



Vizinhanças, cantos e caminhos em *A cidade é uma só?**

HANNAH SERRAT DE S. SANTOS

Doutoranda em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação em
Comunicação Social da UFMG.

Resumo: Investigamos como *A cidade é uma só?* (Adirley Queirós, 2011) aborda a disputa por territórios, imagens e palavras entre Ceilândia e Brasília, a partir de uma análise interessada na materialidade da escritura fílmica, em suas imagens e sons. Para isto, recuperamos o ideário da construção de Brasília, traçando uma aproximação com algumas fotografias realizadas por Marcel Gautherot e discutimos, ainda, como este filme constrói novos arranjos entre os modos de aparição e enunciação daqueles que vivem às margens da capital.

Palavras-chave: Cinema. Fotografia. Periferia. Espaço. Palavra.

Abstract: This article investigates how the film *Is the city only one?* (Adirley Queirós, 2011) discusses the dispute over territories, images and words between Ceilândia and Brasília, based on an analysis interested in the materiality of filmic writing, in its images and sounds. We recovered the ideals of the construction of Brasília, comparing the film with Marcel Gautherot's photographs. Furthermore, we discussed how this film makes new arrangements between the forms of appearance and annunciation of the capital's peripheral people.

Keywords: Cinema. Photography. Periphery. Space. Word.

Ao lado dos holofotes que inundam Brasília/DF de luz desde a sua construção, reencontramos, mais uma vez, as imagens e as vozes de Ceilândia, a cidade-satélite que se avizinha à capital federal. Dedicados a retomar parte da experiência histórica, coletiva e individual, que se constitui na periferia de Brasília, os filmes de Adirley Queirós têm sido recebidos, nos últimos anos, tanto pela crítica quanto pela academia, com pronunciado interesse, especialmente por constituírem-se de maneira coletiva, dando lugar a cenas inventivas e incisivas politicamente. Ainda que a fortuna crítica que se compôs em torno de seus dois longas-metragens seja bastante ampla e consistente, recuperamos aqui um deles, interessados na aparição de novas questões analíticas.

Quase dez anos antes de seu último filme, *Branco Sai, Preto fica* (2014), Queirós realiza *Rap, o canto da Ceilândia* (2005),¹ um curta-metragem que parece anunciar, de maneira um pouco tímida, mas incisiva, o que os dois longas do diretor alcançariam mais tarde: uma potente aproximação entre a força das palavras, seus modos de circulação e de apropriação, e os conflitos que atravessam o território em Ceilândia. Retomando este primeiro filme do realizador pareceu-nos que uma forte relação entre as palavras e o espaço urbano esboçava-se ali e desenvolvia-se em seus trabalhos mais recentes. Buscamos investigar, então, como essa relação é tecida em *A cidade é uma só?* (2011), arriscando-nos ainda na aproximação entre este filme e algumas fotografias de Marcel Gautherot realizadas à época da construção de Brasília.

“Brasília, pra mim, é um muro”

Realizado como trabalho de conclusão do curso de graduação do cineasta, *Rap, o canto da Ceilândia* aparenta ter menos rigor com a fotografia e com a montagem que os trabalhos posteriores de Queirós, mas a crueza das imagens e dos testemunhos colhidos já assegura sua potência. A partir de entrevistas com alguns *rappers* da Ceilândia, a reivindicação constante dos personagens é assumir novos lugares de fala e fugir das demarcações que os encerram de maneira estigmatizada. É quando o filme associa

* Este artigo é fruto da dissertação intitulada *O canto de um povo de um lugar: a palavra e o espaço no cinema de Adirley Queirós*, defendida em 2016, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG.

1. Filme disponível em: <https://vimeo.com/68374066>. Acesso em: 10/02/2017.

os *raps* cantados pelos próprios entrevistados às imagens da cidade que um caráter político, nos termos propostos por Jacques Rancière (2005), parece tomar forma.

Fundamentalmente, a política, de acordo com Rancière, está intimamente ligada às possibilidades de reconfiguração do que o autor entende por “partilha do sensível”, a distribuição dos modos de ser, de dizer e de fazer de uma comunidade que define lugares e ocupações no espaço. O que está em jogo, nesse sentido, é justamente o litígio entre a palavra e o ruído, entre o visível e o invisível. As práticas “estéticas” ligam-se intimamente à partilha do sensível porque colocam em questão justamente novas formas de ver e de dizer, possibilitando redistribuir lugares e atividades numa comunidade política. Como propõe Rancière (2005, p. 17), “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”.

O que Adirley Queirós faz junto aos sujeitos filmados, desde esse pequeno filme e que reverbera em seus outros trabalhos, é possibilitar a eles novas formas de aparição e de enunciação, acolhendo seus desejos, perspectivas e inventividade. Filmar na Ceilândia, com os moradores da cidade, constitui-se como um princípio duplo nos filmes de Adirley Queirós: trata-se de filmar o espaço e os sujeitos que o habitam e de filmar *com* eles, fazer com que o filme se constitua através de uma parceria.

Em um texto escrito para a Revista Cinética, Juliano Gomes (2014) sugere que os filmes de Queirós possam ser entendidos como “filmes de ocupação”. A sugestão nos interessa, porque os aloja no interior de uma disputa por territórios e, indiretamente (porque não é intenção declarada do crítico), remete à formação da Ceilândia. A cidade-satélite surge com uma campanha do governo para erradicar “invasões” de trabalhadores a terrenos baldios no Plano Piloto – quer dizer, uma vez que Brasília é construída e que os trabalhadores não são mais necessários, as antigas “ocupações” em terrenos urbanos, até então legítimas, incentivadas pela Novacap, a Companhia Urbanizadora da Nova Capital, tornam-se “invasões” e precisam portanto ser erradicadas. Se, por um lado, a sugestão de Gomes reporta à dimensão sócio-histórica que habita o termo “ocupação” e vincula a realização dos filmes a um lugar; por outro, refere-se ao gesto político de “ocupar” e, por contiguidade, à disputa de territórios físicos e simbólicos.

