

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Hannah Serrat de Souza Santos

O CANTO DE UM POVO DE UM LUGAR:
a palavra e o espaço no cinema de Adirley Queirós

Belo Horizonte

2016

Hannah Serrat de Souza Santos

**O CANTO DE UM POVO DE UM LUGAR:
a palavra e o espaço no cinema de Adirley Queirós**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Área de concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea

Linha de Pesquisa: Pragmáticas da Imagem

Orientador: Prof. Dr. César Geraldo Guimarães

Belo Horizonte

2016

301.16
S237c
2016

Santos, Hannah Serrat de Souza

O canto de um povo de um lugar [manuscrito] : a palavra e o espaço no cinema de Adirley Queirós / Hannah Serrat de Souza Santos. - 2016.

134 f. : il.

Orientador: César Geraldo Guimarães.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

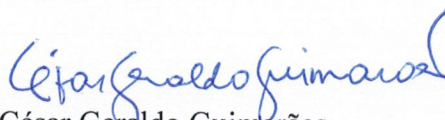
Inclui bibliografia

1. Comunicação – Teses. 2. Comunicação de massa – Teses. 3. Cinema – Teses. 4. Queirós, Adirley, 1970- I. Guimarães, César Geraldo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

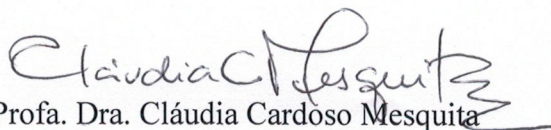
O canto de um povo de um lugar: a palavra e o espaço no cinema de Adirley Queirós

Hannah Serrat de Souza Santos

Dissertação defendida e aprovada pela banca examinadora constituída pelos professores:



Prof. Dr. César Geraldo Guimarães
(Orientador - Universidade Federal de Minas Gerais)



Profa. Dra. Cláudia Cardoso Mesquita
(Universidade Federal de Minas Gerais)



Profa. Dra. Renata Marquez
(Universidade Federal de Minas Gerais)

Programa de Pós-graduação em Comunicação Social
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte, 13 de junho de 2016.

AGRADECIMENTOS

A César, cuja orientação, desde sempre, serve de maior inspiração. Obrigada pela generosidade, pela sensibilidade, e, sobretudo, por iluminar devagarinho as imagens e a escrita, de modo preciso e vigoroso, sempre que tudo parecia noite – não como os holofotes que nos cegam e nos dirigem, mas como os pequeninos vagalumes que tanto nos encantam e que sempre fazem cintilar os mais belos caminhos.

Às funcionárias da Secretaria do PPGCOM, Tati e Elaine, sempre dispostas a auxiliar neste percurso. Obrigada por toda dedicação e cuidado que tornaram os trâmites burocráticos sempre mais leves.

Aos funcionários da Biblioteca da Escola de Direito da UFMG, onde em, grande parte, este trabalho foi escrito.

Aos professores da Pós-Graduação, especialmente André, Ângela e Roberta, cuja sensibilidade e saberes, tão generosamente partilhados, contribuíram significativamente para a escrita deste trabalho e, certamente, inspiram o caminho que se segue depois dele.

A Claudinha e Edu Jesus, pelo cuidado e atenção com o desenvolvimento deste trabalho, durante a qualificação. Especialmente, à Claudinha, com quem partilho o desejo de trabalhar com esses filmes e cujo olhar, a escrita e a generosidade, desde o meu percurso na graduação, servem de grande inspiração. À ela, agradeço também pela companhia e pelo cuidado, durante o meu Estágio Docente, por me ensinar a descobrir a beleza dos encontros e descobertas com as imagens e com a docência.

Aos colegas da Pós e do Poéticas, tão fundamentais a este percurso, especialmente, às queridas e queridos Carla, Carol, Carol, Glaura, Júlia, Luiz, Marinês, Samu, Pru e Victor. Obrigada por tornarem este percurso tão rico e tão pleno, por dividirem comigo as inquietações, as alegrias, os devires...

Aos colegas de pesquisa sobre o cinema de Adirley, Felipe e Érico, pelas partilhas durante as inquietações com a escrita e a tessitura desse trabalho.

Às amigas e amigos queridos, sem os quais este percurso teria sido menos alegre, Clá, Gutti, Gabi, Bruna, Zé, Léo, Felipe, Manu, Naty, Marilu, Danizinha, Wa, Bela, Victor, Rafa, André, Miguel, Greg e tantos outros. Gostaria de dedicar um agradecimento especial a cada um, em particular... Os dias de escrita foram muito mais leves e acolhedores na companhia de vocês.

À minha família, pelo carinho, pelo incentivo, pela presença diária, pela saudade de casa. O amor e o cuidado com que me recebem sempre é o que me faz prosseguir.

Aos moradores e moradoras, realizadores e realizadoras da Ceilândia e das quebradas Brasil afora, que inspiram este trabalho e que seguem resistindo junto às imagens.

À Ciça e Marina, por toda atenção e cuidado na revisão deste trabalho.

À FAPEMIG, pelo apoio institucional e financeiro sem o qual eu não poderia desenvolver esta pesquisa.

A Bruno, que me encanta, dia após dia. Com quem partilho os horizontes, os desejos, as caminhadas... e que me ensina a ver e a admirar a vida nas suas pequenezas. A ele, que me trouxe de volta ao sertão, de mãos dadas.

RESUMO

Tendo em vista os modos de aparição e de enunciação dos povos periféricos no cinema brasileiro, esta dissertação dedica-se a compreender como o trabalho de Adirley Queirós constrói novos arranjos entre o visível e o dizível, capazes de acolher, a um só tempo, o espaço periférico e as palavras faladas por aqueles que o experimentam. Para isso, propomos investigar o filme *A cidade é uma só?* (2011), realizado em torno do universo da Ceilândia, cidade satélite e periferia de Brasília/DF. Atentos, sobretudo, à materialidade da escritura fílmica, interessa-nos compreender como se constituem os diversos usos da palavra em cena, assim como as conformações do espaço periférico apanhado nos enquadramentos da câmera e na maneira como ele é habitado pelos personagens.

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

ABSTRACT

Considering the forms of appearance and annunciation of peripheral people in Brazilian cinema, this work aims to understand how the work of Adirley Queirós make new arrangements between the visible and the speakable, capable of assimilate, at the same time, the peripheral space and the words spoken by who experience it. Therefore, we propose to investigate the film *Is the city one only?* (2011), made around the universe of Ceilândia, satellite city and periphery of Brasília/DF. Attentive especially to the materiality of filmic writing, we are interested in understanding the various uses of the word on the scene, as well as the conformations of the peripheral space caught on camera frameworks and in the way it is inhabited by the characters.

Keywords: People. Word. Space. Cinema. Periphery.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1 OUVIR OS POVOS, IR ÀS PERIFERIAS	13
1.1. “Falar de mim é fácil, difícil é ser eu”: distribuições de palavras e imagens nas periferias brasileiras.....	24
1.2. Tomar as palavras, produzir imaginários.....	37
1.3. Na Ceilândia, o cinema de Adirley Queirós	44
2 O EXÍLIO E O REINO: ENTRE BRASÍLIA E CEILÂNDIA	52
2.1. A construção de Brasília, imagética e discursivamente	55
2.2. Os traçados utópicos de Brasília	71
2.3. Às margens do Plano, Ceilândia	77
3 ONDE O DIZÍVEL E O VISÍVEL SE ENÇOBREM E SE ENTERRAM, ELEVAR UMA FALA, PROMOVER UMA APARIÇÃO – O TRABALHO DO CINEMA EM A CIDADE É UMA SÓ?	84
3.1. Os quadros do cinema e os espaços das cidades	88
3.2. Espaços e palavras na Ceilândia	99
3.3. Memórias, cantos e caminhos	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	127

INTRODUÇÃO



Fotografia do Arquivo Público de Brasília.

Uma imagem está em intimidade e distância com a palavra. Intimidade, pois uma imagem, em seu fascínio, nos lança à palavra, ainda que seja à palavra silêncio: momento em que suspendemos a voz, arrebatados por essa presença fugidia. Seria então nesse preciso momento que somos ao mesmo tempo colocados em uma distância, em uma relação que é não-relação entre ver e falar¹.

¹ HACK, SOUSA, 2015, p. 227.

² KIM; WESELY, 2010, p. 466.

Dentre as inúmeras fotografias de Brasília, a que apresentamos nesta introdução talvez seja a que mais nos mobiliza em direção à escrita desta dissertação. Durante a construção da cidade, os trabalhadores comemoram alguma coisa em meio às difíceis condições de trabalho e moradia no Plano Piloto. Diante da câmera, sustentando, em sua maioria, o olhar em direção a ela, eles esboçam uma fala, um grito, apresentam-se em sua pluralidade e diferença. Esta fotografia foi publicada no livro *Arquivo Brasília*², sem legenda e sem data. Impossível, assim, saber bem o quê os trabalhadores comemoram, para quem eles posam, por que erguem suas mãos para o alto, como quem afirma uma luta em comum. Ainda assim, observando alguns desses olhares, ao centro da imagem, eles parecem se reportar, com certo companheirismo, àquele que os retrata.

De maneira geral, as imagens que nos lançam às palavras, neste trabalho, são aquelas que concernem às aparições dos povos e dos espaços periféricos no cinema brasileiro, especialmente, aquelas que se constroem junto aos povos da Ceilândia, no entorno de Brasília, dedicando-se a sua memória, a sua luta e a seus modos de resistência. Ali, diante do cinema, a primeira geração dos homens e mulheres que trabalharam na construção de Brasília vive sua vida, rememora suas histórias, elabora suas experiências. Esta dissertação dedica-se a investigar o aparecimento das relações entre a palavra e o espaço nos filmes, tendo em vista uma breve retomada histórica e estilística dos modos com que o cinema brasileiro recente interessa-se pelos povos e pelas periferias urbanas. A partir disso, buscamos compreender, especificamente, como o filme *A cidade é uma só?* (Adirley Queirós, 2011) produz novas articulações entre o dizível e o visível, atravessados por outros tempos e constituídos com base na experiência dos sujeitos filmados.

Esse problema de pesquisa delimitou-se a partir de um trabalho interessado, em primeira instância, na escritura fílmica de nosso *corpus*. Inicialmente, empenhados em trabalhar as relações que o cinema brasileiro contemporâneo desenvolve junto aos espaços das cidades, encontramos nos filmes de Adirley Queirós rico campo para a análise. Atualmente, seus filmes são recebidos, tanto pela crítica quanto pela academia, com pronunciado interesse, especialmente, por constituírem-se de maneira coletiva, com os sujeitos que Queirós decide filmar, dando lugar a cenas inventivas e incisivas politicamente. A fortuna crítica que se

² KIM; WESELY, 2010, p. 466.

compôs, especialmente em torno de seus dois longas-metragens, é bastante ampla e consistente. Podemos nos lembrar dos trabalhos de pesquisadores como Cláudia Mesquita, André Brasil, César Guimarães, Eduardo Jesus e Beatriz Furtado, além das pesquisas acadêmicas de pós-graduação que, atualmente, vêm sendo desenvolvidas no âmbito da Universidade Federal de Minas Gerais por Marcelo Miranda e Tatiana Hora e, na Universidade Federal Fluminense, por Felipe Mussel e Érico Lima, para citar apenas alguns nomes. Cada trabalho apresenta-se, no entanto, com um foco específico de análise que não esgota as questões trazidas pelos filmes, nem faz dos outros trabalhos empreendimentos menos produtivos. É preciso sempre ter em vista que um filme comporta diversos pontos de entrada e de saída ao olhar e à escrita, tornando interminável o trabalho analítico convocado por ele. Afinal, ainda hoje, não demos conta de abordar todas as questões das obras de nenhum dos grandes ou pequenos cineastas que constituem a ainda breve, mas vigorosa história do Cinema Brasileiro.

Ao invés de delimitarmos, de antemão, o problema de pesquisa que poderia nos levar à escolha de um *corpus* específico que nos auxiliaria a manejar os seus componentes, caminhamos ao encontro dos filmes, em um primeiro momento. Junto deles, buscamos encontrar algumas questões que emergiram no contato e na investigação das imagens. Retomando o primeiro filme realizado por Adirley Queirós, *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), pareceu-nos que uma forte relação entre as palavras e o espaço urbano esboçava-se ali e desenvolvia-se em seus trabalhos mais recentes. Foi preciso, então, retomar filme a filme e compreender, com mais acuidade, seus delineamentos. Trabalhamos, em grande medida, operando por pequenas comparações e contrastes, desenhando uma breve aproximação a outras imagens e a alguns textos e operadores teóricos.

Durante o desenvolvimento de nosso trabalho, optamos por realizar um recorte restrito de nosso *corpus* de pesquisa. A princípio, iríamos trabalhar com os dois longas de Adirley Queirós, *A cidade é uma só?* (2011) e *Branco Sai, Preto Fica* (2015). No entanto, desejando realizar uma análise mais atenta e dedicada à escritura fílmica, compreendemos que seria mais produtivo dedicarmos-nos a um único filme, apreendendo seus contornos e suas variações de maneira muito próxima a seus enquadramentos, às *mises-en-scène*, às enunciações e ao trabalho de montagem. Nossa análise se volta, portanto, à investigação de *A cidade é uma*

só?, em contato com outros filmes de Adirley Queirós, assim como com trabalhos de outros realizadores brasileiros.

A cidade é uma só? busca apreender a história e a experiência da formação da Ceilândia, retomando a história oficial narrada à época de sua constituição, a partir de imagens de arquivos confrontados com relatos de uma personagem que participou, quando criança, da Campanha de Erradicação de Invasões, que deu origem à cidade. Ao mesmo tempo, vale-se de suas atuais configurações, abordadas a partir da posta em cena de alguns personagens ficticiais e da composição de uma dramaturgia que vincula o passado e a memória às questões e às configurações atuais da Ceilândia, no entorno de Brasília.

No filme, o uso de procedimentos próprios do documentário (como a entrevista, o registro do cotidiano ou o trabalho com os arquivos) junto àqueles próprios da ficção (como a encenação ou a cenografia) permite aos filmes apreender, talvez com mais atenção, a experiência dos sujeitos filmados na Ceilândia. O mundo torna-se, ele mesmo, material de invenção, entre o documentário que se ocupa “das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita”³ e a ficção, capaz de abrigar as potências do falso, segundo a formulação de Gilles Deleuze.

Tendo em vista a dificuldade de apreender (e acolher) a experiência dos sujeitos marcada pela dispersão e fragmentação na contemporaneidade, o cinema busca encontrar novas formas de escritura. Nesse sentido, a fraternidade entre os recursos do documentário e da ficção (segundo a fórmula de Godard) acaba por responder a essa demanda, não apenas no cinema de Queirós, mas em muitos filmes contemporâneos, de Abbas Kiarostami, no Irã, a Eduardo Coutinho, no Brasil, passando por uma variedade de realizadores. Tal como sugere César Guimarães,

Se o documentário busca a ficção talvez seja para apreender com mais nuances e com maior propriedade a experiência do sujeito filmado; e, de outro lado, se a ficção busca o documentário, é possível que se trate de uma resistência à multiplicação das estratégias de espetacularização e de virtualização – tanto no cinema quanto na televisão – que tornam cada vez mais irreal o mundo filmado⁴.

De modo geral, diante das representações da periferia, tantas já desgastadas e exauridas pelos regimes do espetáculo, entendemos que os filmes de Queirós

³ COMOLLI, 2008, p. 172

⁴ GUIMARÃES, 2011, p. 5.

acolhem a inventividade e a multiplicidade das vidas que habitam os espaços fora e distantes do Plano Piloto. No lugar de considerar a cidade enquanto pano de fundo de conflitos, trata-se de apreender algo da experiência individual e coletiva que se constitui em seu território, assim como promover novas formas de circulação e de variação da palavra entre aqueles que, até então, têm sido quase sempre silenciados ou quase nunca ouvidos.

Nesse sentido, é importante ressaltar que as questões relativas aos campos da ficção e do documentário, e às maneiras com que o filme combina seus procedimentos expressivos, talvez não tenham sido abordadas com a minúcia que merecem. De modo geral, não tomamos a ficção e o documentário como domínios estanques que devem ser distinguidos ontologicamente, mas enquanto intensidades ou variações que vêm modular o espaço e a palavra nos filmes.

A forma com que nosso trabalho se constitui vale-se, em grande medida, de um gesto exploratório ou heurístico que nos guiou na companhia dos filmes. Não tínhamos, portanto, um modelo explicativo prévio, calcado em um referencial teórico pré-definido, que deveria orientar a análise dos filmes. Nossa proposta foi convocar, à medida que o trabalho com os filmes prosseguia, algumas referências teóricas, e outras fílmicas, que produziam articulações e contribuía para o desenvolvimento de nosso argumento, que entrelaça a aparição dos povos periféricos ao vínculo entre a palavra e o espaço habitado e vivido.

Atentos àquilo que se inscreve nas imagens e nos sons, às formas de composição dos enquadramentos, da *mise-en-scène*, assim como aos modos de organizar os planos entre si, investigamos, a partir do que se inscreve materialmente no filme, as operações por eles desenvolvidas e seus desdobramentos, tendo em vista os modos como são colocados em cena as palavras e os espaços. A fim de compreender a composição dos quadros, buscamos compor pequenas séries de imagens, selecionando alguns *frames* extraídos dos filmes e promovendo, a partir de uma aproximação entre eles, algumas articulações. Com isso, intentamos compreender o que cada quadro produz em seu interior e em suas relações com outras imagens. Além disso, a partir de análises de pequenas sequências, investigamos a maneira com que as cenas (e não apenas os quadros) constituem-se nos filmes.

