): Dildu e Zé Bigode, pertencentes à primeira geração que nasceu nas satélites, moradores da Ceilândia no presente. Notemos que, diferentemente de Nancy, os dois personagens não guardam os nomes exatos dos atores, Dilmar Durães e Wellington Abreu, o que sugere para sua criação (ou transfiguração) dramática uma maior autonomia ficcional. Um deles (Dildu, “codinome” que embute as primeiras sílabas do nome e do sobrenome do ator) é faxineiro e candidato a deputado distrital (pelo nanico PCN, Partido da Correria Nacional), e o outro (Zé Bigode) é um pequeno empreendedor, especulador de lotes na periferia de Ceilândia. Eles são cunhados na ficção e partilham muitas cenas, embora em suas linhas paralelas sejam diferentemente construídos. Esses dois personagens permitem, mais do que Nancy, a produção e registro pelo filme de uma atualidade vivida, com destaque para a vivência particular da cidade (ou *das cidades*) e de seus espaços no presente. Mesmo que singulares, suas criações e atuações – campanha política para distrital, especulação de lotes – atualizam signos extremamente presentes no dia-a-dia do Distrito Federal, indicadores da presença peculiar do Estado e da política na vida de seus moradores⁴.

Assim, a atualidade dramática não está isenta da impregnação de temáticas, problemas e mesmo de *gestus* sociais⁵ que permitem a vinculação – mais ou menos direta – do “presente” individualizado ao passado coletivo, particularmente à origem histórica da ocupação de Ceilândia, com a remoção dos moradores da antiga Vila IAPI do Plano Piloto (incluídos Nancy e sua família). Tal inscrição do passado no presente deve ser tributada a algumas operações, inclusive dramáticas – uma das plataformas da campanha para deputado distrital de Dildu, por exemplo, é o pagamento da indenização nunca recebida pelos moradores removidos. Se nesse caso o vínculo é direto, há também associações mais sutis: nos longos deslocamentos de ônibus de Dildu para o trabalho, perfazendo o caminho Ceilândia-Plano Piloto (que a montagem associa, com ironia sutil, em um dado momento, à promessa de um lugar “decente” para morar, termo usado pelos representantes das autoridades no processo de convencimento dos moradores da vila, removidos para a satélite, segundo o testemunho de Nancy); ou no Distrito que se derrama para “fora da cidade”, prolongando a especulação e distanciando

os pobres ainda mais da Brasília planejada, como vemos nas perambulações de Zé Bigode à procura de lotes para negociar.

Mas penso que não é apenas nas vivências cotidianas dos dois personagens que se trabalha esse sentido de um liame, mesmo que precário; a certeza de que o presente é tributário de algum passado (muitas vezes retorcido pelas representações oficiais), de que os problemas e contradições presentes, mesmo que muito agravados e complexificados, se conectam com decisões políticas historicamente situadas. Em suma: de que a cidade excludente atual (“fascista”, para falar como Adirley⁶) prolonga a cidade excludente do passado, mascarada por *slogans*, *jingles*, propagandas, campanhas, reportagens, declarações de intenção política – por toda sorte de representação idealizante, enfim, que cercou a construção e os primeiros anos da nova capital federal.

Para tanto, o filme também vai reforçar sentidos na montagem, notadamente através de arquivos sonoros e visuais, justapostos e sobrepostos às imagens do presente. Apenas um exemplo: em um dos trechos no qual vemos Dildu se deslocando para o trabalho, de ônibus, pela madrugada, ouvimos sobreposto o arquivo sonoro que se refere em tom grandiloquente à “épica aventura de Brasília”, numa operação que contrasta a construção propagandística e a vida vivida, ou “exaurida”, para falar como Cléber Eduardo⁷. A operação é simples mas a sugestão é complexa, pois embute esta dimensão de contraste (entre vida vivida e propaganda), e outra de ligação (entre uma orientação macro-política passada e a vivência do presente por um indivíduo). É justamente contra os efeitos perversos do passado no presente, como bem notou Cléber Eduardo, que o faxineiro Dildu se insurge, quixotesicamente, em sua campanha para deputado distrital por um micro-partido.

Avançando na apresentação de *A cidade é uma só?*, importa destacar: tal coexistência de estratégias documentais e dramáticas assume no filme uma urdidura muito particular. Primeiro, porque é nas situações de estilística mais propriamente documental – com Nancy – que o filme expõe paradoxalmente maior controle, planejamento e estabilidade técnica e estética, engendrando imagens e falas mais em acordo com nossa expectativa prévia de um documentário “histórico”⁸. Pelo que conta o diretor, o filme partiu de fato de um projeto de documentação mais

6. Os comentários do diretor que reporto aqui provêm das anotações tomadas em uma sessão comentada de *A cidade é uma só?*, realizada no 104, em Belo Horizonte, em 05/10/2012.

7. Cléber Eduardo fez, no encontro da Socine em 2012 (Seminário “Cinema, Estética e Política – Engajamentos no Presente”), uma ótima interpretação do personagem Dildu, colocando sua construção em perspectiva histórica a partir da comparação com outros personagens socialmente subalternos do cinema brasileiro (aqueles de *Eles não usam black-tie*, Leon Hirzsmann, e *O homem que virou suco*, João Batista de Andrade). Os comentários de Cléber que reporto aqui provêm das anotações tomadas nesta apresentação.

8. Adirley comentou em debate que, de todos, a seu ver, Nancy é quem mais “representa”, e que a expectativa do que significa fazer parte de um “documentário” é muito cristalizada e pode resultar discursiva e convencional – por exemplo, no desempenho de entrevistadores e pessoas elencadas para entrevistas.

tradicional, e nessas cenas (sobretudo nas situações de entrevista), a estrutura de luz e equipamentos, a atuação da equipe e aquela da personagem aparecem “estabilizadas” por um conhecimento prévio, compartilhado, do que com elas se pretendia (Nancy parece muito consciente da relevância de seu testemunho para o projeto do filme que se faz). Por outro lado, é nas cenas dramáticas (que nos processos tradicionais de filmagem podem ser melhor previstas e preparadas, segundo um sistema de re-presentação menos permeável ao acaso) que temos, aqui, algo que se aproxima de um processo “documental” (no sentido de Comolli, ou seja, prolongando *os desvios pelo direto*⁹): equipamentos leves e móveis, em situação, sem luz adicional, espaços vividos, improvisado (a partir de personagens, motes e situações pré-concebidos, mas só esboçados à partida), infiltração da cena na “realidade” vivida etc. (como se vê, por exemplo, no corpo a corpo de Dildu em campanha, interagindo com passantes, no trânsito ou na escada rolante de um centro comercial no Plano Piloto).