A disputa pelos territórios é o que constitui o litígio, fundamental para o cinema de Queirós, entre Brasília e Ceilândia, a cidade sonhada por Niemeyer, Lúcio Costa e JK, e a cidade a que se proibiu sonhar. É sobre um território, de início, cindido, fraturado e segregado que Queirós se detém. Em *Rap, o canto da Ceilândia*, Marquinho, o amigo do realizador que participa de três de seus filmes e protagoniza um deles, resume bem a caracterização do Plano Piloto em que Queirós busca investir. Ele diz: “Brasília, pra mim, é um muro”. Sob a incidência dessa afirmação, talvez seja preciso propor: os filmes de Queirós são mais precisamente filmes de invasão. Sua proposta não é ocupar legitimamente territórios espaciais e simbólicos, mas propriamente invadi-los e recriá-los, de forma ilegítima, violenta e impossível de cooptar. Trata-se de apropriar-se dos termos, códigos e gêneros utilizados pelas ordenações dominantes e empregá-los de formas novas, como faz o *hacker* que invade o sistema para *reprogramá-lo*, em seu filme mais recente.

Ao filmar a periferia tão particular de Brasília, Queirós dá a ver uma cidade cujas bordas são constantemente reordenadas, remanejadas e reconstruídas, e que não poderia apenas ser enquadrada e re-enquadrada pelo cinema. Ao acompanhar os movimentos dos personagens na Ceilândia (seus olhares, gestos e movimentos, articulados a suas experiências e memórias), o filme reconfigura seu território. A cidade filmada, portanto, não se constitui apenas visivelmente nos filmes, apanhada nas operações de enquadramento. Ela é também experimentada (sensível e discursivamente) pelos personagens e pelos filmes: ela se constitui nos deslocamentos e nos usos que se fazem dela, nos afetos com ela tecidos e na memória por ela possibilitada e constantemente acionada.

O registro dos arredores de Brasília, assim como a utilização dos arquivos sonoros e visuais convocados por Queirós em *A cidade é uma só?*, dirige-nos à constituição de certa iconografia da capital federal, já excessivamente fotografada e filmada ao longo dos anos. Investigando algumas dessas imagens, interessou-nos especialmente o trabalho de Marcel Gautherot, talvez quem tenha fotografado Brasília com maior precisão.² Aproximando as fotografias modernas do fotógrafo francês às imagens contemporâneas de Queirós, buscamos identificar novos arranjos analíticos. Além de nos ajudar a compreender a dimensão utópica

2. Destacamos, ainda, os trabalhos de Mário Fontenelle (fotógrafo oficial do governo de JK), Thomaz Farkas, Peter Scheier e Lucien Hervé, fundamentais para compreender as representações da cidade. Além disso, o livro *Arquivo Brasília*, organizado por Lina Kim e Michael Wesely (2010), reúne quase mil e quinhentas fotografias, escolhidas entre cerca de 200 mil negativos encontrados tanto em arquivos públicos conhecidos na capital federal, quanto em acervos menores reunidos por indivíduos comuns, como fotógrafos, colecionadores e pioneiros da construção da cidade.

e desenvolvimentista do Plano Piloto, acreditamos que essa aproximação nos auxilie ainda a operar entrecruzamentos entre os modos de aparição dos espaços de Brasília e a experiência histórico-social que ali toma forma.

O ideário de Brasília e as imagens de Marcel Gautherot

O projeto político de Juscelino Kubitschek, que dá lugar à nova capital, constituiu-se intimamente ligado ao projeto desenvolvimentista que se compõe a partir de meados dos anos 1950 no país. Em função do ideário de um Brasil moderno, capaz de superar o subdesenvolvimento e de marchar em direção ao progresso, a construção de Brasília toma forma. Além disso, o que orientou a sua concepção foi ainda a possibilidade de promover uma unificação nacional que conciliasse litoral e interior do Brasil. Este último, de grandes dimensões e ainda pouco povoado, seria desbravado e conquistado a partir do empreendimento, gerando novas oportunidades de emprego e crescimento da renda e da produção nacional.

Ainda assim, desde o início, a construção de Brasília foi vista com grandes reservas por muitos setores da política e da sociedade. Diante de um cenário oposicionista, JK fomentou a produção de fotografias, reportagens e cinejornais sobre a construção da cidade,³ além de organizar, junto a seus assessores, inúmeras visitas de políticos e intelectuais ao Plano Piloto, buscando promovê-lo nacional e internacionalmente. Aos poucos, de acordo com a sua estruturação, a cidade ia ganhando novas formas no espaço, nas imagens e nos discursos oficiais.

Especialmente convidado por Niemeyer para registrar a construção do Plano Piloto, o fotógrafo francês Marcel Gautherot desenvolvia seu trabalho em íntima relação com a arquitetura. Quem sabe, algumas de suas imagens tenham propiciado, em parte, a impressão da historiadora americana Norma Evenson sobre Brasília. Ela comenta:

Brasília cresceu à força, como uma planta de estufa. Os espaços exteriores da cidade foram muito fotografados e, depois que retornei de uma temporada morando no Brasil,

3. A esse respeito ver a tese de doutorado de Luisa Videsott (2009), "Narrativas da Construção de Brasília: Mídia, fotografias, projetos e história", que busca resgatar e compreender as diversas representações da capital, veiculadas em matérias midiáticas.

com frequência me perguntavam se ela “realmente é assim”. Sim, ela é. Ela se parece mais com as fotos do que qualquer outro lugar do mundo que eu já tenha visitado. (EVENSON, 2012, p. 225)

Em meio às árvores retorcidas do cerrado goiano, crescer como uma planta de estufa não se liga a um gesto impetuoso e rude, mas, pelo contrário, à delicadeza calculada e artificial. Tal como a construção da cidade valeu-se da precisão de seus idealizadores, as fotografias responsáveis por sua divulgação, nacional e internacionalmente, foram realizadas com esmero e cuidado, em grande medida, sendo fidedignas ao projeto que orientou suas construções.