No capítulo 1, “Ouvir os povos, ir às periferias”, abordamos algumas relações entre os povos e os cineastas, especialmente no documentário brasileiro mais

recente. Interessa-nos, sobretudo, nesse capítulo, compreender a maneira com que a manifestação da palavra, concedida aos povos ou apropriada por eles, é modulada pelos filmes, assim como o modo com que o cinema realizado nas periferias (ou pelas periferias) é atravessado pelas reivindicações dos sujeitos filmados. Fazemos, então, uma breve retomada histórica de alguns filmes e projetos do cinema e do vídeo no Brasil, sem que, com isso, possamos traçar um panorama ou mesmo desenvolver uma contextualização histórica abrangente. Apenas recuperamos alguns momentos ou alguns exemplos que nos permitiram analisar a maneira com que os filmes de Queirós possibilitam que os povos da Ceilândia sejam vistos de outros modos, nesse território que avizinha Brasília, e de tal modo que eles sejam ouvidos e apanhados nesse espaço, nas relações que ali eles desenvolvem e nos embates com as demarcações e os ordenamentos da cidade.

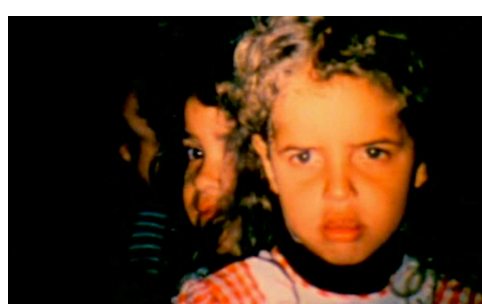
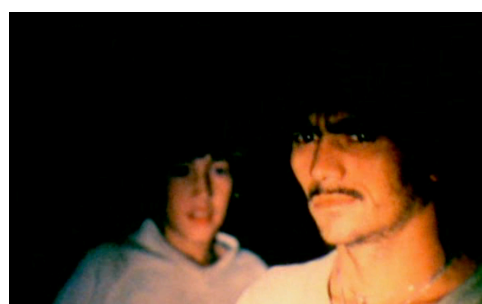
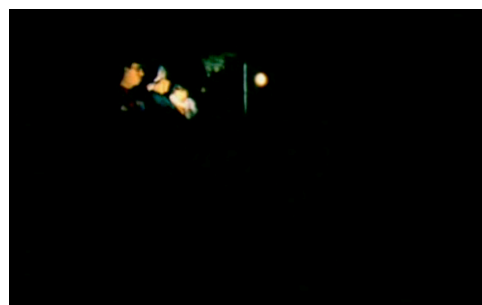
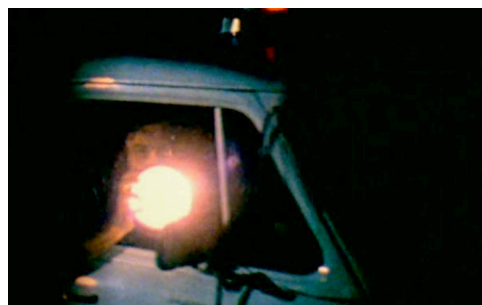
No capítulo 2, “O exílio e o reino: entre Brasília e Ceilândia”, buscamos retomar alguns aspectos da história de Brasília, a fim de compreender como a cidade se constituiu imagética e discursivamente ao longo dos anos. Assim, além de compreender a dimensão utópica e desenvolvimentista que dirigiu a construção do Plano Piloto, buscamos ainda recuperar certa iconografia da cidade. Se o cinema de Queirós registra os arredores de Brasília, uma cidade que já foi excessivamente fotografada e filmada, buscamos então recuperar algumas fotografias da capital do país, encontrando especialmente em registros passados imagens que pudessem estabelecer relações com o espaço a que os filmes de nosso *corpus* dão visibilidade. Além disso, buscamos ainda aproximar, brevemente, o importante filme de Joaquim Pedro de Andrade, *Brasília: Contradições de uma Cidade Nova* (1967) do filme de Adirley Queirós realizado em 2011.

Por último, o capítulo 3, “Onde o dizível e o indizível se encobrem e se enterram, elevar uma fala, promover uma aparição – o trabalho do cinema em *A cidade é uma só?*”, dedica-se, propriamente, ao trabalho analítico, realizado na companhia do filme de Queirós. Selecionamos alguns *frames*, algumas cenas e algumas falas e cantos para que a compreensão dos aspectos que constituem os vínculos entre os espaços e as palavras, no filme, ganhassem maior nitidez. Abordamos o filme, considerando os aspectos abordados nos capítulos 1 e 2, promovendo algumas aproximações e comparações com fotografias de Marcel Gautherot, responsável por grande parte do registro de Brasília durante os anos que compreenderam a construção e a inauguração da cidade.

Ao fim, talvez o que este trabalho mais tenha nos revelado seja sobre o desafio de estar sempre na companhia das imagens, espreitando-as, ouvindo o que elas têm a dizer, buscando perceber o que se articula nas suas vizinhanças. De certa maneira, como sugeria Ismail Xavier, a respeito da escrita de seu livro clássico sobre os filmes de Glauber Rocha, procuramos aqui “dar a palavra ao cinema, imagem e som”⁵; insistimos em ver e ouvir, em tatear as relações, redescobrir outros mundos que, passando rapidamente pelas imagens, deixávamos de apre(e)nder.

⁵ Referimo-nos, aqui, a um comentário do pesquisador realizado na introdução do livro “Sertão Mar” (XAVIER, 2007, p. 14).

1 OUVIR OS POVOS, IR ÀS PERIFERIAS



Frames extraídos do filme *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1979).

Em *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1979), Deraldo, um poeta nordestino que chega a São Paulo à procura de trabalho, é confundido com um operário de uma multinacional que assassina o patrão em uma premiação. Em uma das cenas do filme, o poeta é procurado pela polícia na favela onde mora para responder pelo crime que ele supostamente havia cometido. Sem identidade ou qualquer outro documento de identificação que pudesse comprovar o engano e pressionado pela polícia, Deraldo decide fugir pelas ruelas da favela e se esconder. Alguns policiais começam, então, uma busca que acaba sendo mal sucedida, pois, sem iluminação pública, o morro apresenta-se tomado pela escuridão da noite, e as pequenas ruas, entre as casas amontoadas, dificultam sua movimentação.

Nessa cena (talvez uma das mais bonitas do cinema brasileiro), os policiais buscam o poeta pela favela com o auxílio de uma grande lanterna. O filme nos mostra o carro dos policiais se movimentar e, em seguida, seu contra-plano: os rostos e corpos dos moradores da favela iluminados pela lanterna por eles empunhada. Sobre o quadro negro do cinema, a cada feixe de luz, inscrevem-se olhares e gestos daqueles que, aparentemente indefesos, nada podem diante da perseguição policial. Ao serem iluminados, no entanto, em vez de fugir ou de se esquivar, os moradores permanecem parados onde estão, sustentando o olhar firme em direção ora ao fora-de-campo, ora à própria câmera. Algumas vezes, ao contrário de se sentirem ameaçados pela iluminação em seus rostos, alguns moradores e/ou algumas moradoras parecem se constranger e riem suavemente para a câmera. A luz empunhada pela polícia confunde-se, assim, com aquela produzida pelo cinema (ao mesmo tempo em que dela se descola).

Se convocamos essa cena do filme de João Batista, é porque acreditamos que ela figura uma operação cara ao desenvolvimento de nosso trabalho: faz ver, de maneiras específicas e produzindo articulações próprias, os corpos e os espaços da periferia. Diante do mundo, o cinema não apenas abriga as representações que nele circulam, mas incide sobre elas, as altera e as reinventa. Ainda assim, nessa cena, quando o cinema ilumina os rostos dos moradores da favela (“do povo”, para dizer como Jean-Claude Bernardet), eles permanecem calados, emudecidos, deixando-se ver, apenas.

Em seu livro sobre as relações entre cineastas e imagens do povo, Bernardet criou uma formulação que, desde então, se tornou emblemática para pensarmos as relações entre o cinema e a política: “para que o povo esteja presente nas telas, não

basta que ele exista: é necessário que alguém faça filmes⁶. Desde então (e já bem antes disso), o povo e os cineastas engendraram diferentes relações, quase sempre entremeadas pela diferença de classe. Esse “alguém” que tem feito filmes no Brasil, por muito tempo e em grande parte, integrou as classes média ou alta do país e se constituiu enquanto homem, branco, morador de grandes centros urbanos. Ao “povo”, oferece-se frequentemente o enquadramento da câmera, poucas vezes a oportunidade do diálogo e raramente a possibilidade de tomá-la em suas mãos por alguns instantes, até que ela, muitas vezes, retorne ao realizador. Podemos pensar em exemplos importantes, de Aloysio Raulino, com *Jardim Nova Bahia* (1971), a Paulo Sacramento, com *Prisioneiros da Grade de Ferro* (2003). Guardando as diferenças e a potência desses filmes, quais de seus personagens, entre Deutrudes e os presidiários do Carandiru, tornaram-se cineastas depois de serem conduzidos por aquele que detinha a posse da câmera, mas se dispôs a emprestá-la?

Ao oferecer ao sujeito filmado (o “outro de classe”, para acionar outra vez uma categoria usada por Bernardet) a possibilidade de fazer seu próprio registro, é evidente que não se trata somente de uma tentativa de democratizar o lugar da realização no cinema. Trata-se, antes, de uma experiência que se aproxima da etnografia e na qual está demarcada, de início, a diferença dos lugares de enunciação. É por isso que a troca e a relação entre esses lugares tornam-se fundamentais. Uma questão que, em grande medida, sempre atravessou o cinema brasileiro – especialmente no campo do documentário, a partir dos anos 1960 – gira em torno dessa oferta que estaria nas mãos do cineasta, em sua relação com o sujeito filmado: “como fazer para *dar* voz e visibilidade ao outro?”. O dizível e o visível colocam-se, nesse sentido, como algo que é preciso conceder. Outra questão, que vai ao encontro desta e que talvez a aloje em seu interior, é apresentada por Didi-Huberman: “como fazer para que os povos apareçam e adquiram forma?”. O outro, aqui, não corresponde imediatamente a um lugar passivo: ele *aparece, adquire forma*. É preciso, portanto, como propõe o autor, que “se interrogue os seus modos de aparição ou de exposição”⁷.

Para o filósofo francês, é preciso entender que “os povos estão *expostos*”⁸. Isso não quer dizer que eles estejam mais visíveis que em outros tempos, mas que

⁶ BERNARDET, 2003, p. 9.

⁷ DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 62.

⁸ DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 41.

eles encontram-se “ameaçados em sua representação – política, estética – e até, como acontece com demasiada frequência, na sua própria existência”⁹. Isso porque, por apresentarem-se ao mesmo tempo *subexpostos* “na sombra da censura a que são sujeitos” nas margens da cidade e *superexpostos* pelos holofotes do espetáculo, os povos periféricos encontram-se “sempre expostos a desaparecer”. Nesse sentido, Didi-Huberman ainda advoga que, se a representação dos povos encontra-se vulnerável, isso se deve à frequente constituição de discursos que nos convencem de que, ainda que imersos na invisibilidade, tudo continua visível e acessível a nós. O autor ainda ressalta que “os perigos de morte fomentam-se, antecipam-se ou fermentam-se no uso das palavras”¹⁰. Nesse caso, ele se refere a Walter Benjamin, que, em “Pequena História da Fotografia”,

Introduziu magistralmente a questão da legibilidade das imagens, não para as submeter a uma decifração concebida para dar às palavras a última palavra das imagens, mas, pelo contrário, para situar as imagens e as palavras numa relação de mútua perturbação. Uma *relação crítica*, em suma. Quando não se constrói essa relação, quando as imagens convocam “naturalmente” palavras condizentes, ou quando as palavras convocam “espontaneamente” as imagens que lhes corresponderia, então, podemos dizer que as imagens – como as próprias palavras – foram reduzidas a quase nada que preste: a estereótipos¹¹.

Para Didi-Huberman, se é preciso compreender a legibilidade das imagens, não é apenas para que possamos restituir-lhes o sentido ou oferecer-lhes uma construção discursiva; é também porque as próprias imagens seriam capazes de conferir às palavras “sua legibilidade despercebida”. Mais adiante o autor ainda alerta: “desconfiemos das palavras que acompanham a exposição dos nossos povos”¹². Para que os povos *apareçam* politicamente não é preciso apenas que os vejamos, mas que possamos percebê-los, quer dizer, é preciso que eles, igualmente, se façam ver e ouvir. Afinal, como propõe Hannah Arendt, a quem a perspectiva de Didi-Huberman se filia, a questão da aparência (ou das aparências) dos seres no mundo refere-se também “à aptidão que o pensamento tem para

⁹ DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 41.

¹⁰ DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 45.

¹¹ DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 45, grifos do autor.

¹² DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 45.

aparecer”¹³. Os perigos de morte, portanto, fomentam-se no uso das palavras, mas também em sua ausência, nos seus modos de circulação estanques e hegemônicos.

Escrito no início do século XXI, o texto de Didi-Huberman guarda uma importante diferença com a escrita de Jean-Claude Bernardet: ele insiste na grafia de “povos”, no plural. Por sua vez, em seu livro publicado originalmente em 1985, Bernardet menciona sempre “o povo”, no singular. Apesar da flexão do substantivo, por que insistir hoje na forma escrita no plural? Qual diferença reside entre um e outro? Para Didi-Huberman¹⁴, enunciar “os povos” ganha fundamental relevância para que a expressão não vise “de modo nenhum a unidade de uma essência, de uma entidade a pretexto da qual se poderia glosar uma forma una, inteligível e verdadeira, completamente distinta da sua aparência múltipla, sensível e enganadora”.

Podemos entender que essa concepção aproxima-se da figura do “comum”, de que fala Rodrigo Silva¹⁵, como algo que rompe, justamente, a possibilidade de uma “identificação fusional, agregação terminal, unificação fabricada pela propaganda e pela ideologia, pelas formas modernas da ‘mitificação’, da ‘coletivização’ ou da associação”. Sob essa perspectiva, o “comum” é entendido “enquanto figura daquilo que une ou liga os homens entre si sem assemelhar as suas dissemelhanças e sem subsumir as suas diferenças”¹⁶, quer dizer, como algo que reúne singularidades e multiplicidades, sem confiscar-lhes suas distinções, incompletudes e inacabamentos próprios a cada um; sem constituir portanto um corpo coletivo capaz de apagar toda e qualquer diferença. Nesse sentido, insistir no uso da expressão “os povos” remete ao acolhimento das singularidades, em oposição à reiteração de uma identidade una e fusional, que apagaria as diferenças e multiplicidades encontradas junto àqueles que se reúnem como “o povo”.

Para avançar nesse debate com mais profundidade, seria preciso considerar a importância que esse termo (“o povo”) teve no pensamento brasileiro, circulando entre intelectuais e artistas com bastante afinco, ligado sobretudo ao desejo de consolidar uma identidade nacional e de direcionar uma atuação política junto às classes populares. Em um país de ampla extensão geográfica, grande desconexão

¹³ Cf. ARENDT, Hannah. A natureza fenomênica do mundo. In: _____. *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

¹⁴ DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 50.

¹⁵ SILVA, 2011, p. 19.

¹⁶ SILVA, 2011, p. 16.

entre os estados e municípios, habitado por uma diversidade de etnias, colonizado por muitos e com ampla desigualdade social, para que pudéssemos dizer “o povo”, no singular, seria preciso inventá-lo. Já em meados dos anos 1990, dez anos depois do livro de Bernardet, o sociólogo Darcy Ribeiro publicava “O povo brasileiro” (1995), sua obra célebre, em uma tentativa de compreender a gestação do Brasil e dos brasileiros como “povo”, a partir “do entrecchoque e do caldeamento do invasor português com índios silvícolas e campineiros e com negros africanos, uns e outros aliciados como escravos”¹⁷.

A questão da fundação de nossa identidade nacional e o desejo de estabelecer a ideia de um “povo-nação” ganha força no Brasil justamente porque, ao contrário de nossos colonizadores, talvez nunca o tenhamos sido. Nesse sentido, quem sabe, a insistência do uso da palavra “povo” ganhe contornos mais positivos. Para Alain Badiou (2014), associado a um adjetivo nacional, o termo “povo” guardaria sempre um destino reacionário, porque logo seria “anestesiado por uma identidade” que nega a existência daqueles que não estariam incluídos como “povo oficial”. No entanto, para o autor, quando a existência de um “povo” é negada pela dominação colonial, a palavra ganha uma conotação positiva e afirmativa. Se quiséssemos ir adiante nessa discussão, seria importante, portanto, compreender historicamente como, no Brasil, onde talvez nunca tenha sido efetivamente gestado um “povo”, essa palavra usada no singular ganhou flexões mais ou menos nocivas. Como não nos cabe aqui tamanho empreendimento, compreendemos apenas que dizer hoje “os povos”, no plural, constitui uma tentativa de restituir àqueles que nunca tiveram rostos, nomes e vozes a possibilidade de serem muitos, em sua singularidade e diferença.

Se, desde os anos 1960, no Brasil, investigar as figuras dos povos que o cinema é capaz de apreender ou produzir constitui trabalho profícuo e incessante, por outro lado, mesmo que seja tema recorrente em pesquisas acadêmicas e em filmes contemporâneos, nem sempre cineastas e pesquisadores voltaram-se para as periferias brasileiras interessados nas questões urbanas periféricas como aspectos fundamentais. O próprio termo “periferia”, usado para referir-se a contextos locais, é relativamente recente e apenas nas últimas décadas foi incorporado ao nosso vocabulário cotidiano. Antes de designar espaços urbanos marginalizados, “periferia”

¹⁷ RIBEIRO, 1995, p. 19.