9. Ver o importante texto de Comolli, “O desvio pelo direto” (1969), em que o autor identifica uma dupla tendência do cinema moderno: “nos filmes de ficção, o uso, cada vez mais manifesto, de técnicas e modos do cinema direto (...) enquanto que, de maneira complementar, outros filmes oriundos do cinema direto constituem-se narrativas e flertam, em parte ou inteiramente, com a ficção – ficções que eles produzem e organizam” (2010: 294). Esse jogo imporia, para o autor, redefinir o *direto*, pois ele “transborda de todos os lados o espaço que lhe infligia a simples reportagem” (*idem*).

A coexistência e articulação dessas frentes – o drama documentário, sob o risco do real, e o documentário histórico melhor controlado – alcançam uma razoável unidade de estilo, de modo que o filme não resulta desunido, fragmentado ou heterogêneo demais. Em parte pelos empréstimos recíprocos (entre encenação e registro documental), mas também pelos vínculos tecidos na dramaturgia entre os três personagens, que se conhecem, têm relações de parentesco e amizade na ficção, compartilhando cenas, ainda que a construção narrativa esteja centrada no paralelismo de suas linhas individuais.

Sem pretender assimilá-las à coexistência que acabo de indicar (entre estratégias documentais e dramáticas, com as articulações correlatas entre história e atualidade), gostaria de sugerir uma outra convivência de que proponho lançar mão nesta leitura do filme (e no cotejo com outras obras): aquela entre o que me permito chamar de procedimentos *épicos* e *dramáticos*, convocando com bastante liberdade essas categorias antigas provenientes da teoria dos gêneros literários, que tematizo a partir de autores que a pensaram especificamente para o teatro (Peter Szondi, em seu *Teoria do Drama Moderno*, e

Anatol Rosenfeld, em *Teatro Moderno e O Teatro Épico*)¹⁰.

Quando afirmo que o filme tem seu lado “dramático” (bem particular, é verdade), gostaria de convocar a clássica definição do *drama*, que presume, em linhas gerais, como se lê em Rosenfeld (2005 e 2010): um mundo apresentado “em si”, encarnado na cena e emancipado da presença de um narrador ou instância mediadora; personagens autônomos, cujas ações e interações desenvolvem a narrativa; abolição da separação sujeito-objeto, de maneira que os personagens não são apresentados como objetos da narrativa, comentário ou explicação de um sujeito-narrador (como seria na *épica*), mas através do desenvolvimento atual de suas ações, interações e diálogos, como se sua existência prescindisse da operação de “narrar”. A forma *dramática* é, diferentemente da forma *épica*, “absoluta” (nos diz Szondi), não se apresenta como relativa ao olhar e à abordagem de um sujeito; ao contrário, *o drama se apresenta, é presente, atual, primário* (e não a representação *secundária* de algo *primário*).

Já na *épica*, segundo Szondi (2011), um narrador medeia a relação entre espectador e história contada, posicionando-o ora mais próximo ora mais distante dos personagens e situações. Entre outros traços, a “epicidade” de um relato se caracterizaria, assim, pela separação sujeito-objeto, que estimula o estabelecimento de comentário, posta em perspectiva e distância crítica (entre o “narrar” e as “situações narradas”); e pela importância da montagem, que põe em relação partes e matérias heterogêneas (já que a instância mediadora se faz explicitamente presente, com seu potencial organizador de um discurso sobre o mundo).

Assumo, assim, que *A cidade é uma só?* também atualiza traços *épicos*, sobretudo por seu trabalho de montagem. Mas, por essa sumária apresentação, penso que fica clara a dificuldade de convocar para o filme de Adirley Queirós a “pureza” ou exclusividade de alguma dessas categorias. Não é essa minha intenção. Gostaria, antes, de ensaiar em torno de sua particular atualização e coexistência neste filme (ao invés de propor novas categorias para sua análise). Poderíamos identificar, de maneira ainda superficial, a maioria das cenas com Dildu e Zé Bigode a um particular modo “dramático”. Mas o filme também é “épico”, por assim dizer, em sua sugestão de sentidos pela via de um intenso

10. Não vou problematizar sua transposição para o cinema, em que o registro via câmera coloca necessariamente uma mediação em jogo, ainda que disfarçada no processo de filmagem e de montagem. Assim, o cinema é assumido por alguns autores (como o próprio Szondi), como épico per se, embora seu desenvolvimento como veículo narrativo (e produção industrial) tenha prolongado laços indiscutíveis com o teatro dramático e melodramático. Para Szondi, “três descobertas” fundamentais teriam permitido ao cinema superar a “reprodução técnica de um drama” em direção a uma “forma autônoma de arte épica”: o movimento de câmera/mudança de planos, o close e a montagem. Com tais conquistas, o veículo teria assumido sua dimensão épica, baseada na “contraposição entre a câmera e seu objeto” (2011: 112-113). Entretanto, sabemos que no decorrer de sua história consolidou-se a estética do “parecer verdadeiro” (XAVIER, 2005: 42), segundo um “sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação” (*idem*), a realidade da ficção construída “como se” fosse a atualidade vivida, sem mediações. Agradeço a Raquel Imanishi Rodrigues, tradutora de Szondi para o português, pelas lúcidas considerações em torno deste tópico.

paralelismo de segmentos, e pelo trabalho com as imagens e sons de arquivo, na montagem. Importante pensar ainda sobre o estatuto ambivalente da própria equipe, especialmente em sua interação, em cena, com Nancy e com Zé Bigode (com Dildu, a equipe só interage em dois momentos pontuais).

Começamos pela equipe. O diretor, “lançado” na cena dramática, adquire imediato estatuto ficcional. Quero dizer: há diferenças entre o filme que vemos e o filme que no filme se faz. O filme que vemos (*A cidade é uma só?*) começa antes mesmo da “chegada” da equipe de cinema – somos apresentados, em poucos planos, a Zé Bigode especulando, à travessia frontal de uma quebrada no entorno de Brasília (*travelling* associado ao vidro dianteiro de seu carro), à reunião de amigos em volta da fogueira, à noite, na Ceilândia. Assim, quando a equipe “entra” em cena, apresentada por Nancy, em sua casa, a Dildu e Dandara, ela já adentra um universo de relações e vivências que (segundo nos é sugerido) antecede o fazer do próprio filme e independe de seu olhar. Não é este fazer que funda um universo de questões que nos será apresentado tal como mediado, em suma: o filme no filme adentra um mundo anterior, autônomo com relação à mediação desta equipe. Poderíamos tributar essa construção exclusivamente à temporalidade não-linear que se vai desenhando na relação entre os segmentos, montados em paralelo (a situação da fogueira, por exemplo, mostrada logo no começo, retorna quase ao final, e percebemos que fora antecipada pela montagem, considerada a linha cronológica dada sobretudo pelo desenvolvimento da campanha de Dildu.) Isso não nos impede de defender que a equipe, n’*A cidade é uma só?*, é antes “personagem” do que figura mediadora, que encarnaria em cena a operação enunciativa (mas há oscilações, como se verá).