Gautherot fotografou Brasília de 1958 até o começo da década de 1970, compondo um impressionante acervo de mais de três mil imagens sobre a cidade (hoje de posse do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro). O rigor e o preciosismo técnico de Gautherot em captar, a partir dos ângulos mais favoráveis, as formas e linhas dos edifícios, assim como a incidência da luz sobre eles, produziram registros que aproximavam a arquitetura das artes plásticas e, de certa maneira, acabavam por se assemelhar ao projeto arquitetônico das construções. Nem por isso, seus registros eram fundamentalmente realistas. Muitas vezes, como sugere Heloisa Espada (2011), eles adquiriam um caráter muito mais simbólico que documental, fazendo com que a narrativa épica da construção do Plano Piloto constituísse-se com maestria nas imagens.

A delicadeza dos edifícios integra-se, nas fotografias de Gautherot, à tranquilidade da presença humana. Como sublinha Espada (2011, p. 26), “é como se a cidade moderna nascesse de um sopro, de uma vontade divina”. A construção de Brasília, realizada em pouco mais de três anos, à custa do duríssimo trabalho braçal dos candangos, sem equipamentos adequados, com uma carga de trabalho diária excessiva, em meio à precariedade de suas habitações, ao calor do cerrado e entre alguns confrontos com a Novacap, é encoberta pela suavidade das nuvens e da poeira que reluzia com a luz do sol e fazia com que os edifícios, por vezes, parecessem flutuar. As fotografias, sempre em preto-e-branco, favoreciam essa impressão. Assim, se o esmero da composição das fotografias revela com precisão a arquitetura dos edifícios, ela também constrói, entre as obras e os trabalhadores, uma relação harmônica que supõe uma ausência de conflitos.

Enquanto fotografava o Plano Piloto, Gautherot fez também uma importante série de imagens da Sacolândia, ocupação de trabalhadores que construía seus barracos com sacos de cimento nas proximidades de Brasília. Essas imagens, no entanto, só foram divulgadas recentemente, ficando guardadas durante muitos anos nos arquivos do fotógrafo, sem que ninguém se interessasse em publicá-las. Tratam-se de fotografias nas quais Gautherot dedicou-se às construções precaríssimas no entorno da cidade, fotografando-as entre as árvores secas e retorcidas do cerrado. Além disso, ele compôs planos mais fechados, mais próximos aos rostos e corpos dos trabalhadores, realizando alguns retratos. A aridez da paisagem e a dureza das vidas expressam-se, com vigor, nessas fotografias.

As imagens da Sacolândia, realizadas por Gautherot, são diametralmente opostas aos registros do Plano Piloto e, talvez por isso, de algum modo, poderiam aproximar-se das imagens que viriam a ser realizadas décadas depois por Adirley Queirós. Entre esses registros, no entanto, guardam-se importantes diferenças que não dizem respeito apenas a suas formas estéticas. Afinal, a luz que ilumina as ruas sem asfalto e os rostos e corpos dos moradores de Ceilândia, no cinema de Queirós, já não é empunhada por aqueles que, como Gautherot e tantos outros, mesmo com generosidade, poderiam anunciar: “eis, aqui, os povos que habitam as margens da cidade”. Ao contrário de lhes ser oferecida uma visibilidade que vem de fora (de um antecampo⁴ que, a princípio, não lhes pertence), os homens e mulheres filmados nesses espaços, como “povos-vagalumes”, para dizer como Georges Didi-Huberman (2011), passam a emitir seus próprios lampejos, afirmando-se enquanto sujeitos de sua própria aparição.

4. Referimo-nos, na esteira de André Brasil (2015, p. 91), ao “fora-de-quadro em que costumam se situar o diretor, a equipe e os equipamentos de filmagem”. Para uma análise dedicada à relação que o filme estabelece com o seu antecampo, ver o texto: “Quando o antecampo se avizinha: duas notas sobre o engajamento em *A cidade é uma só?*” (BRASIL, 2015).

Se, como sugere o filósofo francês, vivemos no mínimo entre dois mundos, um “inundado de luz” e outro “atravessado por lampejos”, o que *A cidade é uma só?* propõe é que essas cintilações que vêm da periferia sejam agora capazes de incidir no mundo, a princípio, plenamente iluminado. Não bastaria, no entanto, que Ceilândia e seus moradores apenas aparecessem através da incidência de novas fontes de luz, cujo antecampo constitui-se na própria periferia; é preciso, ainda, que essa aparição seja articulada a uma apropriação de palavras que, afirmativamente, produza relatos, testemunhos e encenações, ligados sobretudo à experiência histórica que os atravessa e os constitui.

Espaços e palavras em *A cidade é uma só?*

A cidade é uma só?, de modo geral, lança mão de alguns procedimentos documentais, como a entrevista e o uso de sons e imagens de arquivo, para abordar a história da Ceilândia, com foco no desenvolvimento da Campanha de Erradicação de Invasões (CEI) que originou a cidade-satélite. Para isso, o filme conta com a presença e os testemunhos de Nancy, a personagem que participou, quando criança, de um coral para a promoção da CEI e que, junto à sua família, teve que deixar a Vila IAPI para morar na cidade satélite no início dos anos 1970. A essa proposta, o filme articula um gesto ficcional que nos interessa mais aqui e que coloca em questão a vivência atual no espaço urbano de Brasília, cujas fraturas, em decorrência do processo de expulsão e segregação dos pobres que se instituiu no passado, aprofundam-se e adensam-se no presente. Assim, são colocados em cena outros personagens, forjados na ficção, mas cuja construção dramática é elaborada em fina consonância com as vidas dos atores não-profissionais que os encenam e que são, originalmente, parte da primeira geração de moradores da Ceilândia. Dildu e Zé Bigode são, respectivamente, um personagem que atua como faxineiro em Brasília e como candidato a deputado distrital em Ceilândia; e outro que trabalha como especulador de lotes e imóveis na periferia da periferia de Brasília.