é um termo que se situa, após a Segunda Guerra Mundial, na divisão global entre países centrais e periféricos, ou seja, entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos¹⁸. No Brasil, o livro de Celso Furtado, “A economia brasileira”, publicado em 1954, constitui um marco especialmente porque, entre outros motivos, difunde no país a noção de “subdesenvolvimento” e influencia amplamente tecnocratas, intelectuais e artistas. Como comentam as historiadoras Lilia Schwarcz e Heloísa Starling, o livro de Furtado,

Além de apresentar instrumentos para uma nova maneira de pensar o país, fornecia aos técnicos do governo uma palavra-chave – “subdesenvolvimento” – para enquadrar os dilemas da sociedade brasileira (...). A palavra “subdesenvolvimento”, por sua vez, entrou para o vocabulário da população, que passou a utilizá-la difusa e diversamente. Mas sempre mantendo a angulação definida por Furtado: era preciso pôr em evidência o lugar do subdesenvolvimento para melhor enfrentá-lo¹⁹.

A proposta de enfrentar o subdesenvolvimento no Brasil, a partir da segunda metade do século XX, ocasionaria dois interessantes movimentos ressaltados pelas autoras: a origem da “fórmula do reformismo desenvolvimentista” (que se ligará diretamente ao programa de governo de Juscelino Kubitschek) e o surgimento, entre outras manifestações artísticas e culturais, do Cinema Novo, que teve como importante referência o filme *Rio, 40 Graus*, de 1955, dirigido por Nelson Pereira dos Santos. Para as autoras²⁰, esse filme, que pode ser considerado um dos pioneiros a evidenciar os espaços das favelas brasileiras, acaba por resumir “em linguagem cinematográfica a proposta de Celso Furtado”, justamente. Ao abordar o universo da favela carioca, o filme encontra os dilemas do subdesenvolvimento que vão marcar profundamente o programa e o projeto do Cinema Novo no Brasil nos anos que se seguiram.

Nessa esteira, ainda que tenha filmado muitas vezes favelas e sertões, o gesto de grande parte de nosso cinema, especialmente a partir do Cinema Novo, voltava-se para combater um sistema reprodutor da pobreza e da desigualdade,

¹⁸ Alguns autores atribuem uma das mais importantes definições das relações entre centro e periferia aos trabalhos do economista argentino Raúl Prebisch, que teve forte atuação na Cepal (Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe) e contribuiu bastante para o debate na América Latina, a partir da elaboração do sistema “centro-periferia”, a partir de 1946. Segundo Couto (2007, p. 50), nessa perspectiva, “entende-se por Centro, grosso modo, os países desenvolvidos produtores de bens manufaturados, e por Periferia, os países em desenvolvimento ou subdesenvolvidos, produtores de bens primários”.

¹⁹ SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 418.

²⁰ SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 419.

reagindo, como propõe Ismail Xavier (2012), contra as regras do espetáculo e da cultura de mercado. Tal como sugeria Furtado, tratava-se de “pôr em evidência o lugar do subdesenvolvimento para melhor enfrentá-lo”. Ismail Xavier, no prefácio à segunda edição do livro “Alegorias do Subdesenvolvimento” (2012), chega a fazer referência, em uma breve nota de pé de página, à produção teórica da Cepal e de Celso Furtado. No texto, ele afirma:

A discussão de cinema, ao se politizar, assumiu a equação da pobreza e da desigualdade social tal como expressa na noção de subdesenvolvimento que, formulada no plano da economia, assumia o princípio de que não se tratava apenas de uma nova descrição da distância entre pobres e ricos, centro e periferia, mas da elucidação de uma engrenagem a ser combatida²¹.

Mais à frente, no texto, Xavier ainda comenta:

Não por acaso, os anos 50 e 60 testemunham a passagem dos projetos industriais tipo Vera Cruz ou da comédia popular mais ingênua – nitidamente mais amenos em sua lida com o atraso – para a postura mais agressiva do Cinema Novo e do Cinema Marginal, manifestações estéticas vigorosas dessa consciência catastrófica do subdesenvolvimento do país²².

Podemos entender, nesse sentido, que a questão a que, por muito tempo, o cinema brasileiro se dedicou não foi precisamente às conformações de periferias locais e às vidas de seus habitantes, mas a algo que se constitui bem antes disso: o subdesenvolvimento brasileiro frente às condições e determinações econômicas, sociais, culturais e estéticas estrangeiras²³. De fato, as questões relativas às periferias urbanas no cinema brasileiro, como tema central e foco da atenção de cineastas e pesquisadores, são muito mais recentes do que usualmente supomos.

Se “subdesenvolvimento” começa a ser utilizado pela população “difusa e diversamente”, como propõem Schwarcz e Starling, a partir de meados dos anos 1950, “periferia” é um termo que vai ser apropriado de maneira generalizada apenas a partir dos anos 1990²⁴ – apesar de começar a ser utilizado em pesquisas acadêmicas nos campos das Ciências Sociais, Geografia, Arquitetura e Urbanismo

²¹ XAVIER, 2012, p. 14.

²² XAVIER, 2012, p. 27.

²³ Ver o livro “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, de Paulo Emílio Sales Gomes (1986), que reúne três textos em que o autor comenta como o cinema brasileiro, desde seu início, esteve atravessado por essa questão. Como o próprio autor insistia em dizer: “em cinema, o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado”.

²⁴ ZANETTI, 2010; HAMBURGER, 2007

entre os anos 1960 e 1970, ligado ao momento em que o processo de urbanização se acentuou no Brasil, dando lugar ao conseqüente crescimento das periferias metropolitanas²⁵. A partir dos anos 1990, então, “periferia” passa a se tornar um vocábulo corriqueiro, que começa a circular intensamente na cena midiática. Como comenta Esther Hamburger (2007), a partir dessa época, a relativa invisibilidade da periferia se altera, e uma série de filmes e programas de televisão começam a se dedicar a esse universo, sobretudo “na chave da violência e do ‘sensacionalismo”.

Em importante artigo, Ivana Bentes (2007) retoma as representações do sertão e da favela no cinema brasileiro, comparando os filmes dos anos 1960 e o cinema feito nos anos 1990 e 2000. Segundo a autora, nos filmes realizados mais recentemente, “a miséria é cada vez mais consumida como um elemento de ‘tipicidade’ ou ‘natureza’ diante da qual não há nada a fazer”²⁶, enquanto nos filmes realizados no contexto do Cinema Novo buscava-se “um sentido afirmativo e transformador para os fenômenos ligados à fome, à pobreza e à miséria latino-americanas”. De um lado, o cinema que buscava combater radicalmente uma condição de exploração; de outro, o cinema que ressalta a impotência e a perplexidade diante da miséria e acaba por torná-la objeto de consumo. Nesse texto, Bentes quase não usa a palavra “periferia”, optando por falar em sertões, subúrbios e favelas. Talvez, para que a aproximação com o cinema moderno brasileiro torne-se mais profícua. No entanto, quando a autora fala da periferia, pela primeira vez e já ao final do texto, o que ela convoca é o *rap*, o *funk*, o videoclipe, as produções audiovisuais da CUFA (Central Única das Favelas), a companhia de teatro Nós do Morro, a Rádio Favela etc: movimentos afirmativos que se desenvolvem, não no cinema de ficção realizado para grandes audiências, mas no morro, junto aos próprios moradores de periferia. Com esses exemplos, Bentes sugere:

Estamos diante de um discurso político “fora de lugar” (que se vale de toda uma iconografia da violência para combatê-la), e que coloca em cena esses novos mediadores da cultura: *rappers*, *funkeiros*, *b-boys*, mas também outros grupos e discursos marginalizados: favelados, desempregados, subempregados, drogados, uma marginalidade “difusa” que aparece na mídia de forma ambígua, mas que podem assumir esse lugar de um discurso político urgente. A mudança decisiva é a dimensão política dessas expressões culturais urbanas e estilos de vida vindos da pobreza e da

²⁵ TANAKA, 2006; SOTO, 2008

²⁶ BENTES, 2007, p. 243 – 244.

violência, forjadas na passagem de uma cultura letrada para uma cultura audiovisual e midiática²⁷.

Três anos depois da publicação dos textos de Bentes e Hamburger, no começo da segunda década dos anos 2000, filmes como *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010); *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2010); ou mesmo *A cidade é uma só?* (Adirley Queirós, 2011), que investigaremos neste trabalho, foram produzidos em delicada proximidade com as vidas que habitam as periferias brasileiras. Ao contrário de dar visibilidade ao cenário identificado nesses textos, que tanto se faz ver no discurso midiático, filmes como esses se interessam pelo que há de banal e corriqueiro no espaço e nas vidas filmadas, bem como pelos afetos, potências e linhas de força que os atravessam. Isso talvez porque, apesar de se constituírem a partir de um gesto ficcional (que organiza, de certa forma, *mises-en-scène*; que estrutura falas e prepara os corpos), cada um realiza, a sua maneira, escolhas e utiliza procedimentos característicos do documentário, convocando os próprios moradores das periferias filmadas para habitarem as cenas, investindo seus corpos, vozes e desejos nos filmes. Assim, como diria Comolli (2008), longe dos roteiros totalitários da ficção, os filmes permitem que a potência e a complexidade do mundo neles se inscrevam.

Se, a princípio, “periferia” é um termo que surge de trabalhos acadêmicos e acaba sendo utilizado por intelectuais e tecnocratas para pensar a economia e o processo de urbanização das grandes cidades, o que percebemos, com a difusão do termo, é que os próprios habitantes de favelas têm dele se apropriado de maneira afirmativa. Em sua tese de doutorado, Daniela Zanetti (2010) ressalta como o conceito de “periferia” ganha cada vez mais espaço na mídia, mas também no cinema, na música, nas artes plásticas e na literatura, e como as representações das favelas cada vez mais integram processos de mediação, a partir de um conjunto de bens simbólicos como vídeos, filmes, emissoras de rádio etc. Aos poucos, como sugere a pesquisadora, esses sujeitos passam a produzir suas próprias imagens, que vão circular, principalmente, em festivais de cinema especializados. Em sua tese, inteiramente dedicada à circulação dos filmes realizados na periferia, Zanetti investiga eventos, como o *Visões Periféricas* e o *Festival Cine Cufa*, no Rio de Janeiro; o *Cine Periferia Criativa*, em Brasília; *Favela É Isso Aí*, em Belo Horizonte; o

²⁷ BENTES, 2007, p. 254.

Festival Cine Favela de Curta-metragem e a Mostra Formação do Olhar do Festival de Curtas de São Paulo, em São Paulo. A partir deles, ela comenta:

Imagens de diferentes periferias e favelas, suas histórias e seus personagens, antes circunscritos ao seu território e à sua gente, ou transformados em objeto de “investigação social” da academia ou da classe artística, passaram a alcançar maior visibilidade ao circular por diferentes redes de exibição e de produções audiovisuais, que inclui a Internet e os festivais e mostras de cinema e vídeo. Além disso, e principalmente, passaram a ser concebidas, produzidas e protagonizadas por seus próprios moradores e representantes²⁸.

Ainda hoje, é inegável o fato de que os cineastas ocupam lugares privilegiados socialmente, ainda que não menos engajados politicamente no mundo. Apesar de o acesso a universidades, cursos livres e editais de incentivo à cultura permanecerem sendo de limitado alcance a populações mais pobres, a periferia tem feito seus filmes, como esses a que a pesquisa de Daniela Zanetti se dedica, realizados especialmente através de oficinas voltadas para a produção de vídeos comunitários, de iniciativas isoladas de pouquíssimos moradores e moradoras da periferia que têm acesso a câmeras digitais e espaços de exibição ou de um(a) ou outro(a) morador(a) que consegue se inserir em atividades de formação realizadas fora da periferia.

Nesse sentido, seria possível pensar diversas experiências em torno da relação entre os povos e o cinema (e não entre eles e os cineastas, retirando de antemão a possibilidade de ser povo e cineasta). Levando mais adiante a pesquisa acerca do cinema e as imagens do povo, para retomar o importante escopo do trabalho de Bernardet, gostaríamos de investigar então o *cinema dos povos*, ou melhor, *um cinema de um povo*, realizado em uma das periferias brasileiras, apesar de tudo. Especificamente, nosso propósito é investigar o modo como, no trabalho de Adirley Queirós (especialmente, em seu primeiro longa- metragem), os espaços e os povos periféricos *aparecem* politicamente, através de novas articulações entre o visível e o dizível – possíveis, justamente, quando o cinema (com suas imagens e sons, com seus espaços e palavras) é apropriado afirmativamente pelos sujeitos que habitam as margens das cidades. Compreendemos, no entanto, que essa passagem entre as imagens dos povos realizadas pelos cineastas e as imagens realizadas “agora por eles mesmos” deve ser pensada em suas nuances, para que não se crie

²⁸ ZANETTI, 2010, p. 14.

uma falsa noção dicotômica que as separa em dois lados opostos e divergentes. Por isso, antes de prosseguirmos no trabalho junto a nosso *corpus* de pesquisa, acreditamos que seja preciso ir ao encontro de alguns dos debates que hoje envolvem as imagens produzidas nas “quebradas”, para dizer como a antropóloga e cineasta Rose Satiko.

1.1. “Falar de mim é fácil, difícil é ser eu”²⁹: distribuições de palavras e imagens nas periferias brasileiras

Na década de 1980, no Brasil, assim como em outros países da América Latina, toma forma o chamado “vídeo popular”, intimamente ligado à atuação dos movimentos sociais e populares. Inicialmente, como comentam Wilq Vicente e Amanda Stücker (2014), as produções contavam com o apoio de setores da igreja católica, centros de educação popular e de direitos humanos com atuação nas periferias urbanas. Segundo os autores, “durante certo período, alguns cineastas e produtores audiovisuais forneceram diversas oficinas que buscavam capacitar os quadros dos movimentos sociais a fim de utilizarem o vídeo como estratégia de mobilização e difusão das lutas”³⁰. Inicialmente, esse tipo de produção era pensado sobretudo como instrumento de intervenção na realidade social, interessando aos realizadores muito mais a mensagem transmitida do que a exploração da linguagem videográfica. Ainda assim, para Vicente e Stücker,

O vídeo se tornou um dispositivo da maior importância nas mãos dos grupos e movimentos autônomos, ao mesmo tempo que potencializou as atividades de registro e de memória, viabilizou a produção e difusão das mensagens. Nesses vídeos, as histórias de vida, experiências e o conhecimento dos entrevistados tecem as produções; por instantes, a fala de cada narração toma a cena e se transforma em tema principal. A opção por essa abordagem busca abrir o microfone e a câmera para que os

²⁹ O título desta seção faz referência ao título homônimo de um texto publicado na Revista do Vídeo Popular por jovens realizadores da Brigada de Audiovisual da Via Campesina. O texto comenta o filme *Linha de Passe* (Walter Salles e Daniela Thomas, 2008) e termina com o seguinte questionamento: “Mas, se os trabalhadores eles mesmos se apropriassem da linguagem cinematográfica para refletir sobre o mundo em que vivem, se deixassem de ser objetos e passassem a ser sujeitos, o cinema poderia se constituir numa ferramenta de construção e compreensão dos elementos necessários para a superação da pobreza e da exploração. E se os cineastas brasileiros estiverem realmente dispostos a colaborar para essa superação, seria interessante começarem a mudar o *objeto* de seus estudos e inverter a posição da câmera, do outro para si” (CANOVA; ALVAREZ; GOMES, 2010, p. 7). Disponível em: https://videopopular.files.wordpress.com/2011/02/revista_video_popular_07_2010_final_p_net.pdf. Último acesso: 20 de abril de 2016.

³⁰ VICENTE; STÜCKER, 2014, p. 27- 28.

protagonistas (atores sociais) deem sua visão dos fatos. Nesse sentido, o vídeo surge antes como uma prática social do que como linguagem³¹.

Situada durante o processo de abertura democrática no Brasil, a produção de vídeos associava-se à demanda por ampliação do acesso aos meios de comunicação, respondendo às reivindicações dos movimentos sociais em relação às questões ausentes na “grande mídia”. Próximo às propostas do vídeo militante que tomou forma no Brasil no final da década de 1960 e que buscava contrapor-se à produção massiva televisiva, o movimento do vídeo popular buscava então possibilitar que a câmera fosse utilizada pelas classes populares que, com ela, poderiam realizar suas próprias imagens. Os realizadores ligados ao vídeo popular, no entanto, não se compuseram apenas de grupos de realizadores populares, como aponta Luiz Fernando Santoro (2014). Em sua definição de “vídeo popular”, publicada em seu importante livro *A imagem nas mãos* (1989), o autor levou em conta, como ele mesmo comenta:

Produções de integrantes dos movimentos sociais, as que são realizadas por profissionais em conjunto com os integrantes dos movimentos sociais, as que são realizadas por profissionais em conjunto com os integrantes de movimentos populares e aquelas elaboradas por profissionais sob a orientação de lideranças populares. Aceitavam-se, assim, as diferentes formas de produção da época, desde a inserção dos realizadores dentro dos movimentos populares, até as produções realizadas a partir de um olhar externo sobre ações e manifestações populares, feitas por videastas independentes ou contratados³².