Quero dizer: se a equipe é “lançada” no presente dramático, seu caráter mediador é como que relativizado ou submetido aos sentidos primários do drama, que “não conhece nada fora de si” (2011: 25). Lançar o potencial sujeito épico da narração no universo dramático seria submeter a própria mediação à atualidade, como que reivindicando a prevalência desta última. Assim sendo: *importam mais os personagens, seus deslocamentos, gestos, vivências e consciências, limitados pela atualidade do viver, do que a supra-consciência mediadora, com seu potencial poder de fogo* (de crítica, posta em perspectiva histórica, comentário,

distanciamento, mudança do ângulo de observação etc.) Como vimos, é fundamental ao modo épico o desdobramento do relato em sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado). Convivem, assim, dois horizontes na *épica*: o dos personagens, menor, e o do narrador, mais vasto¹¹. Circunscrevendo a atuação da equipe à cena dramática, o filme parece evitar lhe conferir maior horizonte do que aquele dos personagens; recusar, portanto, repor a separação sujeito-objeto tradicional ao documentário, preferindo fazer da equipe em cena mais um sujeito entre sujeitos¹².

Mas, notemos: já sobrepostos ou justapostos aos primeiros fragmentos de cenas, nos minutos iniciais do filme, vemos e ouvimos arquivos sonoros e visuais. Assim, no *travelling* inicial, logo após o título, que associamos à dianteira do carro de Zé Bigode, ouvimos um fragmento de fala de Niemeyer sobre Brasília (“uma cidade que vive como uma grande metrópole”), que contrasta com a rua de chão batido da quebrada onde nos deslocamos. Outra voz *over* prossegue: “uma cidade que se tornará cérebro das altas decisões nacionais”, que suscita “confiança sem limites no seu grande destino” etc. Temos, portanto, a evidência da mediação pela montagem, que faz uso dos arquivos, logo no começo do filme, para “ampliação épica”¹³: de maneira a remeter este irredutível fragmento de espaço-tempo percorrido (e, por extensão, a cena atual) à realidade histórico-social mais ampla; mas também de modo a estabelecer um contraste – de efeito crítico – entre declaração oficial e realidade vivida.

Depois do fragmento de cena na fogueira, em que os amigos relembram velhos *raps*, são justapostos outros arquivos: uma propaganda de Brasília no ano de 1972, décimo segundo da história da cidade, que compila clichês visuais da cidade modernista (não endossados, nas imagens do presente, pelo filme que vemos). O posicionamento desses arquivos, trabalho explícito de montagem, também escapa ao regime dos acontecimentos primários. Podemos recorrer à noção de “drama documentário”, de Piscator: o drama interessa quando pode convocar o documento, de maneira a expandir a cena particular, remetendo-a a um horizonte maior de problemas (ROSENFELD, 2005: 145). Se busca introduzir, criticamente, um desenho histórico comum para a experiência dos moradores de Ceilândia que nos são apresentados, a operação põe ainda sob suspeita as construções ideológicas e de propaganda em torno de Brasília,

11. Mesmo quando “o narrador conta uma história acontecida a ele mesmo”, escreve Anatol Rosenfeld, “o eu que narra tem horizonte maior do que o eu narrado e ainda envolvido nos eventos, visto já conhecer o desfecho do caso” (2010: 25).

12. O filme parece sugerir, assim, o seu próprio fazer como parte indissociável da encenação ou dramatização, na contramão da aposta em um gesto crítico de desvelamento do aparato e do processo (notável em filmes documentais de gerações anteriores, a exemplo de trabalhos de Eduardo Coutinho). Esse gesto pode ser associado ao “recolhimento da enunciação” notado por Ilana Feldman (2013) em filmes *de dispositivo* recentes que buscam “incluir” o olhar dos filmados (valendo-se de imagens por eles produzidas). Interessante notar que, neste filme, a “recusa” da interação entre realizador e personagens (para assim priorizar as relações entre eles) se dá, paradoxalmente, pela entrada em cena da equipe, absorvida pelo universo dramático, deste modo compartilhado por ambos (filmadores e filmados). Ver, no outro volume desse dossiê, FELDMAN, Ilana. “Um filme de”: dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental. *Devires – Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte, v. 9, n.1, jan./jun. 2012. No prelo.

13. A noção é de Rosenfeld (2005: 147), em sua aproximação ao trabalho de Piscator, cujos esforços, segundo Szondi, lograram destruir “o caráter absoluto da forma dramática”, permitindo “o surgimento de um teatro épico”, quer pela “elevação do elemento cênico à dimensão histórica”, quer pela relativização, “em termos formais”, “da cena atual em função dos elementos da objetividade não traduzidos em ato” (2011: 112). Um dos meios de que se valeu Piscator para fazer interagirem, no palco, “os grandes fatores humanamente-sobre-humanos e o indivíduo ou a classe social” (*idem*) foi a projeção de filmes, mas também de fotografias e textos, visando ampliar a cena e produzir pano

de fundo contextual e histórico, de modo a relacionar o palco com a realidade contemporânea à encenação. Brecht, que reconheceu sua influência, afirmaria: para ultrapassar a dimensão interpessoal (dramática), e traduzir em cena o “peso das coisas anônimas”, é necessário um palco que “começa a narrar” (cf. ROSENFELD, 2005: 149).

14. Em seu *contra-discurso* memorialístico, o filme se permite recriar as imagens de arquivo desaparecidas, a propaganda produzida pela CEI (Campanha de Erradicação das Invasões), registrando o coral de crianças – de que participou Nancy – a entoar o *jingle* “A cidade é uma só” (“você que tem/um bom lugar pra morar/nos dê a mão/ajude a construir nosso lar/para que possamos dizer juntos/a cidade é uma só”). Como escreve Tatiana Hora, “aquilo que era peça de convencimento ideológico, forjada e difundida pelos que estavam à frente dos poderes, se torna memória de um processo continuado de exclusão dos *vencidos*, contra o qual a campanha de Dildu se firma; memória que interessa ao filme recuperar, com a participação decisiva de Nancy, para que histórias como a da Vila IAPI e da criação da Ceilândia não desapareçam na lata de lixo da história”. Mimeografado.

15. Como disse Adirley sobre o processo, é Dilmar quem sai às ruas com santinhos na mão, interagindo com as pessoas, lidando com suas recusas e tentando convencê-las, a duras penas, a ouvir o seu recado.

contrastadas às precárias vivências atuais dos personagens (e por elas distanciadas). A tomada de distância já está no título, que sapeca uma interrogação ao final do refrão do *jingle* pela remoção: *A cidade é uma só?*¹⁴ Outras operações prolongam a ironia. Quando termina o arquivo do 12º aniversário, por exemplo, com a frase “Brasília, síntese da nacionalidade, espera por você”, a montagem corta para a cena presente em que os amigos se deslocam de carro, iniciada por uma interrogação desconfiada de Dildu: “Será?”. Para além do efeito pontual, o questionamento do discurso de propaganda se destila durante a cena, que mostra os amigos da Ceilândia perdidos, de carro, em um inóspito Plano Piloto.