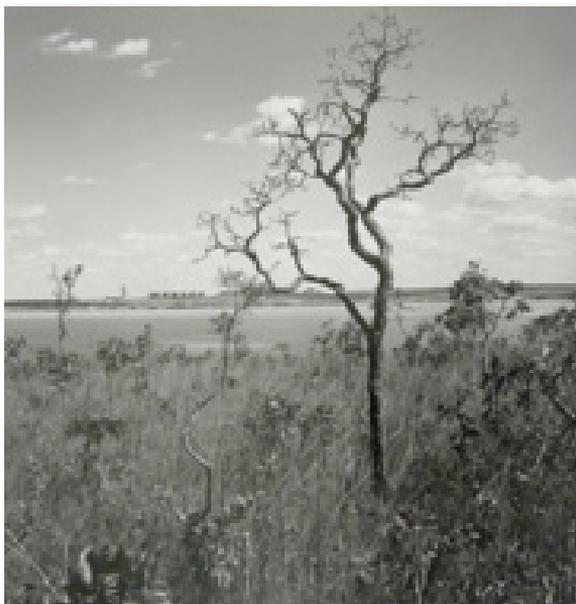
Ao retomar a origem histórica da Ceilândia, o filme constrói uma relação fundamental entre passado e presente da cidade a partir dos arquivos sonoros e visuais, e também das experiências dos moradores, apanhadas em seus atos de fala e em sua relação com o espaço urbano. Nesse sentido, o trabalho da memória vinculado ao testemunho e à articulação dos arquivos é fundamental ao filme, mas não representa a centralidade de seu argumento. É preciso, ainda, que as imagens do presente apresentem-se sob novas formas, capazes de articular a experiência histórica a uma elaboração produzida pelos próprios sujeitos que o vivenciam.

Em *A cidade é uma só?*, antes do título do filme, há um pequeno prólogo em que Zé Bigode tenta negociar um terreno com um outro personagem, em um lugar quase inabitado. O primeiro plano do filme ressoa, ao mesmo tempo, no passado e no futuro de Brasília e de Ceilândia, conjuntamente. Andando em direção a um terreno vazio, ainda coberto por vegetação nativa, ele conversa ao

telefone com alguém e anuncia que já chegou, perguntando onde estaria a outra pessoa no outro lado da linha. Ele anda um pouco e olha adiante. A câmera acompanha seu movimento, enquadrando-o de costas. Diante dele, podemos ver as árvores do cerrado, uma pequena serra e uma construção ao fundo. Zé Bigode olha para um lado e para o outro e diz ao telefone: “onde que é isso? Dá um sinal aí!”. Continuamos sem avistar nada de novo na paisagem, mas Zé Bigode parece identificar algo na construção. Ele diz que vai até lá e sai de campo. A câmera o acompanha brevemente, mas logo se volta para a paisagem que víamos anteriormente.

Ao aproximarmos, a seguir, o *frame* extraído da primeira cena do filme a uma das fotografias de Marcel Gautherot, o fotograma parece ser imediatamente atravessado pela imagem do passado (fig. 1 e 2). Afinal, onde mais poderíamos ver, no Distrito Federal, as árvores retorcidas do cerrado? Cada vez mais, as margens da cidade se alargam: ontem, em Brasília; hoje, em Ceilândia. No plano seguinte, Zé Bigode vai até o lugar indicado pelo telefone, intentando comprar o terreno de um conhecido que lhe diz, olhando para uma grande extensão de terra coberta de vegetação nativa: “isso aqui logo vai tá loteado até lá em cima e, não demora, ele abre aqui um caminho, bota aí uma ponte e vai sair lá em Águas Lindas”. A articulação entre a situação dramática posta em cena, o enquadramento do espaço e a fala do personagem permite que a cena seja cindida temporalmente. A imagem que, sutilmente, nos permite descobrir o passado de Brasília, abre-se então ao futuro guiado por um contínuo processo de expansão das regiões periféricas.

Se fosse possível perseguir uma linha de fuga na fotografia de Gautherot, do Lago Paranoá em direção a Brasília, atravessando-a completamente, alcançaríamos a Ceilândia mais adiante, cerca de 35 km depois do Eixo Monumental. Assim, para compor um registro como esse do *frame* acima, de onde é possível abrir um caminho e sair lá em Águas Lindas, é preciso que o fotógrafo se vire de costas para Brasília, a partir de uma orientação diametralmente oposta àquela da fotografia de Gautherot. À sua frente, portanto, o que a câmera apanha é uma humilde construção, ainda sem reboco, na periferia da periferia de Brasília. Onde antes havia a promessa de integração e desenvolvimento, estabelece-se a expansão de um território cindido, cuja especulação precária é conduzida por aqueles que podem se valer das margens da cidade, apenas.



Figuras 1 e 2: Fotograma da primeira cena do filme *A cidade é uma só?* e fotografia de Marcel Gautherot, realizada em 1960 e reproduzida no livro “Marcel Gautherot: Brasília” (BURGI; TITAN JR., 2010).

Enquanto, na primeira cena do filme, a câmera não prossegue seu movimento junto ao personagem, optando por se deter e registrar a paisagem à distância, em outros momentos, especialmente quando os personagens circulam pela cidade que não os acolhe, ela limita-se a enquadrar o espaço ao fundo do quadro, como se ocupasse sempre as bordas da cidade e não ousasse adentrá-la. Brasília, tal como a conhecemos (a partir de imagens amplamente divulgadas, comentadas anteriormente), quase não aparece visualmente no filme. Apenas em alguns momentos podemos vislumbrá-la: nas imagens de arquivo institucionais que o filme nos apresenta logo no início, e em

pouquíssimas cenas, quando acompanhamos os personagens transitarem pela cidade, ora de carro, quando vemos Brasília passar ligeira e irreconhecível pela janela; ora a pé, quando, ao acompanhar o deslocamento dos personagens, é sobre os terrenos baldios que a câmera se detém.