Reconhecendo que os realizadores que compunham a Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP) na época consideravam, em sua maioria, o vídeo popular apenas enquanto aquele realizado pelos próprios grupos e entidades populares, Santoro ressalta que, além dessas produções, em grande medida, os vídeos eram feitos por profissionais, de maneira integrada com aqueles que participavam dos movimentos sociais ou não. O mais importante, segundo o autor, era que o vídeo fosse uma produção “de interesse dos movimentos sociais”. Assim, ainda que a questão da participação, nesse contexto, fosse fundamental e respondesse por grande parte das demandas desses movimentos, como observa a pesquisadora Clarisse Alvarenga, a partir do trabalho de outros pesquisadores como Henrique Luiz

³¹ VICENTE; STÜCKER, 2014, p. 30.

³² SANTORO, 2014, p. 41.

Pereira Oliveira³³, a efetiva participação das comunidades na realização dos vídeos acabava por não se concretizar e, aos poucos, as produções começam a se enfraquecer. Segundo ela:

Na medida em que nos aproximamos da década de 1990, o vídeo popular se encontra cercado de críticas. De um lado, está a constatação da não participação das comunidades na realização dos vídeos (...). De outro, o enfraquecimento dos vínculos com os movimentos sociais, para onde estava orientada a militância do vídeo popular. Soma-se a isso, a banalização das imagens da miséria empreendidas pela televisão, a proliferação de instituições que realizam trabalhos junto a grupos sociais que já se organizavam dentro dos preceitos do mercado capitalista neoliberal. Dado esse quadro, o vídeo popular entra em crise de identidade, que culmina com o fechamento das portas da ABVP [Associação Brasileira de Vídeo Popular], em 1995³⁴.

Para a pesquisadora, a partir dessa década, será junto aos profissionais do cinema, da comunicação e da educação, já não mais ligados aos movimentos sociais, que a câmera passará efetivamente para as mãos da comunidade. O vídeo popular, então, dá lugar ao que Alvarenga entende como “vídeo comunitário”, quando “vários projetos que vinham da fase do vídeo popular começam a abdicar da câmera, transferindo-a para as mãos dos grupos sociais”³⁵. Oficinas realizadas junto às comunidades destinam-se, a partir de então, a explicar o funcionamento da câmera de vídeo e a fazer com que os alunos, quase sempre jovens que dispõem de tempo livre e já não são vinculados a sindicatos ou partidos políticos, realizem suas próprias imagens. Além disso, a autonomia em relação aos movimentos sociais possibilita que os realizadores trabalhem com bastante liberdade questões referentes à linguagem videográfica ou àquelas que concernem seu próprio ponto de vista sobre a realidade por eles vivida. É importante ressaltar, no entanto, que ainda que Alvarenga proponha que o “vídeo popular” tenha dado lugar ao “vídeo comunitário”, o primeiro termo ainda hoje é utilizado por alguns realizadores para se referir a suas próprias produções, buscando inclusive retomar alguns dos propósitos da ABVP na década de 1980³⁶. Um exemplo disso é o Coletivo de Vídeo Popular,

³³ OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira. *Tecnologias audiovisuais e transformação social: o movimento do vídeo popular no Brasil (1984-1995)*. Tese de doutorado. Departamento de História, PUC-SP, São Paulo, 2001.

³⁴ ALVARENGA, 2004, p. 58.

³⁵ ALVARENGA, 2004, p. 63.

³⁶ Esse aspecto é ressaltado por Santoro (2014) e também nos parece claro na “Carta Manifesto”, publicada no blog de divulgação do coletivo. Entre suas propostas, ressaltamos dois pontos que consideramos relevantes: “5. Na perspectiva da formação interna e busca da transformação social, estabelecemos relações de trabalho não hierárquicas e não alienantes, dentro de processos

que reúne grupos de produção audiovisual em São Paulo, desde 2008, e realiza, entre várias ações e iniciativas, a publicação da Revista do Vídeo Popular, que reúne textos críticos de realizadores de vídeos nas periferias, e o Circuito de Exibição de Vídeos Populares, que conta com redes de exibição desses trabalhos.

Se não há nenhum vínculo com movimentos sociais e partidários, também parece haver um desejo de autonomia em relação aos mediadores do processo de democratização da produção videográfica nas comunidades. Esse aspecto torna-se evidente em um trecho de um *email* que a pesquisadora Rose Satiko G. Hikiji recebe de um desses jovens realizadores e cita em um de seus textos. Ele diz, no *email*: “espero que você não me entenda mal. Mas acredito que a quebrada só está pensando e trabalhando para um dia não precisar mais de intermediários. Na tela, no texto, na rádio, no palco, na história”³⁷. Ao citar esse trecho, Hikiji comenta:

Em diversos momentos, ouvi questionamentos acerca do lugar do antropólogo/documentarista que quer falar *sobre* eles [os jovens realizadores moradores de periferias], *sobre* o movimento que protagonizam. Nesses momentos, eles defendem a posição de que podem falar, e, de fato, falam por si próprios. Essa postura – na qual o diálogo é por vezes impossibilitado – remete ao que Bill Nichols identificou como “os filmes em primeira pessoa”, autorrepresentações produzidas por aqueles que foram tradicionalmente objetos de estudos antropológicos³⁸.

Se, como ressaltamos no início deste capítulo, a questão que acompanhava os documentários produzidos a partir da década de 1960 no Brasil era “como fazer para dar voz ao outro?”, hoje, ainda que essa pergunta continue a ressoar, ela parece ganhar novas modulações. Em grande medida, o “nós” e o “outro” dos discursos já não são mais os mesmos. Quando os jovens dizem: “queremos falar por nós mesmos” ou “a quebrada um dia não precisará mais de intermediários”, a afirmação do desejo de serem eles mesmos portadores de suas próprias palavras é premente. Em seu trabalho sobre os vídeos comunitários em 2004, Alvarenga já tocava nesse ponto, mas sob outra perspectiva. Para ela, interessava, sobretudo,

colaborativos de criação que não reproduzam a divisão social do trabalho. Acreditamos que a representação crítica passa antes pela superação da divisão entre trabalho espiritual e trabalho material entre sua equipe de trabalho. 6. Não é nosso objetivo estabelecer dogmas estéticos e temáticos. Reconhecemos que o fazer artístico e cultural é um ato político. Somos contrários a política do entretenimento e da indústria cultural, que solidifica estereótipos, preconceitos e a visão mercadológica da vida. Somos contrários a “arte pela arte” que isenta seus realizadores da responsabilidade com o contexto social”. Disponível em: <https://videopopular.wordpress.com/carta-manifesto-no-01-2/>. Último acesso: 20 de abril de 2016.

³⁷ HIKIJI, 2014, p. 153.

³⁸ HIKIJI, 2014, p. 154.

pensar não apenas as diferenças entre os cineastas e a comunidade filmada, mas, como ela sugere, a “diferença [que] está no interior da comunidade, no interior da equipe que pretende levar até um determinado grupo os recursos do vídeo e assim por diante”³⁹. Interessava a Alvarenga pesquisar, portanto, aquilo que ela entende como “comunidade do filme”, quer dizer, um grupo que se cria durante a realização de um filme. Seu trabalho tem, portanto, outro foco de análise.

Ao comentar sobre a situação de Deutrudes, o personagem de *Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971) que toma a câmera nas mãos, através do cineasta, mas não “filma” efetivamente, já que, segundo Bernardet, o tratamento final das imagens ainda é dado por Raulino, Alvarenga sugere: “o nosso interesse no estado do personagem, que para nós não tem sinal negativo, decorre justamente do fato de não estarmos preocupados, do ponto de vista crítico, em mostrar com quem está o domínio sobre a palavra, sobre o discurso (...)”⁴⁰. Segundo ela,

As experiências de vídeo comunitário mantêm a mesma proposta [de restituir a palavra ao povo] que motivou os realizadores daquele período [ao qual o livro *Cineastas e Imagens do povo* se reporta]. (...). Entretanto, é preciso observar que, muitas vezes, essa palavra, que se pretende dita pelo outro, ou pelo povo, acaba por nos mostrar como são ficcionais nossas categorias analíticas⁴¹.

Seu argumento ancora-se na concepção pós-estruturalista de Francisco Elinaldo Teixeira, tributário ao pensamento deleuziano sobre cinema, para quem, como a pesquisadora comenta:

Não se trata nem de dar voz ao outro nem mesmo como diz [Ismail] Xavier a respeito de [Eduardo Coutinho], de tirar das pessoas o que elas têm a dizer, sem esquecer que tudo diante da câmera se torna teatro. (...). O desafio, viu-se a respeito da função fabuladora, é o de como se dar intercessores, de como o cineasta faz interceder a fabulação que se põe a criar o personagem real no ato interativo de ambos, para além das identidades já ancoradas no presente, de tal modo a abandonar as ficções prontas que traz na bagagem (...). Tornar-se outro junto com o personagem! Fazer do outro, não um interlocutor, menos ainda um a quem se dar voz, mas, para além disso, o outro como um intercessor junto ao qual o cineasta possa desfazer-se da veneração das próprias ficções ou, de outra forma, que o põe diante da identidade inabalável como uma ficção. Resignifica-se, com isso, a visão recorrente sobre as facilidades dos documentários como um domínio no qual “sabemos quem somos e quem filmamos”⁴².

³⁹ ALVARENGA, 2004, p. 31.

⁴⁰ ALVARENGA, 2004, p. 34.

⁴¹ ALVARENGA, 2004, p. 34.

⁴² TEIXEIRA *apud* ALVARENGA, 2004, p. 34 – 35.

Segundo Alvarenga, para Gilles Deleuze, o cinema é algo que permite àqueles que filmam e àqueles que são filmados colocarem-se a fabular, a falsear e desfazer os discursos de verdade que costumam ancorar as narrativas hegemônicas. Para ela, sua pesquisa não pretendia, portanto, considerar “o vídeo comunitário como um discurso do povo sobre si mesmo, que se opõe ao discurso dos cineastas sobre o povo”, já que se tratava antes de considerar um discurso “simulante, que falseia, que duvida e, no qual existe certa tendência para a indiscernibilidade entre a voz do cineasta e a do não-cineasta”⁴³. A possibilidade de tornar indiscerníveis essas duas vozes parece-nos, no entanto, muito rara. Ainda que nos sirvamos da concepção deleuziana de “fabulação”⁴⁴, como fazem Alvarenga e Teixeira, acreditamos que as relações de poder que atravessam um lado e outro da câmera dificilmente seriam desfeitas ou indiferenciadas. Caso isso ocorra e o cinema dê lugar a fabulações capazes de embaralhar as linhas de força entre os cineastas e os povos, esses seriam casos muito pontuais. O que Teixeira (2004) propõe é que a possibilidade de fazer do outro “não um interlocutor, mas um intercessor” (quer dizer, alguém capaz de interceder pela via da fabulação) seria, antes, um desafio. Algo que o documentário deve buscar e não a maneira com que ele poderia ser compreendido de antemão. Em busca dos documentários que nos dirigem às “potências do falso”, das quais fala Deleuze quando se refere à fabulação, propomos ir ao encontro de trechos de dois filmes que parecem esclarecer, justamente, a densidade dessas linhas de força que se constroem nas distâncias entre um lado e outro da câmera.

Em 1987, pouco depois de *Cabra marcado para morrer*, Eduardo Coutinho realizou o documentário *Santa Marta: duas semanas no morro*, em que, como sugere o título, o cineasta filma o morro do Rio de Janeiro durante alguns dias. O filme foi realizado com os recursos de um concurso do Ministério da Justiça para a produção de um vídeo sobre violência nas favelas do Rio de Janeiro. Como comenta

⁴³ ALVARENGA, 2004, p. 35.

⁴⁴ A noção de “fabulação” que Deleuze desenvolve, a partir de Henri Bergson, compreende que o cinema não deve apreender uma identidade real ou fictícia de um personagem através de aspectos objetivos ou subjetivos que permitiriam separar um antes e um depois do filme. Ao contrário, os personagens estariam sempre na passagem, “passando a fronteira” entre um estado e outro. Como diz Deleuze, em sua famosa formulação: “O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a “ficcionar”, quando entra “em flagrante delito de criar lendas”, e assim contribui para a invenção de seu povo” (DELEUZE, 2007, p. 183).

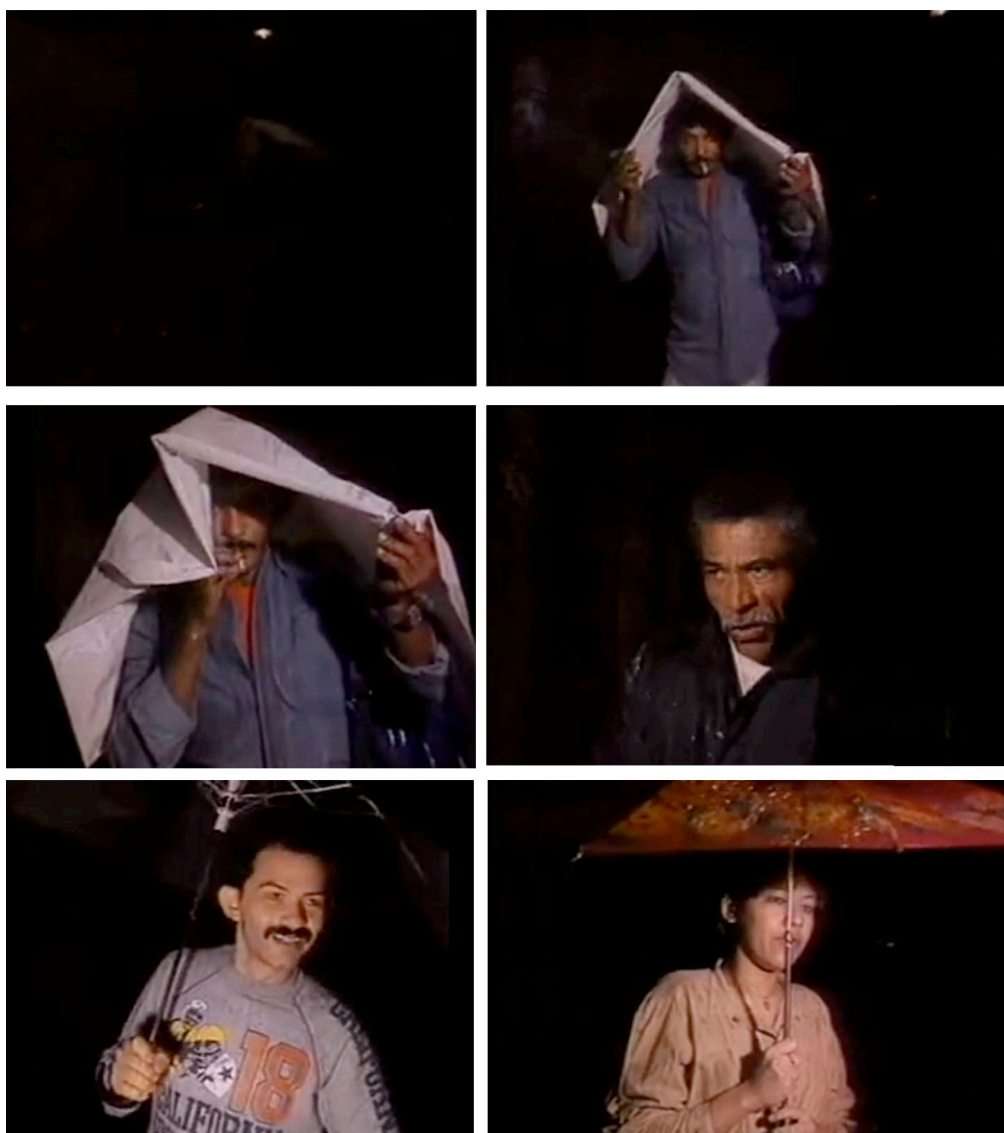
Consuelo Lins, diferentemente dos cineastas do Cinema Novo, Coutinho registra a favela de maneira singular, atento ao cotidiano dos moradores, e “recoloca de vez o universo da favela como questão a ser pensada pelo documentário brasileiro”⁴⁵ – cenário que ganhará bastante atenção a partir de meados dos anos 1990, mas que não havia ainda sido muito explorado pelo cinema documental. Segundo a pesquisadora, se o Cinema Novo acaba por recorrer “ao modelo sociológico”, identificado por Bernardet, para dar conta de determinada realidade, *Santa Marta* desconstrói essa proposta, ao deixar de construir tipos ou personagens generalistas que seriam capazes de representar um grupo específico, desfazendo, portanto, as relações diretas entre o particular e o geral, tão comuns em algumas produções dos anos 1960 e 1970 no Brasil. Lins afirma:

Nos filmes de Coutinho, os moradores da favela não estão condenados a nada. Encontram-se evidentemente inseridos em um contexto histórico, sofrem de males comuns, possuem um perfil sociológico, mas de maneira nenhuma se reduzem a ele. A vida de quem mora na favela é efetivamente dura e está sujeita a diferentes poderes e violências, mas é assim de diferentes formas, e é também uma infinidade de outras coisas⁴⁶.

Santa Marta..., ao contrário de optar por uma narração em *off* que comenta as imagens, escolhe dar lugar às múltiplas vozes dos moradores que habitam o morro, apresentando-nos uma variedade de rostos, falas e comentários que não poderiam corresponder a uma proposta de identificação ou de representação fechada de um grupo social. Como acontece em outros filmes de Coutinho, a equipe de filmagens aparece nas cenas e contracena com os personagens, dando a ver as condições que possibilitaram o encontro entre eles. A primeira imagem do filme, logo após os créditos, é bastante escura e não permite ao espectador ver quase nada. De maneira semelhante à cena de *O homem que virou suco*, sobre a qual comentamos no início deste capítulo, aparentemente já é noite e é a luz do cinema que vem iluminar os rostos e corpos de homens e mulheres que atravessam a equipe do filme que os interpela durante o caminho.