Para complicar nossa vontade de descrição e entendimento, há modulações nas relações da enunciação fílmica com cada um dos personagens, o que modula também distintos “modos” de construção dos três protagonistas no filme. Há mesmo um *gradiente*, se quisermos: de Dildu, o personagem mais “dramático” (aquele que quase não interage com a equipe em cena, imerso em um regime mais transparente), ao personagem mais “documental” e que mais interage com a equipe, Nancy, passando por Zé Bigode, que está a meio caminho entre os dois (ora transparência, ora interação). São composições diferentes, que possibilitam ao filme diferentes resultados: com Nancy, a memória da tribo, sobretudo; com Dildu, a vivência miúda, silenciosa, repetitiva, certo padecimento, o cotidiano quase sempre árido, em contraste grave com a Brasília “terra dos slogans” (das representações edificantes e propagandísticas), mas também a graça (na fronteira da melancolia), a ironia e o desmonte dessas mesmas representações, pelo contraste com a precariedade inventiva da campanha de um homem só (e aqui remeto novamente à apresentação de Cléber Eduardo na Socine), cujo emblema é um X, o partido, a “correria”, a propaganda, um só *jingle*, em ritmo de *gangsta rap*. Da personagem mais tradicionalmente documental, que rememora, narra, testemunha, em seu diálogo com a equipe; ao personagem imerso na atualidade, que vive, se desloca nos espaços da cidade, padece, se engaja e se expõe ao mundo¹⁵. Passagem do personagem-narrador ao personagem em ato, da narrativa à palavra viva, dialogada, por vezes silenciada, mas produzida no embate com os outros e em fricção com o mundo.

Interessante notar ainda que, se em algumas cenas com Zé Bigode a equipe é “lançada no drama”, como venho dizendo, naquelas com Nancy ela oscila entre equipe no drama e fora do drama, coincidindo mais (nas situações de entrevista, por exemplo) com a posição exterior do mediador *épico*, da instância enunciativa (ainda que discreta) que medeia nosso acesso ao mundo dos personagens, às informações e acontecimentos – a mesma que faz as vezes de articuladora dos arquivos na montagem, reforçando contrastes e sugerindo outros sentidos para a história da cidade (aqui, é claro, com total cumplicidade da personagem). Em suma: nas cenas com Nancy a operação de enunciação do filme que vemos e a equipe do filme em cena parecem coincidir. Naquelas com Dildu, há recuo da enunciação fílmica (operando fora de cena), de maneira a dissolver a separação sujeito-objeto, e apresentar um “em si” do universo filmado (aquém, aparentemente, de qualquer mediação). Com Zé Bigode, personagem ficcional, a presença em cena da equipe, que por vezes o acompanha em seus deslocamentos de carro em busca de lotes, evidencia a sujeição dos potenciais mediadores ao universo dramático (eles também atuam “como se”...).

Antes de encaminhar o cotejo com os outros filmes, cabe embaralhar um pouco melhor as cartas. É bem verdade que a presença da equipe nas cenas propriamente documentais (com Nancy) se dá sob um tom de proximidade, de familiaridade (na conversa informal, no diretor que coloca seu corpo em campo, em seu jeito de falar, que não se distancia daquele dos filmados); por outro lado, acredito que as transfigurações e invenções dramatúrgicas (um faxineiro da Ceilândia fã de *rap* e candidato a deputado distrital, cuja precária estrutura de campanha contrasta com a de candidatos melhor “estabelecidos”; um especulador periférico que vive de negociar lotes no entorno do entorno de Brasília) trazem para as cenas dramáticas, em si, potencial de problematização crítica da história e do presente desta cidade (notadamente, das imbricações entre a política e o “lugar para morar”¹⁶, decisivas no DF). Quero dizer: se não é sob a tônica do distanciamento que a equipe mediadora se põe em cena, tampouco podemos atribuir à construção dramática ausência de temas atuais e de empenho crítico. Com seu hibridismo, *A cidade é uma só?* dificulta, em suma, a atribuição rápida de prerrogativa crítica ou empenho “historizador” ao predomínio

16. Em um assentamento recente no Recanto das Emas, região administrativa do DF, e nas narrativas sobre ele, a pesquisadora encontrava indícios de “tudo o que de precário já houvera em outras partes da cidade, em outras épocas – não tão remotas” (p. 55). O que poderia nos conduzir a outra de suas asserções, a partir do trabalho de campo: “a necessidade”, pelo poder público, de não “cumprir por completo nenhuma promessa”, “jamais dar algo por acabado”: a perenidade das promessas de campanha e de governo “parece estar atrelada ao fato de novas cidades estarem sendo constantemente criadas (...), o que implicaria, sem prejuízos lógicos, a reiterada ação governamental” (p. 110).

desta ou daquela “categoria” de relato. Também nas operações dramáticas, não-distanciadas, quero ressaltar, nota-se empenho crítico e “historizador” (intensificado pela montagem). É o caso da cena, extremamente densa, em que Dildu, solitário andarilho em campanha, cruza com a poderosa carreata de Dilma. Entre outros aspectos, este contraste emblema a coexistência, no presente, de diferentes “tempos” da política e da ocupação da cidade, como lemos no trabalho de Antonadia Borges (2003), voltado especialmente ao problema do “lugar para morar”. Em resumo: o drama pode ter efeito crítico e a presença da equipe em cena pode não ter “finalidade épica” – eis algumas das lições engendradas por este filme tão singular.

Brasília, contradições de uma cidade nova foi realizado por Joaquim Pedro de Andrade (com colaboração no roteiro e assistência de direção de Jean-Claude Bernardet, que havia morado na cidade), em 1966, sob encomenda da Olivetti (fábrica de máquinas de escrever), mas com total liberdade de abordagem, à partida. Quando o filme ficou pronto, segundo relato de Bernardet¹⁷, foi extremamente mal recebido: a “chefia do departamento de publicidade tinha mudado, e sua política cultural também” (“qualquer problema com o governo devia ser evitado, fim de conversa”). Não nos surpreende: *Brasília, contradições de uma cidade nova* ultrapassa, por diferentes estratégias, o filme de propaganda, e o teor crítico de seu enunciado é indisfarçável.

17. “Brasília, contradições de uma cidade nova” (Videofilmes, encarte do DVD de Macunaima).