Em uma cena, Dildu e Zé Bigode caminham sobre um grande terreno de chão batido e a câmera os acompanha a partir de uma perspectiva fixa e distante, sem se aproximar deles. Ao fundo do quadro, vemos o Congresso Nacional e, em primeiro plano, o terreno sem quaisquer edificações. Ali, os personagens imaginam de quem seria a propriedade da terra e como a especulação imobiliária favoreceria quem supostamente se apossasse ilegalmente do terreno. Brasília aparece como uma cidade vazia, distante e reservada exclusivamente àqueles com grande poder aquisitivo. Diante do Plano Piloto, ao colocar em cena a cidade que é vivida e experimentada pelos personagens, o filme deixa-se atravessar pela interdição ali anunciada, pela barreira simbólica imposta aos moradores da periferia que, agora, só podem ocupar as margens da cidade. É a partir de uma perspectiva literalmente marginal (que se constrói nas bordas da cidade, nos cantos das janelas do carro, das avenidas e dos terrenos baldios), que Queirós filma Brasília.

Ao apostar no recuo da câmera que escolhe acompanhar os personagens à distância, o realizador reitera a forte presença dos espaços vazios do Plano Piloto, tão presentes nas conhecidas imagens de Gautherot. Ao privilegiar a luz solar, o fotógrafo francês dava “consistência ao vazio” da cidade moderna, para dizer como Heloísa Espada (2011, p. 74). No entanto, como podemos perceber quando, no conjunto que apresentamos a seguir (fig. 3 e 4), uma das fotografias de Gautherot é disposta logo acima do *frame* do filme de Queirós, já não é um cenário utópico que é posto em cena. Pelo contrário, é como se os prédios que pareciam flutuar no trabalho do fotógrafo francês ganhassem tamanha densidade a ponto de assentarem-se, feito pedra, sobre a terra árida e inóspita. As nuvens e a poeira, antes imantadas pela luz solar, dão lugar ao tempo seco e às formas duras do concreto. A capital da esperança ganha ares de exaustão, como no fim de um longo dia de trabalho, em que a volta para casa se prolonga indefinidamente, sob o sol a pino do cerrado.



Figuras 3 e 4: Fotografia realizada por Gautherot, em 1958, da vista da Esplanada dos Ministérios e do palácio do Congresso Nacional ainda em construção, reproduzida no livro “Marcel Gautherot: Brasília” (BURGI; TITAN JR., 2010). Fotograma do filme *A cidade é uma só?* que apresenta uma perspectiva similar dos mesmos edifícios já construídos.

Seja no interior do carro, a dar voltas por Brasília em círculos, sem conseguir voltar para casa, como forasteiros que desconhecem as avenidas e os túneis da cidade em cujas bordas eles vivem; seja a pé, a inventar um caminho onde não há estrada, a relação entre cidade e personagens, em Brasília, não se constitui pelo acolhimento, pela abertura aos fluxos cotidianos ou pela vivência habitual no espaço, mas, ao contrário, pelo embate, pelo estranhamento e pela desidentificação com a paisagem e os caminhos.

Ao analisarmos essas imagens produzidas pelo filme próximas às imagens de arquivo utilizadas na montagem, percebemos que estas últimas convocam, com clareza, uma

importante diferença de inscrição do espaço. As imagens de arquivo dos cinejornais utilizadas pelo filme revelam certa aparência visível da cidade, apanhada em planos abertos, tanto na arquitetura das construções planejadas por Niemeyer, quanto nas imagens aéreas dos barracos amontoados e em planos um pouco mais fechados em que a precariedade das construções na periferia é evidente. Não são, no entanto, essas as cidades a que o filme se dedica: nem Brasília, composta por seus famosos edifícios, nem Ceilândia, constituída pela precariedade de suas condições sociais e habitacionais que se inscrevem nas imagens panorâmicas ou na frontalidade do olhar.

Aproximando os registros de *A cidade é uma só?* às imagens que Queirós produziu quando realizou *Rap, o canto da Ceilândia*, a recusa por registrar as configurações habituais dos espaços, no filme de 2011, torna-se ainda mais perceptível. No filme produzido em 2005, o realizador opta por realizar panorâmicas e busca apanhar com nitidez a precariedade do espaço, de certa maneira, como fazem os arquivos utilizados no filme de 2011. Reconhecemos as habituais “imagens da periferia” a que estamos, de certo modo, acostumados, com as crianças correndo pelas ruas sem asfalto, as casas sem reboco, os *travellings* que registram os muros grafitados e a simplicidade das moradias. Em *Rap...*, as imagens já desgastadas e estigmatizadas da Ceilândia estão presentes, evocando uma série de outros lugares, outros filmes, outros discursos anteriormente convocados para caracterizar o que seria um território periférico no Brasil.

No entanto, ainda que as imagens da cidade em *Rap, o canto da Ceilândia* possam ser reconhecidas imediatamente como “imagens da periferia”, o modo com que este filme acolhe as falas dos entrevistados e articula as músicas compostas e cantadas por eles às imagens aproxima-se, sensivelmente, do primeiro longa de Queirós. Em *Rap...*, embora o espaço ofereça-se ao olhar de maneira familiar, quase sem construir relações novas, os testemunhos e os cantos dos *rappers* entrevistados produzem novas articulações da palavra, em sua relação com o espaço vivido. Já em *A cidade é uma só?*, essa apropriação afirmativa das palavras, que reorganiza os modos de ser e de dizer dos personagens, virá acompanhada de novas formas de aparição do espaço. Como observamos, a experiência dos personagens na cidade passa a refletir também sobre a maneira com que o filme interessa-se pelo visível.