⁴⁵ LINS, 2004, p. 62.

⁴⁶ LINS, 2004, p. 72.



Frames da cena de Santa Marta: duas semanas no morro, em que os moradores da favela são interpelados por Coutinho a caminho do trabalho. Ao se aproximarem do cineasta, aqueles que caminhavam pacientemente no escuro e sob a chuva são, imediatamente, iluminados pela luz artificial do filme.

Na primeira abordagem, ouvimos a voz de Coutinho no fora-de-campo. Ele diz: “Por favor, o senhor podia dar uma chegada aqui só?”. Um homem se aproxima e a câmera também, recortando um plano mais fechado. Conseguimos ver seu rosto com maior clareza. Coutinho, então, pergunta: “Por favor, o senhor está indo pra onde?”. O homem responde: “Pro trabalho”. O realizador, então, novamente pergunta: “E o senhor trabalha aonde?”. O homem responde: “No Leblon” e é interpelado mais uma vez: “No Leblon? O que o senhor faz?”. Ele responde: “Sou carpinteiro”, e é indagado: “Carpinteiro?”, o homem confirma: “É”. Depois disso, o filme apresenta-nos uma série de rostos, enquadrados quase da mesma maneira, no mesmo lugar e no escuro, montados em sequência. Cada um deles, respectivamente, apresenta-se à equipe: faxineiro, obreiro, arrumador, doméstica, cozinheiro, biscateiro, pedreiro, eletricista etc.

Pouco depois, logo após uma sequência de planos da favela, montados junto a uma canção cantada por um dos moradores, vemos um plano interno e estável, com a câmera sobre o tripé. Na cena, uma cadeira vazia e uma pequena televisão, disposta sobre outra cadeira, que mostra exatamente a perspectiva da câmera sobre esse espaço. Um homem adentra o quadro e senta-se na cadeira. Logo, ouvimos a voz de Coutinho no fora- -de-campo, novamente. Ele pergunta: “Por quê que o senhor veio aqui?”. O filme corta para um plano mais fechado do rosto desse homem e ele responde: “Eu vim aqui porque eu tava descendo pro trabalho e a Marilene me chamou, falou que vocês têm umas perguntas pra fazer... Resolvi dar uma parada”. Coutinho comenta em seguida: “Não, porque nós botamos um aviso aí no morro, dizendo que quem tinha queixa, quem tinha coisa pra dizer sobre violência e discriminação, que tivesse sofrido, pra vir aqui falar com a gente aqui. Cê tem alguma coisa pra dizer sobre isso?”. Após alguns segundos de silêncio, o homem responde: “Tenho, tenho, porque sabe como é a localidade, né? Todos nós temos queixa... A gente vai falar com quem? Quem vai resolver o problema? Ninguém resolve mesmo esse problema...”. O filme, em seguida corta para um outro rosto, desta vez, de uma mulher, depois, outros homens e mulheres, em sequência, cada um com uma pequena reivindicação, denúncia ou comentário sobre os problemas na favela. Um deles só queria pedir uma ajuda; outro, não queria falar nada, só estava precisando tirar uns documentos, uma identidade. Depois disso, algumas entrevistas são feitas nas ruas, e o filme intercala andanças pela favela, registro do cotidiano das pessoas, pequenos comentários dos moradores que ali vivem e também as

belas canções cantadas por alguns deles no alto do morro. Entre planos abertos, filmados do alto da favela, e planos fechados, mais próximos das pessoas, o filme se faz.

De maneira geral, as entrevistas são montadas em trechos curtíssimos intercalando diferentes vozes, de maneira bastante fragmentada. Aos poucos, o filme revela uma aproximação maior com alguns personagens, oferecendo uma abertura para que eles falem um pouco mais de suas vidas, sobre questões pessoais, religiosas, de gênero, além daquelas relativas à violência, seja ela decorrente do tráfico de drogas, da ação da política, ou mesmo a violência doméstica. Ainda assim, diferentemente dos trabalhos posteriores de Coutinho, a montagem acaba por fragmentar excessivamente as falas, que se tornam muito breves e conectam-se através de alguns temas ou tópicos. Em seu texto, Consuelo Lins observa, por exemplo, que uma mesma fala chega a ser cortada oito vezes e montada em diferentes pontos do filme.

Em determinado momento, o microfone é passado a uma das moradoras do morro. Ao entrevistar um policial que, anteriormente, havia sido entrevistado por Coutinho, ela diz: “deixa eu te perguntar uma coisa, você diz que não tem muita violência mas, pra gente que mora aqui no morro e nas proximidades, é violento, subir pro trabalho e ter que parar, entendeu? A gente ter que dar uma satisfação, as pessoas perguntam pra onde que vão, porque isso tá entrando na vida pessoal da gente e isso nem é autoridade, sabe? Tá se tornando uma coisa, um poder, uma pessoa que tem o poder de interpelar o outro, não deixando que as pessoas se visitem, se curtam, se namorem”. A mulher com o microfone se coloca à frente do policial dirigindo-lhe a pergunta, mas ao seu lado está Coutinho, ouvindo a conversa entre os dois. O policial, por sua vez, responde de maneira lacônica, um pouco constrangido, talvez pelo cinema, pelo cineasta ou, ainda que pouco provavelmente, pela mulher negra que lhe dirige a questão. Nesse filme, Coutinho incorpora à equipe de filmagens um jovem e duas mulheres, moradores da favela, que o ajudam nas entrevistas. Talvez, essa que dirige a pergunta ao policial seja uma delas. O que nos interessa pensar, com esse filme, um dos primeiros documentários a abordar as favelas cariocas, interessado em ouvir o que seus moradores têm a dizer, é justamente a questão que essa mulher dirige ao policial a respeito do “poder de interpelar o outro”. Sua fala parece retornar imediatamente ao início do filme, à

abordagem do cineasta, enquanto os moradores de Santa Marta dirigem-se para seus trabalhos e são parados, interpelados pelo cinema.

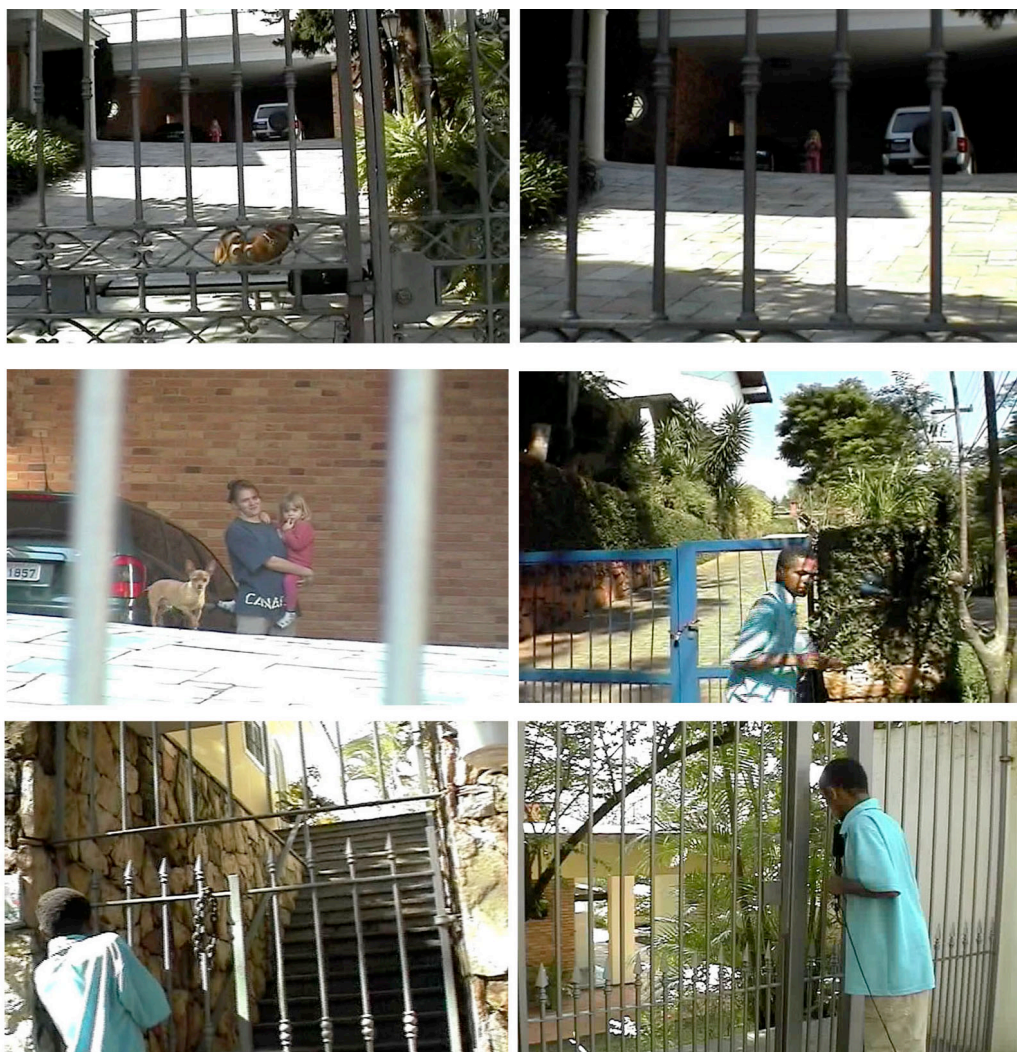
Esses trechos que citamos acima e que, claro, não respondem pelo filme como um todo, acabam por nos remeter a outro trabalho, muito mais recente, realizado em 2003 por jovens que participaram de uma oficina da Associação Kinoforum em Paraisópolis, na periferia de São Paulo. *O paraíso não é aqui*⁴⁷ é um pequeno vídeo de pouco mais de 5 minutos, realizado por seis jovens, José Lusimar B. de Souza, Lucenilda dos Santos de Santana, Maria Borges, Nelcivam dos Santos de Santana, Renato de Paula Ferreira e Tiago da Silva Neves. O vídeo começa com um plano mais fechado, enquadrando os famosos prédios do bairro Morumbi que se avizinham a Paraisópolis e, em seguida, através de um *zoom-out*, enquadra uma pequena ruela da favela em primeiro plano, com os prédios ao fundo. O filme se estrutura através de uma locução de rádio que é montada sobre as imagens e constrói uma pequena narrativa ficcional junto a um personagem que anda de carro pelas ruas, escuta a rádio em casa, visita um evento beneficente etc. A isso são intercaladas algumas entrevistas com os moradores de Paraisópolis e uma única entrevista feita na rua com uma mulher que aparenta ser uma empresária do ramo de venda de imóveis na zona sul.

Entre alguns planos da favela e dos prédios do Morumbi, há momentos no filme em que vemos um jovem negro segurando um microfone diante das portas das casas dos moradores da zona sul de São Paulo, tentando realizar algumas entrevistas. Pela primeira vez, ele aparece diante de um portão azul com uma grande rampa até a porta de uma casa. Assim que ele toca a campainha, um cachorro aproxima-se latindo muito e o assusta. Ele foge e, imediatamente, o plano é cortado. Em seguida, vemos algumas entrevistas com os moradores de Paraisópolis, que fazem pequenas reclamações ou denúncias à equipe do filme. Logo, o filme corta novamente para a imagem de um portão de grades de uma casa grande, provavelmente, também no Morumbi. No fora-de-campo, ouvimos a voz de um jovem que diz: “oi, boa tarde, eu posso falar com a senhora?”. Uma voz abafada responde alto: “não!”. O jovem insiste: “É rapidinho, só” e ela diz: “não, não, não.” Vemos uma criança parada na garagem olhando para a câmera e a mulher, que ouvíamos há pouco, a chama para entrar em casa, aparecendo ao fundo do quadro.

⁴⁷ Vídeo disponível em <http://www.kinooikos.com/acervo/video/11957/>. Último acesso: 20 de abril de 2016.

O jovem insiste mais uma vez, justificando-se: “É que a gente tá fazendo uma reportagem, a gente queria só pegar, só pra senhora falar sobre...”. O filme corta para um quadro mais fechado em que vemos a mulher com mais nitidez, agora, já com a criança no colo. O jovem continua: “é rapidinho, não precisa nem...”. A mulher, então, interrompe o jovem e repete: “não, não, não, preocupa não, tá?” e segue entrando com a criança para dentro da casa, mas o jovem persiste, um pouco aflito: “não, é rapidinho, a gente só está fazendo um filme, na verdade...”. A mulher, que já saiu do campo de visão da câmera, ainda diz: “ah, tá bom, mas não dá não”. Antes de o plano terminar, ouvimos o jovem gritar atrás da câmera: “é rapidinho, senhora!”, e, mais uma vez, o filme corta para uma entrevista na favela em que dois homens fazem uma denúncia sobre a situação precária do lugar onde eles vivem. Ao fim do filme, logo após os créditos, vemos uma série de imagens do mesmo jovem com o microfone, a cada vez, diante de um portão diferente, tentando, sem sucesso, conseguir uma entrevista.

Não se trata, nesse caso, de pensar apenas em quê os discursos dos povos sobre si mesmos alteram-se quando realizadores da periferia colocam-se a fazer seus próprios registros e quando os cineastas do asfalto decidem filmá-los. A questão é, ainda, anterior a essa e diz respeito aos limites do registro e dos encontros, quando um morador de periferia decide sair do morro e buscar outras representações que não as suas. Os cortes, em *O paraíso não é aqui*, a cada interdição que cerceia a possibilidade de diálogo, devolvem-nos imediatamente às ruelas da favela e sugerem que, por mais que portem a câmera, o “poder de interpelar o outro” ainda se localiza do lado de lá dos morros.



Frames do vídeo *O paraíso não é aqui*, em que um jovem negro, morador da favela de Paraisópolis, tenta entrevistar, sem sucesso algum, moradores do Morumbi, em SP.

No texto de Francisco Elinaldo Teixeira que citamos aqui, ele comenta sobre uma resposta concedida por João Moreira Salles, quando perguntado sobre “a cara dos documentaristas no Brasil”. Segundo Teixeira, o argumento de Salles foi o seguinte:

De um modo geral, o Brasil que aparece nos documentários é sempre um Brasil muito diferente daquele em que mora o documentarista. Com exceção de *Opinião pública*, de Arnaldo Jabor, o documentarista brasileiro não se filma. Até porque, no fundo, é mais fácil filmar o que é diferente. Isso é uma pena, porque o documentário brasileiro ainda precisa falar da classe média e – por que não? – da elite⁴⁸.

Diferentemente dos documentaristas bem situados no seu ofício, confortáveis em encontrar o que lhes é diferente, aos jovens moradores de Paraisópolis, infelizmente, é preciso conceder uma câmera e um microfone, mas lhes resta apenas a possibilidade da autorrepresentação. Se passamos, como comenta Teixeira, “pelo imperativo do ‘falar pelos que não têm voz’ ao do ‘dar a voz ao outro’⁴⁹, ainda parece haver um longo caminho no que diz respeito não apenas às possibilidades de representação, concessão ou restituição de alguma coisa que falta, mas também à necessidade urgente de que haja uma *tomada* de palavras e imagens, como um gesto ou uma ação afirmativa e consciente daqueles que decidem se apropriar de algo que nunca foi, “legitimamente”, seu. Ao invés de “dar voz ao outro”, como uma formulação que destina uma posse e uma concessão, talvez seja o caso de pensar o que efetivamente significa uma “tomada de palavras”, no cinema contemporâneo brasileiro, como uma apropriação dos povos que, muitas vezes, precisam tirá-las à força, roubá-las, conquistá-las.

1.2. Tomar as palavras, produzir imaginários

Em um texto escrito por realizadores de vídeos comunitários e publicado no livro *Audiovisual comunitário e educação: história, processos e produtos* (2010), em que eles são bastante críticos em relação à atuação das ONGs que oferecem oficinas na periferia de São Paulo, caracterizando bem a zona de conflito em que o vídeo se instala quando percorre outros espaços, os jovens André Luiz Pereira,

⁴⁸ TEIXEIRA, 2004, p. 65.

⁴⁹ TEIXEIRA, 2004, p. 64.

Daniel Fagundes, Diego F. F. Soares e Fernando Solidade Soares, do Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA), comentam:

A nosso ver, o advento do vídeo nas periferias de São Paulo assemelha-se à chegada das parafernalias portuguesas nas comunidades indígenas: um espelho em troca de um lote de terra; uma câmera em troca de propaganda. O machado que cortou o pau-brasil decepcionou e, muito, a tradição e os valores ancestrais. (...) Das ocas aos barracos, dos espelhos às câmeras de vídeo, o processo se repete, as comunidades crescem, e, para quem vive no extremo, a extremidade é o que se tem (da sobra de comida ao lixo tecnológico).⁵⁰

(...) é preciso avaliar o trabalho realizado pelas ONGs com o audiovisual nas periferias. No caso de São Paulo, percebemos que, ainda que tenham nos possibilitado produzir imagens, não nos possibilitaram a produção de imaginários. O discurso mais recorrente é o de autorrepresentação: “vamos possibilitar aos carentes que mostrem sua comunidade como a mídia não mostra”. Mas a grande questão é: basta que alguém habituado com a miséria pegue numa câmera e grave seu cotidiano para que ele seja modificado?⁵¹

Essas últimas questões, sobretudo, parecem-nos fundamentais. Para os jovens, é preciso que o trabalho com os vídeos nas periferias exceda a autorrepresentação para ganhar novas formas. Mais do que estimular a produção de imagens, é preciso “possibilitar a produção de imaginários”, eles nos dizem, devolvendo a pergunta: basta, então, que algum deles, “habituado com a miséria”, tenha, finalmente, uma câmera nas mãos?