Em sua primeira parte, a “cidade idealizada e planejada” é mostrada através de uma série de planos em movimento (panorâmicas e sobretudo *travellings*), já mediados pela narração de Ferreira Gullar, que transmite aspectos gerais da concepção arquitetônica e urbanística da nova capital federal, bem como características de sua ocupação. Neste início mais “neutro” e visualmente equilibrado, já se nota em alguns trechos a sutil ironia introduzida pela trilha musical (com certo endosso melódico e sofisticado ao texto narrado, que o distancia ligeiramente, sugerindo o “exagero” do enunciado). O “reino da vida familiar confortável” das superquadras, conforme a narração, onde os conflitos parecem se reduzir à contradição

entre arquitetura e ornamentação (o que planejaram os arquitetos e o que trazem os moradores que vivem no Plano), é mostrado através de uma série de planos moventes, muito bem realizados, que fazem jus à cidade desenhada na prancheta, com seus eixos rodoviário e monumental. A primeira parte do filme é marcada, assim, por um olhar de passagem, exterior e superficial, mesmo quando adentra comércios e casas. Ele não se detém ouvindo idealizadores, governantes ou moradores do Plano Piloto: as três situações de entrevista mostradas têm o som direto rapidamente interrompido pelo comentário do narrador.

A distância crítica que se adivinha no comentário musical, tingindo sutilmente a informação objetiva sobre o Plano, transmuta-se, na segunda parte, em uma exposição, em tom sóbrio e objetivo, da realidade não-oficial de Brasília, aquela que escapou ao planejamento. A diferença entre este e a realidade vivida é explicitada, ainda na primeira parte, pela abordagem da universidade, que marca uma espécie de ponto de virada no filme: uma coisa é o que se idealizou, outra é a cidade real que pulsa no planalto central. Se a UnB foi planejada para ser “a vanguarda do ensino superior no Brasil” e hoje é uma universidade como as outras, o mesmo se pode dizer de Brasília, que para a maioria da população apresenta problemas como qualquer outra cidade brasileira. A passagem entre idealização e “realidade” é marcada por imagens do terminal de ônibus lotado (a câmera se aproximando dos rostos de trabalhadores), comentadas por *Viramundo* (de Gil e Capinam, na voz de Betania), canção que busca traduzir, poeticamente (em primeira pessoa, ao modo de um discurso indireto livre), a perspectiva dos migrantes nordestinos.

A voz da canção vem substituir a do narrador – que não se ausenta totalmente na segunda parte, mas vai abrir espaço para outras vozes. O filme passa do Plano Piloto às cidades satélites, onde vivem “dois terços dos que trabalham em Brasília”, e nele se multiplicam falas, sotaques, prosódias, modos de vida. É evidente o seu interesse por ouvir vozes que dirão aquilo que sobre Brasília não se sabe, não se difundiu, não é versão oficial. Em Taguatinga (Ceilândia ainda não fora criada), *Brasília, contradições...* vai abordar as dificuldades daqueles que vivem na periferia da cidade planejada, cujas formas de sociabilidade e urbanísticas, segundo a narração, são em tudo

18. Segundo Borges (2003), alguns trabalhos lançaram as bases para que fenômenos sociais ocorridos nas satélites fossem pensados como “o avesso ou o negativo do que se passaria no Plano Piloto”, tornando-se “hegemônica e dificilmente refutável” a oposição “entre ‘planejado’ e ‘espontâneo’” (p. 13), como se a abordagem dos processos históricos das cidades que circundam Brasília estivesse atrelada, inevitavelmente, a seu projeto modernista original (p. 83). É certamente o caso deste filme pioneiro de J. Pedro. Nas falas dos moradores de Taguatinga (criada ainda em 1958, durante a construção de Brasília), multiplicam-se contradições e problemas: as expulsões e despejos violentos de moradores pobres do Plano Piloto, a precariedade da infraestrutura da satélite, reforçada nas imagens pelo chão de terra vermelha (por oposição ao “tapete negro de asfalto” do Plano, que permitira os *travellings* suaves na primeira parte do filme), e pela concentração de barracos de madeira, paisagem permanentemente em obras.

“opostas” à concepção que orientou a criação da nova capital federal¹⁸. Realidade que se avoluma e agrava, em permanente devir: encaminhando-se para o final, o filme adentra um ônibus (“Recife-Brasília”) que traz dezenas de novos migrantes para a “cidade nova” (cena que faz lembrar a última sequência de *Viramundo*, 1964, de Geraldo Sarno: o trem “do norte” despejando mais migrantes em São Paulo, apesar da precária inserção da maioria na cidade industrializada, conforme o filme nos apresentara).

Na estrutura da montagem, desenha-se assim o argumento que orienta *Brasília, contradições de uma cidade nova*: ao “reino da vida familiar confortável” nas superquadras do Plano Piloto opõe-se a precariedade da vida dos mais pobres no entorno, expelidos da cidade planejada que construíram. Os limites da concepção arquitetônica e urbanística, em suma, são os “problemas nacionais”, a estrutura social brasileira – que em Brasília “se revelam com insuportável clareza”, segundo comentário do narrador. Por isso *a cidade não é uma só*. Desenham-se duas realidades contrastantes, conectadas pelo movimento da própria equipe de cinema, que se desloca do Plano para o entorno, como quem vai do “direito” ao “avesso”, expondo sua *descontinuidade*, revelando o que está oculto sob o discurso oficial – movimento inverso, do ponto de vista espacial, àquele dos personagens do filme de Adirley, moradores das satélites que trabalham e circulam no Plano Piloto. Essa interação entre as “cidades” se concentra, aqui, no movimento da equipe de cinema – sendo apresentada, “em si”, apenas no plano final, que mostra trabalhadores construindo uma obra no Plano Piloto, novamente sob a canção *Viramundo*.

Além da voz narradora em terceira pessoa, a presença da equipe em seu papel mediador é exposta em cena (notadamente nas entrevistas com moradores, em Taguatinga). Assim, mesmo quando se detém nas satélites, buscando multiplicar vozes e enunciar “junto” aos filmados, o documentário evidencia a perspectiva do mediador que se vale de sua mobilidade, exterioridade e poder de registro, para apontar as contradições da cidade violentamente cindida, aquilo que não se vê nem se ouve nos discursos oficiais. De novo: não estamos distantes de *Viramundo* (1964), também preocupado com os problemas decorrentes da urbanização vertiginosa, dos processos migratórios

campo-cidade, tal como *sufridos* pelo povo (objeto de um discurso que denuncia suas condições de vida, que tematiza o que lhes *falta* e cede espaço para a inscrição de sua voz).

Embora iniciado na década de 1970, um dos momentos-auge das remoções que originaram ou consolidaram as satélites, *Conterrâneos velhos de guerra* é lançado no começo dos anos 1990, tendo levado 18 anos para ser concluído. Empenhado em contar a história da construção de Brasília de uma perspectiva radicalmente não-oficial (interesse que compartilha com *A cidade é uma só?*, e que atualiza o olhar crítico já presente em *Brasília, contradições de uma cidade nova*), Vladimir Carvalho realiza um exaustivo épico às avessas, se quisermos: um épico dos *vencidos*, que trabalha de maneira insistente na montagem as contradições entre a cidade planejada e a cidade “real”, entre o Plano Piloto e a Brasília das satélites, entre a história oficial e as histórias dos *peões*. Propõe-se uma espécie de equivalência entre esses níveis de contradições, em uma afirmação tácita: à margem do Plano Piloto as cidades satélites, a experiência dos pobres expelida e invisibilizada (como no filme de Joaquim Pedro); à margem da história oficial, a memória dos *vencidos*, igualmente sem registro.