Figuras 5 e 6: Fotograma da última cena de *A cidade é uma só?* e outra fotografia de Gautherot, realizada em 1958, reproduzida no livro “Marcel Gautherot: Brasília” (BURGI; TITAN JR., 2010).

Além disso, diferentemente de *Rap...*, em que certa urgência e afirmação do presente fazem-se fundamentais, em *A cidade é uma só?* a incidência de outros tempos vem se articular aos modos de aparição dos espaços e de articulação das palavras. Parece-nos que, nesse filme, a experiência histórica da cidade alcança os personagens em seu próprio tempo, justamente quando eles colocam-se a andar, tocar e habitar o espaço, registrado já de um modo particular. De certa forma, *A cidade é uma só?* apropria-se da ligação intrínseca entre o espaço e a palavra, pela qual o *rap* interessa-se, mas que se apresenta, agora, mediada pela apreensão de uma experiência histórica.

Em uma das cenas do filme, Dildu atravessa um grande campo vazio, enquanto a câmera, fixa, acompanha de longe seu deslocamento. Enquanto caminha, o personagem cantarola alguns trechos de diferentes músicas: “impacientemente, tamo junto, curte

5. Como identificam Tatiana Hora e Victor Guimarães (2015, p. 115), esta narração compõe o “cinejornal *As primeiras imagens de Brasília* (1957), de Jean Manzon, que acompanha os planos feitos a partir de um avião sobrevoando as estradas que estavam sendo construídas na época; uma voz em consonância com o mito de que Brasília seria o polo centralizador do desenvolvimento do país”.

aí os grave... só os mala, só os mala, só os mala que comandam aqui... Deus é forte, tira os ói de mim, Deus é forte... só quem já viveu o que sofreu...”. Pouco antes de o plano terminar, uma trilha instrumental entra brevemente na faixa sonora e, logo em seguida, é sobreposta uma narração – que já havia aparecido anteriormente no filme junto à imagem do personagem se deslocando de ônibus pela cidade. Escutamos, então, uma voz masculina, também grandiloquente, a dizer: “os longos caminhos da civilização brasileira... Brasília, a irradiar-se para o norte, para o centro e para o sul, todo um vasto sistema circulatório de um país cuja imensidade territorial faz com que a construção de estradas vitais seja uma épica aventura”.⁵

Propomos, mais uma vez, uma aproximação entre um fotograma do filme e uma fotografia de Marcel Gautherot (fig. 5 e 6). O enquadramento nessa cena parece convocar, quase naturalmente, a imagem produzida pelo fotógrafo francês. Como podemos observar nas imagens, a estrutura incompleta da quadra não deixa de nos remeter ao canteiro de obras que ali teve lugar. Ainda assim, por mais que o filme coloque em cena uma imagem que se assemelha ao registro do passado, a narração sobreposta à imagem, exaltando a construção da nova capital federal, não produz consonância com o visível. De certa maneira, embora haja semelhança espacial entre a imagem do filme e o canteiro de obras de Brasília visto na fotografia de Gautherot, a projeção temporal que deveria encaminhar o projeto utópico para uma realização no espaço, fazendo-o avançar “para o norte, para o centro e para o sul”, é atravancada por aquilo que nele resiste. As “invasões”, a princípio, erradicadas de Brasília (arrancadas da terra, como ervas daninhas) continuam, incessantemente, a crescer pelas beiradas da cidade, obstruindo o caminho que se dirigia rumo ao desenvolvimento.

A imagem de Gautherot, assim como a maioria das imagens produzidas na mesma época, tratava de lançar no futuro a efetivação da utopia de Brasília. O espaço, no entanto, no filme de Queirós, conjugado à fala de JK, acaba por contrariar aquilo que o traçado modernista projetava. Frustração, portanto, de uma dupla projeção: aquela que permitiria que o plano urbanístico de Lúcio Costa e o desenho arquitetônico de Niemeyer projetassem no espaço, materialmente, a realização da utopia, a partir da construção dos edifícios, das superquadras e das vias de circulação em Brasília; e, ao mesmo tempo, frustração da proposta de

uma realização temporal, que nos lançaria ao futuro da cidade, rumo à consumação do “destino de Brasília”. Sobre a imagem de Gautherot, no início dos anos 1960, a fala de JK ainda seria capaz de produzir-se em afinidade com o visível. A imagem ainda é capaz de nos projetar na direção de um futuro possível. No entanto, no filme de Queirós, ela produz uma quebra, uma violenta dissociação.

Assim, não bastaria que o cinema enquadrasse o espaço com a estrutura metálica da quadra à esquerda do quadro, o terreno vazio à frente e, na faixa sonora, ouvíssemos o discurso de JK. Se o espaço filmado guarda as marcas que nos permitem traduzir sua relação com o tempo, é porque o filme promove uma ligação com a experiência dos sujeitos que vivenciam a cidade. A narração que anuncia “os longos caminhos da civilização brasileira” é sobreposta, assim, à imagem de um homem negro, sozinho, cuja campanha eleitoral provavelmente fracassará, caminhando por um terreno baldio onde foi improvisado um campo de futebol, a cantarolar: “só quem já viveu, o que vivi, pode entender...”. A câmera fixa não acompanha seu movimento e o filma até que ele desapareça no horizonte. Ao canto, debaixo da estrutura metálica, vemos alguns garotos jogando futebol.