Em *Cinco Vezes Favela, agora por nós mesmos* (Cacau Amaral, Cadu Barcellos, Luciana Bezerra, Luciano Vidigal, Manaíra Carneiro, Rodrigo Felha e Wagner Novais, 2010), alguns jovens participantes de oficinas em favelas do Rio de Janeiro assinam a direção do filme que, por uma variação de perspectiva, deveria contrapor-se ao longa-metragem de 1962 ao qual ele faz referência direta. O filme *Cinco Vezes Favela* (Marcos Farias; Miguel Borges; Joaquim Pedro de Andrade; Cacá Diegues; e Leon Hirszman), realizado pelos cineastas do CPC (Centro Popular de Cultura da UNE), retratava a periferia carioca a partir de uma ótica externa e socialmente situada: aquela dos jovens realizadores brancos e de classe média. Agora, seriam os moradores das favelas responsáveis por produzir suas próprias imagens, ao menos, seriam eles os responsáveis pela direção dos cinco episódios que compõem o filme.

⁵⁰ PEREIRA; FAGUNDES; SOARES; SOARES, 2010, p. 331.

⁵¹ PEREIRA; FAGUNDES; SOARES; SOARES, 2010, p. 335.

No entanto, *Cinco Vezes Favela, agora por nós mesmos* parece pouco atender às demandas dos jovens do NCA que citamos acima. Daniel Fagundes, um dos integrantes do grupo e que também assina a autoria daquele texto, escreveu uma crítica veemente ao filme, publicada na revista do Vídeo Popular, que se chama “5x Mais do mesmo: seria engraçado se não fosse triste, seria triste se não fosse caricato”. Ele diz:

Não é um filme ruim, é um filme muito ruim, apesar de elucidador. Já que nele se revelam nossas velhas feridas aparentemente incatizáveis. Mais uma vez a favela preferiu caricaturar suas mazelas ao invés de discuti-las do ponto de vista político. E o mais ridículo é querer contrapor essa releitura à bela obra de Leon Hirszman, em 1962. (...). Você que lê este texto deve estar se perguntando: Nossa Daniel, não tem nada de bom? Pois é, não consegui achar nenhum ponto positivo... Dou-me o direito a essa opinião, já que nem o formato, a linguagem, a estética propôs inovações, ou seja, nada que o Fernando Meirelles não faria. E isso não é o que entendo por trabalho qualificado construído pelo povo morador de favelas no Brasil. E, infelizmente, sei que é essa imagem que vai pra fora como produto de exportação da nossa realidade. Aqui mesmo no país eu imagino que fará muito sucesso nos cinemas e demais espaços de exibição, pois ainda somos muito dependentes dessa representatividade forçada, dessa cosmética da fome⁵².

As principais questões criticadas por Fagundes são a falta de originalidade e a persistência da produção e da circulação de uma imagem que responde às demandas dos espaços de exibição hegemônicos. Como ele mesmo diz, não se trata de “nada que o Fernando Meirelles não faria”. O problema do filme, em grande medida, responsável pela decepção do jovem, situa-se em torno de sua finalidade comercial. Ao ser filmado e montado por profissionais com experiência no campo do cinema fora das favelas, o filme apaga as marcas que deveriam identificá-lo a seu contexto de produção e, de certa forma, cerceia a inventividade dos diretores. Como são cinco episódios, dirigidos por jovens diferentes, era preciso que uma homogeneidade estética fosse construída pela equipe técnica do filme, dando coesão a ele como um todo. De maneira geral, suas imagens não se distinguem muito daquelas produzidas nas telenovelas ou nas grandes salas de cinema comerciais. De acordo com Cezar Migliorin (2010):

Antes de tudo, o que precisava ser garantido é um “padrão de qualidade”, e para isso o projeto opta por uma equipe técnica em que a única variável é o diretor, mantendo assim um certo formato de oficina audiovisual em comunidades carentes, em que os técnicos se repetem para que o jovem possa assumir o lugar da “criação”. O “nós

⁵² FAGUNDES, 2010, p. 8.

mesmos” é restrito ao diretor que possui a originalidade intrínseca ao seu lugar (físico) de fala, como se toda condição social fosse acompanhada de um saber e de uma originalidade estética. A favela, que no discurso do filme, pretende se distanciar dos estereótipos e não ser determinante deste ou daquele modo de ser, é determinante de um lugar de fala, num paradoxo intransponível⁵³.

Sem entrar no mérito da questão se o filme endossa ou não estereótipos, ou se seria capaz de conceder uma “originalidade intrínseca” a um lugar de fala (que, tendo em vista a opinião de Fagundes, demandaria uma análise mais atenta à construção de cada um de seus episódios), o que nos interessa é sobretudo uma importante ressalva feita por Migliorin sobre o campo de atuação política do filme:

O problema da política, como sabemos, não é a legitimação desta ou daquela identidade como lugar de fala, mas a possibilidade dos sujeitos e grupos fazerem escorregar seus lugares de fala, podendo enunciar nas brechas em que eles deixam de ser iguais a eles mesmos – seja este um “eles mesmos” que lhes é imposto pelos preconceitos, seja pelo “eles mesmos” que os legitima. A política é justamente esse escorregar, essa passagem do que alguém diz que sou, ou que devo ser, para outra coisa, para outro espaço ainda não mapeado. Nas reivindicações que o filme apresenta, não há nada que não esteja dado na sociedade. Todos os poderes sabem muito bem responder à injustiça como discurso: estamos trabalhando, há cotas, mais vagas na universidade, a situação do pobre melhorou, etc. Tudo isso é verdade, porém em nenhuma dessas formas de reivindicação há ainda a irrupção de um modo subjetivo outro, de uma forma de estar e ser no mundo que produza deslocamentos sensíveis, que permita falar e sentir o que estava negado⁵⁴.

A formulação precisa de Migliorin, inspirada claramente pela filosofia política de Jacques Rancière, vai ao encontro das demandas dos jovens do NCA. Não basta que eles tenham acesso às câmeras se aquilo que, com elas, se pode produzir apenas os devolve a uma reiteração identitária suficiente para legitimar seus atos de fala ou, ainda, se a construção de um gesto autorrepresentativo sempre se elabora a partir das imagens e das palavras que lhes são oferecidas, de fora para dentro das comunidades. Nesse sentido, o que esses jovens reivindicam aproxima-se daquilo que Rancière denomina “subjetivação política”, a que Migliorin faz referência, indiretamente, em seu texto.

De acordo com Rancière, uma “subjetivação” é algo que difere, substancialmente, de uma “identificação”. Ela é, justamente, o que inscreve uma

⁵³ Texto escrito para a Revista Cinética em setembro de 2010. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/5xfavelacezar.htm>. Último acesso em: 20 de abril de 2016.

⁵⁴ MIGLIORIN, 2010.

diferença entre um corpo e uma voz, o que se constitui no intervalo entre duas ou mais identidades. Quer dizer, uma “subjetivação” produz diretamente uma desidentificação entre, por exemplo, *aquela* que fala, reconhecido através dos nomes que lhes são atribuídos, e *aquilo* que se fala e que, supostamente, deveria ligar-se a essas nomeações. Conforme Rancière:

“Operários” ou “mulheres” são identidades aparentemente sem mistério. Todo mundo vê de *quem* se trata. Ora, a subjetivação política arranca-os dessa evidência, colocando a questão da relação entre um *quem* e um *qual* na aparente redundância de uma proposição de existência. (...) Toda subjetivação política é uma desidentificação, o arrancar à naturalidade de um lugar, a abertura de um espaço de sujeito onde qualquer um pode contar-se porque é o espaço de uma contagem dos incontados, do relacionamento entre uma parcela e uma ausência de parcela. A subjetivação política “proletária”, [por exemplo] (...), não é nenhuma forma de “cultura”, de *ethos* coletivo que ganharia voz. Ela pressupõe, ao contrário, uma multiplicidade de fraturas que separam os corpos operários de seu *ethos* e da voz que supostamente exprime sua alma, uma multiplicidade de eventos de palavra, quer dizer, de experiências singulares do litígio em torno da palavra e da voz, em torno da divisão do sensível⁵⁵.

Ser definido a partir de uma identidade fixada e de um nome exclusivo (“operário”, por exemplo) poderia desativar uma possibilidade de fala, ou seja, define alguém que não merece ser escutado e, portanto, incapaz de ser interlocutor⁵⁶. No entanto, ao fazer circular muitas palavras (“operário”, “cineasta”, “rapper”, “ator” e “analfabeto”, por exemplo), as distribuições dos lugares de fala e das ocupações no espaço podem ser reconfiguradas e tornam mais difícil o trabalho da contagem e da classificação instaurada pela ordem policial⁵⁷. Essa questão sobre a “contagem dos incontados” ou da “divisão do sensível”, a que o filósofo se refere no trecho que

⁵⁵ RANCIÈRE, 1996, p. 48 – 49.

⁵⁶ Como propõe Chambers (2005, p. 16): “*To speak from a fixed or given location within the partition of the sensible may be to not speak at all. In other words, to be marked as a body that fails to possess the logos, means to lack the capacity for politics, to find oneself outside the political domain within the order of the city. One tries to speak, but one can only babble. Thus, the democratic battle must be fought in a way that shifts discursive practices so as to lay claim to the ‘writing’ that circulates everywhere*”.

⁵⁷ Fundamentalmente, o autor faz uma distinção entre aquilo que ele entende por “polícia” e “política”. A “polícia” é o que ordena e distribui a ocupação dos espaços e dos tempos, que reparte o visível e o dizível do comum em uma comunidade, ou seja, é aquilo, por exemplo, que define quem deve ou não falar ou que institui uma distribuição das palavras que liga uma nomeação a certa capacidade de enunciação. Trata-se de um ordenamento anterior ou “natural”, engendrado pelas relações de poder, que determina quem pode e não pode falar, certas maneiras de ser, de dizer ou de ver que são compreendidas de maneira consensual. A “política”, por outro lado, é o que rompe e reconstrói os ordenamentos policiais, de maneira a redistribuir os espaços e tempos das coisas comuns, atribuindo aos indivíduos ou aos grupos novas formas e novos lugares de enunciações, subjetivações e visibilidades que se configuram sempre dissensualmente à lógica policial.

citamos acima, constitui a base de seu pensamento e funda o próprio litígio que, para ele, institui a política.

Como bem ressaltam Toddy May (2010) e Samuel Chambers (2005), o trabalho de Rancière está intimamente ligado a uma passagem do Livro I, da "Política" de Aristóteles, em que o filósofo propõe que o que faz do homem um animal político é a sua capacidade de falar. Logo no início do primeiro capítulo de *O desentendimento*, livro fundamental para compreender seus trabalhos posteriores, Rancière destaca um trecho dessa passagem em que Aristóteles sugere:

Único entre todos os animais, o homem possui a palavra. Sem dúvida, a voz é o meio pelo qual se indica a dor e o prazer. Por isso pertence aos outros animais. A natureza deles vai só até aí: possuem o sentimento da dor e do prazer e podem indicá-lo entre si. Mas a palavra está aí para manifestar o útil e o nocivo e, por consequência, o justo e o injusto. É isso que é próprio dos homens, em comparação com os outros animais: o homem é o único que possui o sentimento do bem e do mal, do justo e do injusto⁵⁸.

O que nos interessa ao retomar essa passagem é precisamente a caracterização distintiva do homem enquanto aquele que *possui* a palavra. Nessa esteira, Aristóteles ainda propõe (e Rancière o cita) que "o escravo é aquele que participa da comunidade da linguagem apenas sob a forma da compreensão, não da posse"⁵⁹. Isto é, para Aristóteles, os escravos estariam ao lado dos animais, que só podem emitir sons e que não se engajam na linguagem; portanto, eles apenas compreendem ordens. Há, assim, uma divisão entre aqueles que se apoderam efetivamente das palavras e aqueles sem qualidades para se valer delas, que só poderiam emitir ruídos. Segundo Rancière:

Há política porque o *logos* nunca é apenas a palavra, porque ele é sempre indissolavelmente a contagem que é feita dessa palavra: a contagem pela qual uma emissão sonora é ouvida como palavra, apta a enunciar o justo, enquanto uma outra é apenas percebida como barulho que designa prazer ou dor, consentimento ou revolta⁶⁰.

A contagem das palavras que são ouvidas e que deixa de lado aquelas que são percebidas apenas como barulho refere-se ao que Rancière entende como o dano constitutivo da política: uma contagem das "partes" da comunidade que se funda no erro de cálculo, numa falsa contagem que dá lugar a um suplemento.

⁵⁸ Aristóteles *apud* Rancière, 1996, p. 17.

⁵⁹ RANCIÈRE, 1996, p. 32.

⁶⁰ RANCIÈRE, 1996, p. 36.

Afinal, nessa lógica, são contados apenas aqueles cujo discurso se pode efetivamente ouvir. Aqueles que não se escutam não têm parcela na contagem das partes da comunidade. O que se entende a partir disso, portanto, é que a linguagem não é concebida como um instrumento de que o animal político se vale, mas é aquilo que está no centro da disputa política, é aquilo por que se luta.

Nesse sentido, como propõe Ângela Marques⁶¹, segundo a perspectiva de Rancière, “o que constitui a base estética da política são as ‘lutas para transpor a barreira entre linguagens e mundos, na reivindicação de acesso à linguagem comum e ao discurso na comunidade, provocando uma ruptura das leis de gravitação dos corpos sociais⁶²”. Assim, não basta que aqueles que, até então, não tinham acesso à linguagem, por exemplo, passem a tê-lo, sem que isso os retire de uma identificação com uma identidade pré-definida.

Se consideramos importante retomar, mesmo que brevemente, o pensamento de Jacques Rancière, é porque ele nos auxilia a pensar sobre o alcance político de uma nova aparição ou de uma nova enunciação dos povos periféricos quando eles passam a produzir suas próprias imagens. Como já dissemos, se já não se trata de “dar a palavra” ao outro, é preciso, como sugere Rancière, que uma “tomada de palavra”, por outro lado, não manifeste apenas “consciência e expressão de um si mesmo que afirma o seu próprio⁶³. Isto é, que não se dirija a uma reiteração ou legitimação de um lugar de fala pré-fixado pelas ordenações policiais, mas que se constitua através de “uma instância e de uma capacidade de enunciação que não eram identificáveis num campo de experiência dado, cuja identificação portanto caminha a par com a reconfiguração do campo da experiência⁶⁴”.

Nessa esteira, não acreditamos que seja o caso nem de anular o potente trabalho dos cineastas que filmaram os povos nas últimas décadas, com bastante afinco e engajamento, nem de superestimar, de imediato, a possibilidade de os povos realizarem seus próprios filmes, uma vez que lhes foi oferecida uma câmera de vídeo, como se, apenas assim, o cinema pudesse acolher registros mais

⁶¹ MARQUES, 2011, p. 26.

⁶² Essa ruptura das leis de ordenação dos corpos e das palavras possibilita novas maneiras de refazer a contagem das partes de uma comunidade, de expor o dano que institui a política e dá lugar a novas “partilhas do sensível” que Rancière define como aquilo que determina um comum partilhado e, ao mesmo tempo, dispõem a sua repartição: um recorte “do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2005, p. 17).

⁶³ RANCIÈRE, 1996, p. 49.

⁶⁴ RANCIÈRE, 1996, p. 47.

potentes. No texto de Vicente e Stücker que citamos inicialmente, ao comentarem sobre a maneira com que o vídeo permitiu que pessoas comuns tivessem acesso à câmera, os autores citam um pequeno trecho do texto “A experiência do vídeo no Brasil”, de Arlindo Machado, que reproduzimos a seguir. Ele diz:

O cinema novo brasileiro, herdeiro político de uma longa tradição de populismo que marcou a história do Brasil por cerca de meio século, jamais conseguiu dar palavra ao povo de cujos problemas ele tratava paternalisticamente. A multidão reduzida a uma condição de miséria era encenada pelos cineastas como uma massa amorfa, destituída de interior e de vontade (nos filmes de Ruy Guerra e Glauber Rocha, por exemplo), ou como uma coleção de indivíduos reduzidos a um estado de animalidade pura e simples (em filmes do tipo *Vidas Secas*/1963). Jamais passaria pela cabeça dos cineastas dos tempos utópicos do cinema novo que as pessoas simples e humilhadas pudessem ser dotadas de riqueza interior e capazes de colocar questões que muitas vezes nos deixam emudecidos⁶⁵.

Machado, aqui, apresenta uma cisão que consideramos arriscada e que, muitas vezes, diante das imagens e reivindicações realizadas por moradores de periferias (que durante tanto tempo foram apenas objetos de nossas imagens), somos também tentados a endossar, separando, de um lado, “o povo”, limitado pelo cinema a uma massa amorfa ou uma coleção de indivíduos “reduzidos a uma condição de miséria” e, de outro, pessoas simples dotadas de riqueza interior que, graças ao vídeo, operariam uma inversão: já “tomaram a palavra” de tal maneira que, muitas vezes, são elas quem “nos deixam emudecidos”, não mais o contrário. Como vimos, no entanto, ou ainda não superamos a tentativa de tratar os povos “paternalisticamente”, ou ainda estamos longe de ficarmos “emudecidos” diante do que nos dizem. Além disso, sabemos bem que o cinema, especialmente o documentário, é irrigado também pelas diferenças, pelas relações de alteridade que podem ser por ele engendradas quando o cineasta coloca-se a filmar o “outro”, mesmo que isso pareça ser ainda um privilégio dos cineastas do asfalto.