Até por se tratar de um filme que sumariza anos de história e de realização, trazendo em seu bojo muitas variações (formais) e muitas citações (de fragmentos de arquivos de variadas procedências), *Conterrâneos* poderia ser aproximado do modo de um relato “épico”, da maneira como busquei aqui caracterizá-lo. Há não apenas uma multiplicação de vozes e de personagens (o oposto da particularização “dramática” do filme de Adirley), como de mediações explícitas, desdobrando-se figuras e vozes mediadoras. Além de um narrador vocal (Othon Bastos), dois atores vêm à cena para dizer poemas, no cenário de Brasília, exprimindo pontos de vista líricos distintos. Na Brasília de lagos e mansões, B. de Paiva declama um poema célebre do norte-americano Carl Sandburg (“A grade”), que traduz poeticamente temáticas pelo filme visadas (exclusão dos trabalhadores, luta de classes, segregação espacial etc.). Já Emanuel Cavalcanti declama textos de Jomar Moraes Souto, em uma espécie de discurso indireto livre que busca alcançar a perspectiva dos “candangos”

19. Alguns versos ditos por Cavalcanti: “Eu venho vindo de longe/decisão antiga (...) pesam nos ombros largos/cidade, fadiga (...) escravo que fui do campo/ ganhei correntes urbanas (...) sou aquele nordestino/chegando um dia ao cerrado/rumo à terra prometida (...) de uma asa a outra asa/entre chegada e partida/sou tudo que sou, candango/ quando Brasília ser(ia)”. E “A grade”, poema de Sandburg: “Agora, a mansão à beira do lago já está concluída/, e os trabalhadores estão começando a grade./ São barras de ferro com pontas de aço,/ capazes de tirar a vida de qualquer um que se arrisque sobre elas./ Como grade, é uma obra-prima e impedirá a entrada de todos os famintos e vagabundos/ e de todas as crianças vadias à procura de um lugar para brincar./ Entre as barras e sobre as pontas de aço nada passará, / exceto a Morte, a Chuva e o Dia de Amanhã.” (tradução de Carlos Machado).

20. Tanto Szondi como Rosenfeld notam que o distanciamento épico é obtido em alguns textos eminentemente dramáticos – peças do século XIX, por exemplo – a partir de um elemento “exterior” inserido no mundo comum dos personagens; por exemplo, a figura do pesquisador, ou do viajante, aquele que vem de longe, interessado nas coisas comuns “dadas” e naturalizadas pelos viventes, que se destacam e obtêm relevo para quem, de fora, se põe a olhá-las. Não é certamente o caso da equipe em *A cidade é uma só?*.

retratados¹⁹. Importante notar que esta figura recorrente do narrador-poeta, espécie de alter-ego do diretor, que caminha por Brasília e arredores, observa e diz os versos olhando diretamente para a câmera, expõe (da maneira como “posto em cena”) sua exterioridade crítica, embora seu discurso almeje manifestamente uma “interioridade” lírica. A *mise-en-scène* (pela relação exclusiva com a câmera e pelo olhar que nos interpela) faz pensar em uma encarnação da figura épica do viajante, do “forasteiro ou estrangeiro” (SZONDI, 2011: 68), que vem de longe para mediar, com olhos distanciados, os absurdos de uma situação já naturalizada por quem a vivencia (pondo-nos “frente às criaturas” e a seus problemas, como escreveu Szondi)²⁰.

No intenso trabalho de montagem, que justapõe arquivos diversos, testemunhos, encenações poéticas e situações tomadas no presente; que põe em relação materiais muito heterogêneos, portanto, identificamos também traços épicos. Diferentemente do drama, que “não conhece a citação, nem tampouco a variação” (2011: 26), que “põe a si próprio em cena, é em sua própria encenação” (*idem*), o modo épico presume exterioridade de quem narra ao que é narrado: quem está de fora poderia ver com outros olhos, denunciar (por sua mobilidade), estabelecer contrastes e relações (entre diferentes realidades e matérias). Eis o pressuposto, o trunfo e o limite deste modo de relato: a sua exterioridade, tornada possivelmente distância crítica, mesmo quando está clara a proposta de falar “em nome dos prejudicados”, como escreveu Brecht (ROSENFELD, 2005: 151).

Assim, interessada por produzir um sujeito coletivo (os migrantes “expelidos” da Brasília que construíram, e de sua história), mas também por urdir contrastes, a montagem costura inúmeras vozes (como na sequência inicial, que compila falas de migrantes sobre a Brasília “prometida”), e confronta, reiteradamente, a história oficial às histórias contadas pelos peões que ergueram a cidade. Tomemos, para exemplo, o trecho (aos 22 minutos) em que a versão dos fatos encampada pelo historiador Ernesto Silva é questionada pelas falas, justapostas, dos trabalhadores. A essas vozes díspares são sobrepostas imagens que registraram a construção da cidade. Interessa notar como, ao lidar com arquivos tomados da perspectiva do poder (“documento” da construção da nova capital), a montagem do filme, a princípio, parece endossar o seu caráter “oficial” (fazendo

essas imagens coincidirem com a versão engrandecedora sobre a construção, na voz de Ernesto Silva), mas em seguida a enunciação as desloca, ressignificando-as a partir do contato com o discurso dos peões. Elas aparecem assim investidas de novos fatos e sentidos: dos acidentes, da exploração, dos turnos sucessivos, das horas de trabalho mal-alimentados etc²¹.

Conterrâneos é didático nessa exposição de como o arquivo pode ser ressignificado, a depender das relações que são estabelecidas pela enunciação fílmica com outros materiais, na montagem. Como no trecho citado por Mattos, em que as imagens triunfais da inauguração da cidade, tomadas da ótica do poder, aparecem justapostas ao retrato fílmico do primeiro padeiro de Brasília, que conta nada ter visto da festa porque estava trabalhando (ele aparece, no presente, quase cego por um atropelamento que o afastou do trabalho sem aposentadoria). A solenidade aparece, assim, tingida pela violência da exclusão, como aquilo que foi inteiramente negado ao trabalhador espoliado, o que lança uma sombra sobre a glória da inauguração da cidade nova.

Estas operações dialéticas que visam distanciar os arquivos e a história oficial, na montagem de *Conterrâneos*, contrastam com a maneira como *A cidade é uma só?* trabalha as imagens “do passado”. Penso particularmente naquelas que supostamente registram a gravação do *jingle* da CEI, “A cidade é uma só”, por um coral de crianças pobres. Se esta operação tem “parte” no drama, já que resulta da ação da equipe de cinema e da personagem Nancy (como vemos nas cenas ao final), a “produção” dos arquivos (que se sugere desaparecidos) corresponde, por outro lado, a uma revelação do processo de construção memorialística pelo filme “maior” que vemos, *A cidade é uma só?*. Ora: essas mesmas imagens são trabalhadas “em si”, na montagem, e a evidência posterior de sua “produção” corresponde a uma “revelação” épica, através da qual o filme explicita o seu próprio processo. Em mais um “nó dramaturgico”, nos perguntamos: o que vem primeiro, nesta operação, a construção dramática (a equipe agindo, “lançada” no drama) ou a supra-consciência mediadora? (que se permite, inclusive, “imitando” os poderes, manipular a memória, recriando vestígios?).