A incidência do áudio sobre esse espaço, por si só, não seria capaz de fraturar a projeção utópica de Brasília, mas sim aquilo que se apanha no espaço, a partir do enquadramento da câmera que privilegia as bordas do espaço e da perambulação do personagem que segue adiante, apesar de tudo. O que o filme acolhe do espaço são, portanto, as marcas que nos permitem descobrir o passado de Brasília, conjugadas às formas da experiência dos sujeitos, suas maneiras de habitar e de experimentar a cidade. Se a sobreposição dos discursos oficiais às imagens produzidas pelo filme atua na vinculação do presente ao passado de Brasília e, ao mesmo tempo, contraria a maneira com que o projeto utópico imaginava-se realizar no espaço e no tempo, como podemos pensar as canções cantadas por Dildu em sua relação com o espaço?

Nos planos anteriores à cena que acabamos de descrever, Dildu enche um balde de água em uma torneira, enquanto trabalha como faxineiro em Brasília. O plano é fechado e vemos apenas o interior de um pequeno cômodo. Em seguida, ele caminha por uma série de terrenos vazios. Primeiro, cruza uma quadra de terra e a câmera o filma em plano aberto, à distância. No canto, um

outdoor em que podemos ler o anúncio: “Em breve, apartamentos de 2 e 3 quartos”. Enquanto isso, ele canta um *rap* de autoria de Jamaica, um dos *rappers* que aparece em *Rap, o canto da Ceilândia*: “nove da manhã, o maior calor, não sou bandido, para de me olhar, seu dotô, a desconfiança chama a atenção das pessoas, eu valorizo minha ideia, não sou à toa...”. Em seguida, vemos Dildu caminhando por outro terreno, enquanto canta um trecho de “Dia de Visita”, outra música, também de autoria de um grupo de *rap* da Ceilândia, que se chama “Realidade Cruel”: “como anda os mano da quebrada... dá um abraço bem forte nas crianças...”. Pouco depois, o filme já nos apresenta a última cena, em que ele atravessa o campo de futebol vazio, a cantar outras canções cuja autoria não identificamos precisamente, com exceção da última música, “Joia Rara”, da qual ele canta o trecho: “só quem já viveu, o que vivi, só quem já sofreu, o que sofri...”.⁶

6. Esta música é também composta por outro grupo de rap da Ceilândia cujo nome é “3 um só”.

Todas essas canções referem-se à violência na periferia e à falta de perspectiva daqueles que vivem na Ceilândia: a realidade dos homens que acabam se envolvendo com o crime, que são discriminados socialmente ou que terminam na cadeia. No entanto, os trechos que Dildu escolhe cantarolar (ou, ao menos, que o filme escolhe colocar em cena, na montagem) não remetem diretamente à violência ou ao crime. Ainda que os *raps* sejam convocados aqui, eles já não adquirem o mesmo sentido que no primeiro filme de Queirós. A começar pelas imagens dos espaços que Dildu atravessa cantando: afinal, ele já não se encontra nas ruelas sem asfalto da Ceilândia. Todos os espaços que o personagem atravessa, enquanto canta, são terrenos desocupados, descampados e abertos. O único elemento de legibilidade em uma das cenas é o *outdoor* que nos apresenta uma mulher branca e loira anunciando a construção de novos apartamentos. Tratam-se de espaços inabitados ou, ainda, “inabitáveis” por aqueles que vivem nas margens da cidade.

Nesse caso, já não parece ser a palavra o elemento que contraria o espaço visível ou que nele promove uma fratura, mas o oposto: o espaço, que Dildu percorre enquanto canta, é o que parece interromper qualquer expectativa possível do personagem. Pouco antes, em sua humilde campanha, o personagem se defrontara com a carreta da campanha de Dilma Rousseff. Se Dildu canta, pouco depois: “... a desconfiança chama a atenção de outras pessoas, eu valorizo minha ideia, não sou à toa” ou, ainda,

se ele pede baixinho: “... dá um abraço bem forte nas crianças”, é porque, com essas músicas, é possível suportar a dificuldade de prosseguir vivendo em uma cidade que não o acolhe. Não é, portanto, apenas uma memória afetiva que é convocada pelas canções, mas uma elaboração consciente da própria experiência. Pensados dessa maneira, os cantos são convocados em consonância com o espaço visível. Eles ressoam nessa aridez e perdem-se nela, como Dildu, que desaparece ao fim do filme nesse horizonte.

Por outro lado, a personagem de Nancy aparece implicada no trabalho da rememoração e é sempre filmada em espaços internos (o interior da casa, do estúdio da rádio, da instituição em que ela busca pelos arquivos, do espaço em que o coral da campanha é reencenado) e em planos fechados, cuja profundidade de campo pouco interessa (geralmente, o que compõe o fundo da imagem é uma parede de casa, do estúdio, da instituição que guarda os arquivos). A única vez em que a personagem desloca-se pela cidade é sentada no banco de trás de um carro. A câmera a filma enquanto ela observa a janela, com o foco unicamente na personagem, de modo que quase não podemos ver o espaço pelo qual o veículo transita. É, portanto, pelo espaço da memória que Nancy se move no filme. Em geral, suas falas contrapõem-se ao discurso oficial sobre Brasília e sobre Ceilândia, seja através de seus testemunhos ou mesmo dos comentários críticos que ela dirige ao projeto de remoção das “invasões” em Brasília.

Como as canções de Nancy são interpretadas sempre no interior de espaços fechados, a montagem é o que as articula aos espaços da cidade e às experiências dos personagens. Ainda assim, todos os momentos associados às canções revelam o espaço da cidade à distância, visível apenas ao fundo do quadro ou através das janelas do carro de Zé Bigode. Nesses casos, como as canções poderiam incidir sobre esses espaços em que os personagens colocam-se a perambular? A desorientação e o desolamento vislumbrados nos planos anteriores são lançados no interior do estúdio, onde Nancy interpreta as músicas animadamente, cantando sobre a frustração da moradora que “tinha plano de morar no Plano” e sobre a possibilidade (fracassada) da cidade ser uma só. Não é como se esse espaço desolado pudesse, então, se prolongar ao encontro das canções. De certa forma, a animação de Nancy, no estúdio, dá lugar a um arranjo contraditório e irônico que rebate nos espaços anteriormente vistos.