1.3. Na Ceilândia, o cinema de Adirley Queirós

Certo cinema que se faz hoje na Ceilândia, cidade-satélite e periferia de Brasília/DF, é tributário de uma experiência coletiva situada espacial, social e historicamente. Adirley Queirós, o cineasta a quem este trabalho se dedica, cresceu

⁶⁵ MACHADO *apud* VICENTE; STÜCKER, 2014, p. 29.

na Ceilândia e realiza seus filmes junto a colegas, vizinhos e amigos de infância que, como ele, se interessaram profissionalmente pelo cinema e seus processos de feitura apenas há alguns anos. Em 1998, quando o acesso a universidades públicas no Brasil por parte dos moradores de periferia ainda era muito escasso, Queirós ingressou no curso de Cinema da UnB, a Universidade Federal de Brasília, depois de fazer carreira por 12 anos como jogador de futebol da série B. Pouco depois de se formar, junto a alguns amigos, Queirós funda o CeiCine, o coletivo de cinema da Ceilândia, e dedica-se a pensar a história e as configurações da cidade a partir de uma perspectiva própria, aquela de quem vive e trabalha nas margens do Plano Piloto há mais de 30 anos.

Como relata o diretor em entrevista, a proposta de criação do CeiCine "nasce num grupo que nega o discurso de Brasília: 'vamos fazer um cinema que não é Brasília, vamos fazer um cinema que é Ceilândia, vamos fazer cinema numa cidade que não tem cinema, vamos criar imagens que não são imagens do Congresso'"⁶⁶. Há, inicialmente, um desejo de reafirmar a história de um lugar esquecido, cujas imagens costumavam vir sempre de fora. Nesse sentido, filmar na Ceilândia, com os moradores da cidade, constitui-se como um princípio duplo nos filmes de 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. Menos que um realizador que reivindica a autoria de suas imagens e de suas ideias, Queirós investe em um cinema que se constitui poroso aos desejos, à imaginação e ao trabalho daqueles que nele tomam parte. Seu cinema, realizado na Ceilândia de maneira coletiva, interessa-se por produzir formas de ver e de ouvir aqueles que, por muito tempo, têm sido apartados dos regimes do sensível⁶⁷. Nesse gesto, então, é preciso criar formas próprias, que não possam aderir com facilidade aos ordenamentos costumeiros da cidade. Como queriam os jovens do NCA, trata-se de fabricar imaginários novos, inventar novas ficções.

Quase dez anos antes de seu último filme, *Branco Sai, Preto fica* (2014), Adirley Queirós realiza 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, de seus modos de circulação e

⁶⁶ REIS; MENA; IMANISHI, 2013, p. 41.

⁶⁷ Referimo-nos, aqui, à compreensão do sensível de acordo com a filosofia política de Jacques Rancière, para quem o sensível encontra-se ligado aos modos de ser, de dizer e de fazer de uma comunidade política.

de apropriação, e os conflitos que atravessam o território em Ceilândia. *Rap, o canto da Ceilândia* (2005)⁶⁸, realizado como trabalho de conclusão do curso de graduação do cineasta, aparenta ter menos rigor com a fotografia e com a montagem que seus trabalhos posteriores, mas a crueza das imagens e dos testemunhos colhidos já assegura sua potência.

Nesse filme, realizado a partir de entrevistas com alguns *rappers* da Ceilândia, a reivindicação constante dos personagens é, justamente, assumir novos lugares de fala e fugir das demarcações que os encerra de maneira estigmatizada. Como conta um dos entrevistados, no filme:

(...) a gente era meio que, bicho, o flagelo da guerra, né? Falou que é da Ceilândia, Deus me livre... as meninas já te olhavam de outro jeito (...). Aí achava ou foi ou é ou será bandido, né? Era complicado bater no peito com orgulho e dizer 'sou negão, careca da Ceilândia mesmo e daí?'.⁶⁹

O gesto afirmativo de “bater no peito com orgulho” reúne os *rappers* como um grupo que busca resistir coletivamente às discriminações ligadas ao pertencimento a um lugar periférico. Diante disso, o que se reivindica no filme (assim como nos demais trabalhos de Queirós) é a possibilidade de tornar evidente a opressão policial que reprime, violenta e estigmatiza os povos periféricos e, ao mesmo tempo, encontrar formas de resistência.

Rap, o canto da Ceilândia é um filme que se constitui como instância de reivindicação e de denúncia, aderindo à perspectiva dos *rappers* negros e marginalizados na periferia de Brasília. No entanto, é quando o filme associa os *raps* cantados pelos próprios entrevistados às imagens da cidade que um caráter político (nos termos propostos por Jacques Rancière) parece se articular. O *rap* constitui-se enquanto lugar de invenção daqueles que não têm nada, e que só poderiam fazer suas reivindicações e adquirir visibilidade através da fala e da articulação das palavras. O que Adirley Queirós faz, desde esse pequeno filme, junto aos sujeitos filmados, é possibilitar a eles novas formas de aparição e de enunciação, acolhendo seus desejos, perspectivas e inventividade.

⁶⁸ Filme disponível em: <https://vimeo.com/68374066>. Último acesso: 20 de abril de 2016.

⁶⁹ A expressão é acionada por esse *rapper*, fazendo referência a uma de suas composições em que é montada no filme, sobreposta às imagens da cidade. A letra da música diz: “sou negão, careca, da Ceilândia mesmo, e daí? Tu vive falando merda e ainda pisa aqui? Sai voado, moleque, besouro sem asa, não é qualquer prego que apronta na minha casa...”

Em um texto escrito para a Revista Cinética⁷⁰, Juliano Gomes (2014) sugere que os filmes de Queirós podem 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. Vamos nos deter na retomada histórica da formação de Brasília um pouco mais adiante, mas, em resumo, é preciso lembrar: 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. Segundo Gomes,

São filmes de ocupação, no sentido concreto da habitação mesmo – do preenchimento pelo corpo e pelo tempo – e no sentido simbólico – dessa esfera de escritas que habitam as experiências, mas cuja presença só podemos ver quando manifestadas nos corpos e nos lugares (...). É sempre essa a disputa aqui: entre o espaço do real e o espaço do irreal, do que não tem natureza material. (...) O campo de batalha de Adirley é justamente o do cruzamento entre os espaços do mundo e as ficções que se instalam neles e lhes dão sentido. Tais operações são o que fazem de um espaço um país, uma propriedade privada, um terreno, e tornam um punhado de imagens um filme e um apanhado de sons uma música. Um território é necessariamente uma ficção⁷¹.

A disputa pelos territórios é o que constitui o litígio, fundamental para o cinema de Queirós, entre Brasília e Ceilândia, entre 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*, 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,

⁷⁰ Esse texto faz parte da cobertura da Mostra de Tiradentes 2014 e dedica-se, especialmente, à abordagem do filme *Branco Sai, Preto Fica*, que foi exibido no festival naquele ano. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/branco-sai-preto-fica-de-adirley-queiros-brasil-2014/>. Último acesso: 20 de abril de 2016.

⁷¹ GOMES, 2014.

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. Antes de avançarmos em uma primeira aproximação com nosso *corpus*, talvez seja necessário um pequeno recuo: afinal, o que significa situar os filmes de Queirós no interior de uma disputa por territórios?

Em muitos trabalhos, os termos “território” e “espaço”, muitas vezes, são usados de maneira indistinta. Quando seus usos diferem e esses termos são abordados enquanto conceitos, podemos encontrar muitas divergências entre as definições de cada autor, em um debate amplo e contínuo. Acreditamos, no entanto, ser fundamental que possamos compreender com clareza seus significados para que nosso trabalho com os filmes estabeleça-se com mais segurança. Entre os debates acadêmicos a esse respeito, talvez, um dos trabalhos que se dedica com mais atenção à diversidade de entendimentos do conceito de “território” seja *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*, do geógrafo Rogério Haesbaert (2011).

Apesar de se filiar a uma perspectiva alinhada ao pensamento de Deleuze e Guattari sobre o que os autores entendem por “desterritorialização”, Haesbaert dedica um longo capítulo de seu livro a outras perspectivas que, ao longo dos anos, se preocuparam com o território. O autor faz distinções entre algumas concepções que tomaram forma desde o surgimento desse conceito, reunidas em cinco grupos: as perspectivas materialistas (que compreendem o território mais vinculado ao espaço físico, seja a partir de uma posição “naturalista”, que o concebe a partir de seu caráter biológico, e que, tradicionalmente, é mais visada no âmbito da Etologia – onde foram elaboradas pela primeira vez as bases conceituais das noções de “território” e “territorialidade” –, seja a partir de uma compreensão econômica, que o entende como fonte de recursos⁷²; ou, ainda, de uma concepção que concede certo

⁷² Vale ressaltar, nessa perspectiva, o pensamento de Milton Santos, importante geógrafo brasileiro, para quem os “usos”, especialmente econômicos, que se fazem do território tornam-se seus aspectos fundamentais. Em síntese, para o geógrafo, trata-se de entender que o território é algo que precede o espaço e que lhe constitui. Nesse sentido, o que Santos entende por “território usado”, que ele distingue do “território em si”, acaba por constituir um correlato direto do “espaço geográfico”. Operar

caráter jurídico-político do território e que o vincula aos fundamentos materiais do Estado, bastante visada pela Ciência Política); as idealistas (que levam em consideração os aspectos ideais ou simbólicos do território, e que ultrapassam suas características físicas e materiais, desenvolvidas, sobretudo, nos estudos de Antropologia); a perspectiva integradora (que concilia diferentes dimensões do território, sejam elas naturais, políticas, econômicas ou culturais, presentes na Geografia clássica); a relacional (que compreende o território a partir de suas relações sócio-históricas e que se apresenta interessada na compreensão do território sempre atravessado por uma forma de poder, encontrando grande proeminência nos pensamentos dos geógrafos Claude Raffestin e Robert Sack); e, finalmente, a perspectiva de Deleuze e Guattari sobre os processos de “territorialização” e “desterritorialização”⁷³, que interessa ao autor diretamente.

Independentemente da perspectiva adotada (excetuando-se a última, que mais dificilmente alcança esse tipo de equivalência), encontraremos as definições de território, por vezes, confundindo-se, assemelhando-se ou aproximando-se daquelas de espaço. Conseguir definir as distinções entre os termos, com clareza sobre as delimitações entre um e outro, acaba por se tornar, epistemologicamente, um empreendimento bastante arriscado. Talvez, um dos aspectos mais recorrentes entre tantos pontos de vista e o que mais nos interessa seja a compreensão de que o território é sempre atravessado por uma forma de poder. Como comenta Haesbaert, em outro texto,

Desde a origem, o território nasce com uma dupla conotação, material e simbólica, pois etimologicamente aparece tão próximo de *terra-territorium* quanto de *terreo-territor* (terror, aterrorizar), ou seja, tem a ver com dominação (jurídico-política) da terra e com a inspiração do terror, do medo

distinções entre esses dois termos, sob essa perspectiva, torna-se um trabalho delicado e pontual, de difícil empreendimento. É importante ressaltar, ainda, que, apesar de ter textos que já se tornaram referência nos estudos que se dedicam ao território, como “O retorno ao território”, por exemplo, este termo passa a fazer parte do vocabulário de Santos, como um conceito, apenas ao final de seus trabalhos acadêmicos. Até então, era apenas o “espaço geográfico” que ocupava o centro de suas pesquisas.

⁷³ A maneira com que os autores entendem o “território” é bastante extensiva, excedendo muito uma compreensão espacial. Como comenta Guattari, no livro *Micropolítica: cartografias do desejo*, citado por Haesbaert: “A noção de território aqui é entendida num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que fazem dele a etologia e a etnologia [e a Geografia, deveríamos acrescentar]. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente ‘em casa’. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos” (GUATTARI *apud* HAESBAERT, p. 122).

– especialmente para aqueles que, com esta dominação, ficam alijados da terra, ou no “territorium” são impedidos de entrar. Ao mesmo tempo, por extensão, podemos dizer que, para aqueles que têm o privilégio de usufruí-lo, o território inspira a identificação (positiva) e a efetiva “apropriação”. Território, assim, em qualquer acepção, tem a ver com poder, mas não apenas ao tradicional “poder político”. Ele diz respeito tanto ao poder no sentido mais concreto, de dominação, quanto ao poder no sentido mais simbólico, de apropriação⁷⁴.

Ao fazer essa distinção entre “dominação” e “apropriação”, o autor toma como base a caracterização de Henri Lefévre (que, na realidade, também não chegava a falar de território propriamente, mas de espaço). Visto a dificuldade de desembaraço do uso e dos sentidos dos dois termos, mais por um aspecto metodológico que epistemológico, escolhemos, a princípio, utilizar aqui a palavra “território” para nos referirmos justamente às questões sobre a demarcação e o controle dos espaços físicos e simbólicos, ligados aos exercícios de algum tipo de poder. Já o “espaço” será compreendido, nesta dissertação, como algo que se separa (mesmo que provisoriamente) do litígio que habita a definição dos territórios e que nos interessa mais como um componente fílmico. Poderíamos compreender, por exemplo, como o espaço da Ceilândia é enquadrado em algum plano do filme, mas o território não pode ser apanhado inteiramente pelo enquadramento da câmera; ele é algo que é disputado, vivido e imaginado, e estabelece-se também nas enunciações e/ou no fora-de-campo, excedendo a apreensão do visível pelo cinema, apesar de ser também por ele constituído. No entanto, tal diferenciação faria pouco sentido, já que muitos autores aos quais recorreremos nesta pesquisa não fazem esse tipo de distinção. Optamos, portanto, por fazer um uso mais extensivo do termo “espaço” e mais localizado de “território”, como se este fosse um dos componentes que atravessam o espaço (não necessariamente que está nele contido ou que dele deriva) e que diz respeito, mais diretamente, aos processos políticos de sua gestão.

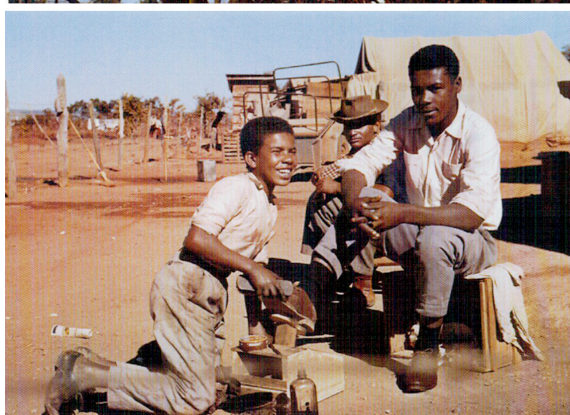
Ao filmar a periferia tão particular de Brasília, Queirós dá a ver uma cidade cujas bordas são constantemente reordenadas, remanejadas e reconstruídas, e que não poderia apenas ser enquadrada e re-enquadrada pelo cinema. Ao acompanhar os movimentos dos personagens na Ceilândia (seus olhares, gestos e movimentos, articulados a suas experiências e memórias), o filme reconfigura seu território. A cidade filmada, portanto, não se constitui apenas visivelmente nos filmes, apanhada

⁷⁴ HAESBAERT, 2007, p. 20 – 21.

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.

A cidade funda-se nas relações estabelecidas nas passagens de um personagem a outro, na inventividade de suas vidas e na reorganização dos espaços e tempos no interior das conformações e dos fluxos urbanos. Filmar as cidades e os sujeitos, no cinema de Queirós, implica colocá-los sempre em relação. Por um lado, portanto, não bastaria filmar o espaço periférico sem apanhar, nele, a experiência daqueles que ali vivem; por outro, 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. Já não se trata nem de filmar as periferias apenas, nem somente ouvir os povos, mas de apanhar um entrelaçamento entre um e outro, de fazer com que uma “tomada de 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.

2 O EXÍLIO E O REINO: ENTRE BRASÍLIA E CEILÂNDIA



Fotografias do Arquivo Público do Distrito Federal, restauradas sob a coordenação de Lina Kim e Michael Wesely e publicadas no livro *Arquivo Brasília* (2010).

Vista do avião, a área de Brasília, situada como por acaso entre as infinitas ondulações horizontais do planalto (mas ao que parece, esse local foi escolhido após cálculos muito precisos como o mais central do Brasil), faz pensar na exposição de uma grande quantidade de bistecas sangrentas no balcão de um açougueiro. Quadrados mais ou menos vermelhos, segundo a época mais ou menos recente das terraplanagens, revelam as áreas edificáveis, que foram arrancadas à mata tropical. O avião demora a aterrissar porque a pista não está livre – caso não raro neste país com poucas estradas e poucas rodovias, mas de aeroportos congestionados –, e dá voltas e voltas, planando ao redor de Brasília. Aí está a chamada cidade livre, um pulular de retângulos, isto é, de barracas alinhadas ao longo de um estradão imenso: aqui se aglomeram, como no faroeste à época da febre do ouro, os traficantes vindos de todos os lugares (mas o ouro é o dinheiro que o Estado brasileiro gasta em Brasília); aí estão os prédios ainda escassos, espigando aqui e ali como peças de um dominó em desordem; eis a meia-lua azul do lago artificial, entre o vermelho sanguíneo dos desterramentos e o amarelo ictérico da mata; eis as complicadas aortas negras desse coração de cimento, ou seja, o sistema viário projetado por Lúcio Costa, ao que parece, o mais moderno do mundo; aí está, tomando todo o entorno de Brasília, o fervilhar maligno e ingrato da mata que, como sabemos, se estende por milhares de quilômetros, e em cujo centro a cidade precipitou-se como um meteorito ardente, sacrificando a sangue a terra árida.