Outro contraste entre os dois filmes está na posta em cena, para confrontá-lo, do ponto de vista dos *vencedores*, “categoria”

21. Em seu texto “O anti-épico da construção de Brasília”, Carlos Alberto Mattos qualifica o filme de “polifônico e dialético”: “Seqüências inteiras se organizam a partir da ressignificação de cenas de arquivo segundo um determinado raciocínio proposto pelo diretor a partir de sua crítica das diferenças de classe. Com freqüência, essas cenas nos chegam subordinadas ao discurso dos peões e, portanto, esvaziadas do sentido oficial que possuíam originalmente.” Ver: <http://www.programadorabrazil.org.br/programa/65/> (consultado em 05/01/13). No trecho que mencionamos acima, em que as falas sobre cadáveres, sangue e morte aparecem sobrepostas às tomadas aéreas das obras do congresso, sugere-se a violência que subjaz à construção, como se os edifícios da capital guardassem corpos em seus alicerces. É também de vestígios soterrados do passado que trata uma das falas irônicas de Dildu em *A cidade é uma só?*: “Tá cheio de morto aqui, esse lugar é amaldiçoado!”, exclama, perdido de carro com Zé Bigode nas vias do Plano Piloto.

22. Em sua apresentação na Socine, Clêber Eduardo notou que, em sua plataforma de campanha (“77223 para distrital!”), Dildu luta contra os efeitos perversos do passado, mas não situa seus adversários no presente. Se *Conterrâneos*, contrariamente, busca encarnar em cena os inimigos dos trabalhadores, importa notar que é impreciso o desenho dos *vencedores* como categoria. Esse é um dos aspectos que denuncia a dualidade e polarização do enunciado: muitas figuras heterogêneas compõem uma problemática unidade, de maneira a possibilitar o trabalho retórico do filme, sua particular figuração da luta de classes. De um lado: classe média moradora do Plano, idealizadores de Brasília (JK, Niemeyer, Lúcio Costa), governantes militares, historiadores “oficiais”; de outro: os peões expelidos para o entorno e... o cineasta. Assim, a disposição da equipe de cinema, que se põe a serviço do registro de suas falas e de suas condições de vida, faz pensar no “dispositivo ideológico” montado no interior do discurso acadêmico pós-64, segundo De Decca (1988: 34): a criação de “um campo de *vencidos* homogeneizado na figura do intelectual e do proletariado”, o fato político de 64 “unificando parceiros cuja diferenciação foi reconhecida apenas formalmente” (o que teria silenciado, também na produção acadêmica, “os ecos da experiência proletária marcada pelo signo da diferença”). Lembremos que *Conterrâneos* foi realizado, em boa parte, durante o regime militar. Ver 1930 – *Silêncio dos vencidos* (1988).

pouco precisa encarnada em *Conterrâneos* em diferentes figuras, inclusive o historiador mencionado – *vencedores* que, no filme de Adirley Queirós, só comparecem indiretamente, através das representações idealizantes de Brasília, das campanhas de propaganda, das manchetes de jornais etc. (no mais, tudo se resume às vivências e lembranças de três moradores de Ceilândia). No filme de Vladimir Carvalho, além da perspectiva dos trabalhadores, figurada coletivamente, há um esforço por “encarnar” e confrontar *inimigos*, por identificar adversários (seja em cena, como na célebre entrevista com Niemeyer conduzida pelo cineasta, seja através do jogo dialético na montagem – as versões de uns distanciadas e deslegitimadas pelas versões de outros)²². Assim *Conterrâneos* equaciona seu trabalho retórico: ambos encarnados, confronta-se o discurso oficial ao frescor de múltiplas verdades desconhecidas (mas autênticas, porque vividas) sobre a construção, a inauguração, a ocupação e a vivência atual do Distrito Federal. De fundo, pulsa a luta de classes: todos os contrastes urdidos pela instância mediadora parecem remeter a uma oposição “primeira”, à partilha desigual de oportunidades, espaços e formas de vida, não exclusiva a Brasília, mas tão nítida nessa história de uma cidade que se presumiu e propagandeou “diferente” das outras.

Há uma multiplicação de vozes, que por vezes compõem “coros”, mas o filme trabalha também com sequências individuais. Em alguns segmentos, a memória e a situação atual de um personagem, composta como um pequeno retrato (em PB), “narrado” pelo retratado (como no caso do ex-padeiro), são trabalhadas por oposição ao discurso da “história” (nas imagens oficiais de arquivo), investido o retrato de um potencial de sinédoque – aquele trabalhador parece valer, em sua aparição, como resistência ao apagamento de muitos, o filme como que restituindo aos pobres a sua história, repondo um silêncio e uma persistente dívida simbólica. Notemos que esse movimento de individualização é sempre parcial, pois que confrontado na montagem com a história oficial ou a memória dos *vencedores*, investido o retrato, assim, do papel de um *contra-discurso* (ver nota 2).

Vladimir, migrante como eles, conterrâneo da maioria nordestina que construiu Brasília, pretende se colocar ao lado dos trabalhadores (inclusive na imagem), apesar das diferenças

de classe (reforçado o “mandato popular” do cineasta, característico da primeira geração do cinema novo, pela presunção de um campo homogêneo de *vencidos*, como levantado na nota anterior²³). O limite dessa vontade de coincidência está no próprio discurso: em alguns segmentos os pobres aparecem como objeto passivo de uma denúncia (a construção marcada pelo distanciamento sujeito-objeto, como no caso extremo das sequências de montagem que expõem a miséria nas satélites, ainda que o cineasta seja evidentemente solidário com os “prejudicados”). O enunciado assim os apresenta – em bloco – como pessoas que têm tão pouco, materialmente, ou como principais vítimas do processo histórico – garantida a unidade do conjunto (os *vencidos*) pelo que lhes *falta*²⁴.

Se, entre os três filmes, os problemas se atualizam (vejamos a bandeira de campanha de Dildu: indenização para os moradores do Morro do Urubu, Vila IAPI etc.); se todos se insurgem contra a “lata de lixo da história” na qual parecem desaparecer as memórias dos *vencidos* (e o filme de Adirley Queirós se põe a recriar os arquivos de que restaram vestígios apenas na memória de quem sofreu a remoção); se os três trabalham, cada um a seu modo, figurações de uma cidade contraditória e cindida (*Brasília não é uma só*, afirmam tacitamente), a perspectiva dos pobres é construída de maneira marcadamente diversa em *A cidade é uma só?*, como busquei aqui indicar.