7. Referimo-nos às ficções que se constroem a partir dos roteiros que, como diz Comolli, “se instalam em todo lugar para agir (e pensar) em nosso lugar, se querem totalizantes, para não dizer totalitários. Programas que não se ocupam daquilo que do real lhes escapa, que se imaginam sem restos, (...), sem tudo que estivesse fora do cálculo” (COMOLLI, 2008, p. 172).

Na Ceilândia, muitas vezes conduzida pelos personagens, literalmente, filmando-os primeiramente de costas e seguindo logo atrás deles, a câmera adentra as casas, os espaços de lazer e trabalho, e percorre as ruas. Nesse caso, não se trata de guiar ou conduzir os personagens, como costumam fazer as ficções que capturam o mundo “na teia dos cálculos” (apresentando-o sob uma versão acabada, fechada e sem exterioridade),⁷ mas de segui-los, quer dizer, deixá-los, “sozinhos ou juntos, se encarregarem da organização de suas intervenções e aparições em cena”, como afirma Comolli (2008, p. 54). Talvez possamos dizer que, nesses casos, Queirós filma, como sugere o cineasta e teórico, como uma orelha, mais do que como um olhar. Afinal, como bem diz Comolli (2008, p. 55), “uma câmera também se partilha”, mas para isso é preciso que ela “esteja ao alcance da mão (daquele que é filmado), que se possa tocá-la, que ela pertença ao espaço próprio das pessoas que são filmadas, que ela participe de suas zonas de equilíbrio, de seu território”. Para Comolli, a expressão “filmar como uma orelha” refere-se justamente à proximidade da câmera, que precisa estar bem perto dos sujeitos filmados, diferentemente do olhar, que dá conta de apanhar o mundo mesmo à distância. Valendo-nos dessa comparação, acreditamos que, nesse caso, não se trata de filmar colocando-se à escuta dos sujeitos como quem lhes recolhe um segredo, muito perto e em silêncio, mas como quem concebe a escuta (mais do que o olhar) enquanto forma de partilha, contágio e participação.

Considerações finais

O modo como traçamos uma aproximação entre as fotografias de Gautherot e o filme de Queirós não nos coloca, propriamente, uma questão de intertextualidade. Buscamos, antes, dar lugar a relações de vizinhança entre as imagens capazes de expor as fissuras produzidas pelas incidências de uma imagem na outra. Afinal, ainda que os enquadramentos assemelhem-se, diante do território de Brasília (de seu espaço físico, simbólico e político), o cinema e a fotografia tratam de instalar pontos de vista radicalmente distintos: de um lado, a utopia da cidade em expansão, capaz de integrar todo o interior do país; de outro, a distopia de uma cidade fraturada, cindida, segregada, incapaz de acolher até mesmo aqueles que vivem às suas margens.

Não seria suficiente, no entanto, arriscarmo-nos em uma análise imanente, interessada por aquilo que se inscreve materialmente no cinema, sem considerar o modo com que a aparição dos espaços é articulada à enunciação das palavras. Filmar as cidades e os sujeitos implica, no cinema de Queirós, colocá-los sempre em relação. Nesse sentido, não bastaria filmar o espaço periférico sem apanhar, nele, a experiência daqueles que ali vivem; por outro lado, nos *raps* e nas músicas cantadas pelos personagens, ou mesmo em seus relatos e depoimentos, trata-se de colocar em cena a palavra que nasce do território, que guarda as marcas de pertencimento ao espaço e que se constitui a partir desse vínculo que sela sua condição. Não se trata, portanto, nem de filmar as periferias apenas, nem somente ouvir os povos que nelas vivem, mas de apanhar um entrelaçamento entre um e outro, de fazer com que uma apropriação afirmativa das palavras reporte-se ao espaço vivido, não como um lugar de fala, estável e definido, mas como um território aberto e poroso, atravessado por uma série de linhas de força, em várias direções.

REFERÊNCIAS

- BRASIL, André. Quando o antecampo se avizinha: duas notas sobre o engajamento em “A cidade é uma só?”. *Revista Negativo* - Cineclube Beijoca, Brasília, UnB, v. 1, n. 1, p. 87-99, 2015. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/revnegativo/article/view/15167/10853>. Acesso em: 10 fev. 2017.
- BURGI, Sérgio; TITAN JR., Samuel (Org.). *Marcel Gautherot: Brasília*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2010.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- ESPADA, Heloisa. *Monumentalidade e sombra: a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot*. 2011. 224p. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- EVENSON, Norma. O simbolismo de Brasília. In: XAVIER, Alberto; KATINSKY, Julio (Org.). *Brasília: Antologia Crítica*. São Paulo: Cosaq Naify, 2012. p. 225-235.
- GOMES, Juliano. Branco Sai Preto Fica, de Adirley Queirós. *Revista Cinética*, Fev. 2014. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/branco-sai-preto-fica-de-adirley-queiros-brasil-2014/>. Acesso em: 10 fev. 2017.
- HOLSTON, James. *A Cidade Modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- HORA, Tatiana; GUIMARÃES, Victor. Potências da contaminação: “A cidade é uma só?”. In: VEIGA, Roberta; MAIA, Carla; GUIMARÃES, Victor (Org.). *Limiar e partilha: uma experiência com filmes brasileiros*. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2015. p. 99-125.
- KIM, Lina; WESELY, Michael (Org.). *Arquivo Brasília*. São Paulo: Cosaq Naify, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- VIDESOTT, Luisa. *Narrativas da construção de Brasília: Mídia, fotografias, projetos e história*. 2009. 333p. Escola de Engenharia de São Carlos. Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2009.

Data do recebimento:
20 de fevereiro de 2017

Data da aceitação:
06 de julho de 2017