Tanto em *Brasília, contradições* como em *Conterrâneos*, consideradas as suas diferenças, a enunciação fílmica reforça a distância épica de quem mostra, comenta, critica (multiplicadas as figuras do narrador ou “mediador” que, mesmo que solidarizado com os pobres, com eles não coincide, sendo essa exterioridade a condição crítica do discurso). Penso que, n’*A cidade é uma só?*, também interessado em problematizar a memória oficial e em produzir um *contra-discurso* (que confronte os “documentos”), em urdir outros liames a conectar o passado ao presente, confrontar todo oficialismo e trabalhar contra o mascaramento e o esquecimento, outras são as operações críticas produzidas. Elas se dão na articulação entre atualidade dramática (o presente sofrido, lúdico, inventivo, contraditório e aberto de alguns poucos moradores de Ceilândia, por vezes compartilhado em

23. Sobre a crise contemporânea do “mandato popular” do cineasta, ver ótima síntese no texto de FELDMAN, I. *op.cit.*

24. Por vezes, como pessoas que lutam e se organizam coletivamente para reverter essa situação de falta, como na sequência que apresenta a Associação dos Incansáveis Moradores da Ceilândia, exemplo de organização popular e movimentação social retratados em *Conterrâneos* (mas significativamente ausentes de *A cidade é uma só?*, cujo presente aparece individualizado pela via de suas escolhas dramáticas).

25. Morador da Ceilândia como Nancy e os demais personagens, Adirley Queirós não coincide com a posição do cineasta tradicionalmente “mediador”, atualizada nos dois filmes anteriores. Em seu Teoria do Drama Moderno, Peter Szondi trabalha a “crise do drama” a partir da introdução de elementos épicos, muitas vezes sorrateiros, nas peças de grandes dramaturgos do século XIX. Uma das necessidades a que o “épico” viria responder, segundo Szondi, é à emergência de novas temáticas e personagens; por exemplo, a evocação do passado, “o tempo tomado tema” (Rosenfeld) na obra de um Ibsen, problemática que o drama puro não parecia comportar (reino que é da atualidade, das interações e dos diálogos presentes). A emergência da épica no teatro moderno também vem responder a um imperativo de distanciamento crítico, de um “pôr-se frente às criaturas” para apontar seus problemas (buscando-se vincular o palco à realidade abrangente, como na dramaturgia naturalista).

26. A leitura de Tempo de Brasília (2003) valoriza, a meu ver, a rica dramaturgia de *A cidade é uma só?* Tanto Dildu como Zé Bigode fazem pensar na coexistência, em uma só “realidade”, de muitos “tempos de Brasília”: a cidade das invasões, assentamentos, loteamentos e grandes obras, “faces da mesma moeda” (p. 166); a cidade da macro-política nacional e da presença da política na vida de cada morador. Agradecida a Mariana Souto e Victor Guimarães pelos comentários que me levaram a pensar melhor na “urgência do presente”. Reconheço, fazendo coro à sua leitura, que interpretações mais abrangentes (sobre características e movimentos significativos do cinema brasileiro hoje) poderiam ser construídas a partir da análise do filme de Adirley Queirós. Mas opto por mantê-las “tácitas”, de modo a valorizar a presença do filme no texto e o cotejo com as outras obras, balizado pelas “categorias” literárias.

cena com a equipe de cinema) e distanciamento “historizador” (o “ver em termos históricos” de que falou Brecht – aqui trabalhado, notadamente, na montagem).

Para concluir retomando as categorias, o movimento poderia ser descrito na direção contrária àquela que Szondi observa em seu estudo da emergência de traços épicos na dramaturgia moderna: há neste filme documental contemporâneo a introdução de elementos particulares que fazem com que o cineasta seja lançado em cena com estatuto “dramático” equivalente ao de seus personagens, abolindo-se a separação sujeito-objeto e abalando-se o “pôr-se frente às criaturas” que caracterizou a mediação documental, tradicionalmente. Esses procedimentos não produzem conformismo estético nem destituem o empenho crítico, mas sugerem uma coincidência de horizontes – equipe, sujeitos filmados – que parece traduzir uma outra perspectiva de relação e realização, um processo de fatura e de vida compartilhados (cineasta, filmados), que um outro artigo poderia reportar melhor²⁵. Assim, se mantém algum distanciamento “historizador” na montagem, *A cidade é uma só?* convoca o “dramático” de maneira a provocar a coincidência de horizontes (entre enunciação fílmica e personagens), valorizando a imersão no vivido e lapidando outras figuras críticas.

Cabe notar que o peculiar investimento na atualidade dramática, notadamente a criação compartilhada dos personagens, trazem para o filme boa parte do humor irreverente e insubmisso, da proximidade a um universo social, como se notam nas boas e ricas invenções da dramaturgia, que parecem indicar a urgência e a abertura do presente, enriquecendo as formas como as contradições de Brasília foram historicamente representadas. É o caso da figura de Zé Bigode – um morador da periferia que é especulador de lotes – ou de Dildu, cuja campanha solitária para distrital não parece espelhar o processo convencional de formação e sustentação de uma liderança local. Sem deixar de “historizar”, a investida dramática de *A cidade é uma só?* é responsável, em boa medida, pelos lances que bloqueiam um olhar excessivamente distanciado, que cercasse os pobres de compaixão, projeções externas, padrões e idealizações. Na contramão, ela sugere a vida presente como invenção, sem abrir mão das marcas do passado, tampouco de temas e signos fundamentais na vivência complexa, pelos pobres, das “cidades” que coexistem na atualidade de Brasília²⁶.

Referências

- BORGES, Antonadia. *Tempo de Brasília – Etnografando lugares-eventos da política*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- COMOLLI, Jean-Louis. O desvio pelo direto. Tradução de Pedro Maciel Guimarães. In: Catálogo do *forumdoc.bh.2010 – 14º Festival do filme documentário e etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2010. p. 294-317.
- DE DECCA, Edgar. *1930 – O silêncio dos vencidos*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- FELDMAN, Ilana. “Um filme de”: dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, jan./jun. 2012. No prelo.
- LISPECTOR, Clarice. Brasília: cinco dias. In: _____. *A Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.
- MATTOS, Carlos Alberto. O anti-épico da construção de Brasília [sobre *Conterrâneos Velhos de Guerra*]. Programadora Brasil. Disponível em: <http://www.programadorabrasil.org.br/programa/65/>. Acesso em: 01 mar. 2012.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico – opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- YSHAGHPOUR, Youssef. La théorie brechtienne et le cinéma. In: _____. *D'une image a l'autre – la représentation dans le cinéma d'aujourd'hui*. Paris: Denoël/Gonthier, 1982.

Data do recebimento:
15 de novembro de 2012

Data da aceitação:
18 de dezembro de 2012