(...) a impressão de gigantismo arquitetônico e, por extensão, de esmagamento e aniquilamento da figura humana permanece e se afirma à medida que a visita prossegue. Brasília nasceu da vontade de Kubistchek, que é um presidente democrático; no entanto, observando esses edifícios que se erguem no meio de imensos espaços vazios, o pensamento evoca lugares e monumentos de antigas autocracias, como Persépolis, por exemplo, que erigiu suas colunas gigantescas diante de uma planície não muito diferente desta de Brasília.

Brasília foi, para mim, prodigiosa revelação. Não se trata de uma conversão, pois fui sempre, por princípio e convicção, a favor da nova Capital. Aconteceu porém que inúmeros artigos, fotografias e filmes me tinham dado uma ideia errada da cidade. Imaginava um conjunto arquitetônico monumental, maciço, pousado numa área humana ainda sem estrutura urbana. Na realidade, monumentais, no sentido um pouco frio que tem a expressão, são apenas – e provisoriamente, isto é, antes do ajardinamento e do aumento da circulação – os espaços, as grandes áreas que envolvem as construções. Destas últimas, as fundamentais, as que dão o tom ao conjunto, são surpreendentemente finas e delicadas, sutis. Esta última palavra é a que melhor exprime a minha impressão. Brasília será provavelmente a cidade mais sutil do mundo. Conhece-la foi uma das maiores sensações que experimentei. Revivi os sentimentos despertados a primeira vez em que, emergindo de uma ruela escura, desemboquei na Praça de São Marcos iluminada. Trata-se contudo de mais ainda. Brasília é a execução, em alta modernidade, da ideia nutrida pelo Ocidente do que fora a plenitude grega.

Paulo Emílio Salles Gomes, 1981 [1961], p. 333.

A justaposição dos relatos e descrições acima nos remete às contradições que a nossa capital federal sempre sediou, desde sua concepção. A divergência entre as impressões do escritor italiano e do intelectual e crítico de cinema brasileiro, pouco depois da inauguração de Brasília, coloca-nos a dificuldade de defini-la, precisamente, diante da sutileza e da brutalidade de suas configurações. Antes de mais nada, talvez seja preciso apenas constatar: Brasília existe, com características exclusivas e a partir de um projeto de importante relevância histórica, social e cultural que deu lugar a conformações únicas. À revelia do projeto que a originou, suas periferias são muitas e, em grande medida, resultado de um processo específico de urbanização. Pensá-las exige o esforço de realizar uma breve retomada histórica que nos possibilite compreender suas atuais configurações.

O projeto de mudança da capital do Rio de Janeiro para o Planalto Central é antigo, datado de meados do século XVIII, e estava previsto desde a primeira constituição republicana de 1891. Porém, apenas em 1955, com Juscelino Kubistchek ainda em campanha presidencial, este compromisso foi assumido. A partir do empreendimento encabeçado pelo então presidente da República, Lúcio

Costa e Oscar Niemeyer elaboram, respectivamente, o planejamento urbano e o projeto arquitetônico da cidade que seria “o novo berço de uma gloriosa civilização”, como sugere o relatório produzido pela Novacap, a Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, em 1963⁷⁵. Para os arquitetos, Brasília seria uma capital diferente de todas as outras, especialmente no que diz respeito ao desenvolvimento de configurações sociais mais democráticas, capazes de operar grandes transformações no seio da desigualdade e da estratificação social brasileiras.

Pouco depois de sua inauguração, ao contrário de Alberto Moraiva, Paulo Emílio Salles Gomes encantava-se com a cidade planejada por Niemeyer e Costa. Mais adiante, no mesmo texto que citamos acima, o crítico ainda comenta: “naturalmente que muito, e muito, ainda deverá ser edificado em Brasília. Mas é sobretudo sociologicamente que a cidade ainda está inacabada”⁷⁶. Tendo em vista o projeto igualitário de inspiração comunista que ali deveria se desenvolver, é inevitável constatar, 56 anos depois, que esse inacabamento ainda perdura. Aliás, bem antes disso, pouco depois da inauguração da capital, já se podia constatar o fracasso completo do projeto utópico de transformação social ali idealizado. Durante a sua construção, a cidade “mais sutil do mundo” guardava, com delicadeza, o destino dos migrantes pobres que nela trabalhavam. Mais à frente, no texto de Moraiva, há também outra observação relevante. Ele diz: “repentinamente se sente a ausência, entre tanta monumentalidade de palácios estatais e tanta lisura do asfalto, das casas humildes e das ruas humildes que, longe dali, testemunham a presença de uma humanidade talvez pouco ambiciosa”⁷⁷. Na verdade, não muito longe dali, nas bordas da cidade, viviam os construtores de Brasília que, pouco antes, haviam sido removidos de seus barracos. Irremediavelmente, na cidade sem ruas, praças e esquinas, também não poderia caber o subdesenvolvimento.

2.1. A construção de Brasília, imagética e discursivamente

Como pontuamos no início de nosso trabalho, o projeto político de Juscelino Kubitschek, que dá lugar à construção de Brasília, constituiu-se intimamente ligado ao projeto desenvolvimentista que se compõe a partir de meados dos anos 1950 no

⁷⁵ HOLSTON, 2010, p. III.

⁷⁶ MORAIVA, 2012 [1960], p. 343.

⁷⁷ MORAIVA, 2012, p. 94.

país. Em função do ideário de um Brasil moderno, capaz de superar o subdesenvolvimento e de marchar em direção ao progresso, o empreendimento da construção de Brasília toma forma. Em um trecho importante de um dos discursos de JK a respeito da mudança da Capital Federal, isso é enfaticamente exaltado. Ele diz:

Graças à bravura e à decisão do nosso povo, ao espírito criador de nossos artistas e à dedicação dos chefes e operários, onde, faz três anos, havia apenas deserto e silêncio, existe, hoje, uma cidade de linhas monumentais, destinada a testemunhar, agora e sempre, a memorável arrancada para o Oeste. (...) Brasília não é apenas uma cidade nova, surgida milagrosamente na solidão do antiplano; não é apenas técnica e arte, pioneirismo e arrojo. É antes de tudo a revolução, porventura a mais fecunda do nosso tempo: a mudança na rota de um País empenhado em transpor a barreira do subdesenvolvimento e ocupar, entre os povos do Mundo, o lugar que lhe cabe pela sua extensão, pelas suas riquezas, pelo valor dos seus filhos.⁷⁸

Além do ideal desenvolvimentista, o que orientou a construção de Brasília 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 nacionais.

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, além de organizar, junto a seus assessores, inúmeras visitas de políticos e intelectuais ao Plano Piloto, buscando promovê-lo nacional e internacionalmente. No livro *Arquivo Brasília* – que 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 –, Emilia Stenzel e Gabriel Dorfman, pesquisadores responsáveis por grande parte dos textos que o compõem, comentam:

Em meados dos anos 1950 (...) era preciso superar a generalizada descrença na declarada meta de Juscelino Kubitschek de ver a nova capital construída e inaugurada no exíguo prazo de três anos e dez meses. Já na primeira visita ao sítio da construção, em outubro de 1956, Juscelino

⁷⁸ Disponível em: <<http://brasiliapoetica.com.br/tag/presidente-juscelino-kubitschek/page/2/>>. Último acesso: 04/03/2016.

Kubistschek permitiu que a imprensa o acompanhasse. E tão logo se iniciaram as obras, o governo contratou jornalistas, fotógrafos e cinegrafistas para assegurar a cobertura do andamento dos trabalhos.⁷⁹

A enorme quantidade de materiais produzidos não corresponde, é claro, àquilo que foi efetivamente divulgado pela mídia nos anos que se seguiram à decisão de construir Brasília. A ela interessavam, sobretudo, as imagens que fossem fiéis ao projeto arquitetônico e urbanístico da cidade e que corroborassem a proposta desenvolvimentista de Kubistschek. Ainda assim, o volume do material divulgado foi bastante significativo. A tese de doutorado de Luisa Videsott, “Narrativas da Construção de Brasília: Mídia, fotografias, projetos e história”⁸⁰, buscou resgatar e compreender as diversas representações da capital, veiculadas em matérias da mídia. Segundo ela,

O material iconográfico, inclusive as propagandas, produzido sobre a construção da cidade de Brasília é imenso e variado. Entre os anos 1956 – 1960 (...), apenas a revista *Manchete* realizou 38 reportagens, algumas com mais de 10 páginas, uma edição especial (no dia 30 de abril de 1960) que relata a inauguração da cidade e um número comemorativo especial avulso (no dia 21 de abril de 1960) que narra, sobretudo por meio de fotografias, quase quatro anos da história da construção da cidade. A revista *O Cruzeiro* foi menos assídua em termos de fotorreportagens (11), mas difundiu diversas avaliações críticas (13) sobre as modalidades de execução do empreendimento. Realizou, assim, um número razoável de matérias sobre a construção de Brasília e publicou também uma edição especial para a inauguração da Capital. A Novacap publicou mensalmente, em sua revista *Brasília*, a história da edificação da cidade, registrando todas as fases da realização dos edifícios representativos e da cidade em geral; patrocinou a produção de mais de 50 cinejornais; colaborou para a edição de um número especial da revista em quadrinhos *Epopéia*, e sua Divisão de Divulgação realizou uma obra imensa de documentação fotográfica da construção da cidade. (...). A revista *Módulo* publicou os projetos, os planos do concurso e as fotografias das arquiteturas executadas; raramente publicou fotografias das obras em construção. (...) [Há] ainda um grande número de fotografias que fogem a nossa tentativa de sistematização.⁸¹

Essas imagens, articuladas a textos de jornalistas e intelectuais, constituíram iconograficamente Brasília ao longo de anos. Além da retórica desenvolvimentista que ligava a construção da cidade à modernização e unificação do país, assim como à conquista de novos territórios, a construção da cidade era irrigada, ainda, pelos imaginários que corroboravam a constituição de uma identidade nacional, associando inicialmente, por exemplo, a transferência da capital ao trabalho dos

⁷⁹ STENZEL, DORFMAN, 2010, p. 36.

⁸⁰ VIDESOTT, 2009.

⁸¹ VIDESOTT, 2009, p. 14 – 15.

bandeirantes que, muito antes, também embrenharam-se pelo interior do Brasil. Em sua tese, Videsott comenta as mudanças por que passaram as representações do Planalto Central, desde a decisão presidencial de levar à cabo a transferência da capital. Segundo ela,

Inicialmente [o Planalto] era uma região de natureza amigável, uma área saudável e rica em cachoeiras. As fotografias enquadraram as paisagens pitorescas, a vegetação mais rica e florida, exaltando principalmente a água. A mesma vegetação logo deu lugar a um cenário de árvores secas, e o Planalto tornou-se deserto inóspito. As fotografias, aproveitando e explorando as condições materiais criadas pelos próprios trabalhos de construção da cidade, exaltaram os troncos retorcidos e a poeira levantada pelos caminhões, os descampados, e sustentaram as retóricas institucionais, de acordo com as quais as máquinas e o homem, juntos, estavam vencendo e domesticando os inimigos, o cerrado agreste e a floresta amazônica. Os instantâneos mostraram o desenvolvimento dos principais passos do empreendimento e as características do processo, mas criaram também o vazio. Os discursos de palavras e imagens veiculados pelas revistas populares e pelos cinejornais tornaram Brasília um assentamento que deve impor-se sobre a dimensão selvagem, contrapor a civilização à ignorância e à brutalidade (...). A própria concepção do plano urbanístico colabora na afirmação dessa representação: o programa colonizador que informa o projeto e as plataformas suspensas, necessárias tanto à simbologia da Capital quanto à inteireza das suas arquiteturas, revelam e corroboram um mesmo imaginário.⁸²

Como comenta a pesquisadora, ainda que o empreendimento da construção da nova capital tenha devastado a vegetação e os riachos do cerrado, assim como as construções das rodovias que a ligariam ao resto do país acabaram por criar inúmeros conflitos com os povos que habitavam, originalmente, esses espaços, as imagens e os discursos que compunham o projeto associavam a imposição do homem sobre a natureza ou da civilização sobre a vida selvagem enquanto sinônimos da modernização e do progresso.

⁸² VIDESOTT, 2009, p. 93.



Imagens extraídas do livro *Arquivo Brasília* (KIM; WESELY, 2010). Fotografias do Planalto Central e do local onde foi realizada a primeira missa de Brasília, com a presença dos índios Carajás.

É interessante ressaltar a presença dos índios que, nas primeiras fotografias do local escolhido para a construção do Plano Piloto, faziam-se presentes, especialmente na celebração da primeira missa de Brasília (em que índios Carajás da Ilha do Bananal, no Planalto Central, foram convidados por JK para acompanhar a celebração⁸³), mas depois não mais apareceram nas imagens divulgadas ou, quando apareciam, eram descritos nas revistas muitas vezes como “os inimigos da grande obra de civilização”⁸⁴. Conforme Stenzel e Dorfman (2012, p. 65),

A data escolhida para realização da primeira missa em Brasília, 3 de maio de 1957, tem grande peso: por volta dela se comemora a Primeira Missa no Brasil, realizada pelos navegadores portugueses num ato de posse do território ao qual chegavam pela primeira vez. Assim, Kubitschek associava ao marco dos 457 anos do Descobrimento este novo, que no seu entendimento marcaria o redescobrimento da nação, o encontro com seu centro gravitacional.⁸⁵

Para JK, a mudança da capital, como símbolo da conquista e da colonização de novas terras⁸⁶, deveria dirigir-nos efetivamente à formação de um novo Brasil (algo com que, como veremos mais adiante, o projeto modernista de construção da cidade irá corroborar). Fotograficamente, a constituição de Brasília legítima e, de certa forma, autoriza a perspectiva do governo. Aos poucos, de acordo com a sua estruturação, a cidade vai ganhando novas formas no espaço, nas imagens e nos discursos oficiais.

Talvez, quem tenha representado Brasília com mais precisão tenha sido o francês Marcel Gautherot⁸⁷, especialmente convidado por Niemeyer⁸⁸ para registrar

⁸³ De acordo com Stenzel e Dorfman (2012, p. 65) e Espada (2011, p. 28). Ainda segundo Espada, a presença dos índios era fundamental para simbolizar a comunhão dos povos, numa clara alusão ao quadro clássico de Victor Meirelles que retrata a primeira missa no Brasil. Tratava-se de equiparar a construção de Brasília a esta “narrativa altamente enraizada no imaginário nacional”. Na ocasião, como comenta a pesquisadora, o discurso de JK apresentava Brasília “como um ato de fé”. Ele dizia, conforme Espada (idem): “Este é o dia do batizado do Brasil novo. É o dia da Esperança, da Ressurreição da Esperança”.

⁸⁴ VIDESOTT, 2009, p. 89.

⁸⁵ Stenzel e Dorfman, 2012, p. 65.

⁸⁶ O caráter simbólico do Plano Piloto é de fundamental relevância, associado ao cunho místico que sua construção adquiriu. É preciso lembrar que Brasília foi preconizada por Dom Bosco que, em meados do século XIX, teve um sonho profético com o local onde a capital seria construída e, antes disso, em 1789, foi imaginada por inconfidentes mineiros que fizeram da mudança da capital para o interior parte de seu programa para obter independência de Portugal. Mesmo Kubitschek a concebia enquanto destinação e vontade da Providência (KUBITSCHKEK, 2012). Para ele, o destino teria sido o responsável por levá-lo ao famoso comício em Jataí, onde um eleitor o teria questionado a respeito da transferência da nova capital para o Planalto Central, tal como estava previsto na Constituição, fazendo com que ele assumisse definitivamente tal compromisso.

⁸⁷ O trabalho fotográfico de Gautherot é hoje considerado um dos mais importantes sobre a arquitetura moderna no Brasil. Nascido em Paris, em 1910, Marcel Gautherot veio para o Brasil em

a construção do Plano Piloto, cujo trabalho constituía-se 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, 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 visitado⁸⁹.

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 aos lugares retratados e ao projeto que orientou suas construções.

Gautherot fotografou Brasília entre 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) e dedicou-se, sobretudo, a desenvolver uma unidade entre a fotografia e a arquitetura que, segundo ele, foi fundamental para a precisão dos registros. Afinal, para o fotógrafo, “uma pessoa que não entendesse de arquitetura não seria capaz de fazer uma boa fotografia”⁹⁰.

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

1939, segundo ele mesmo, instigado pelo livro *Jubiabá*, de Jorge Amado (BURGI, 2010, p. 11). Antes disso, ainda jovem, ele chegou a ingressar-se em um curso de arquitetura, onde se interessou pela arquitetura moderna, mas nunca chegou a se formar. Sua dedicação exclusiva à fotografia começou apenas na década de 1930. À trabalho, Gautherot viajou por diversos países, fazendo registros variados até que, após o começo da Segunda Guerra Mundial, ele decidiu radicar-se definitivamente no Brasil, onde realizaria inúmeras imagens sobre diversas regiões do país e tornar-se-ia um dos fotógrafos fundamentais para a história da fotografia brasileira no século XX.

⁸⁸ De acordo com Heloísa Espada (2014, p. 82), Gautherot foi “comissionado pelo próprio arquiteto e pela Novacap, a Companhia Urbanizadora da Nova Capital, de cujo Departamento de Urbanismo e Arquitetura Niemeyer foi diretor. Também fotografou a capital para agências de publicidade francesas, empresas como a Air France e Aerospatale”. Antes de Brasília, o fotógrafo já havia trabalhado com Niemeyer na documentação do bairro da Pampulha, em Belo Horizonte, também projetado pelo arquiteto à pedido de Kubistchek.

⁸⁹ EVENSON, 2010, p. 225.

⁹⁰ GAUTHEROT *apud* BURGI, 2010, p. 11.

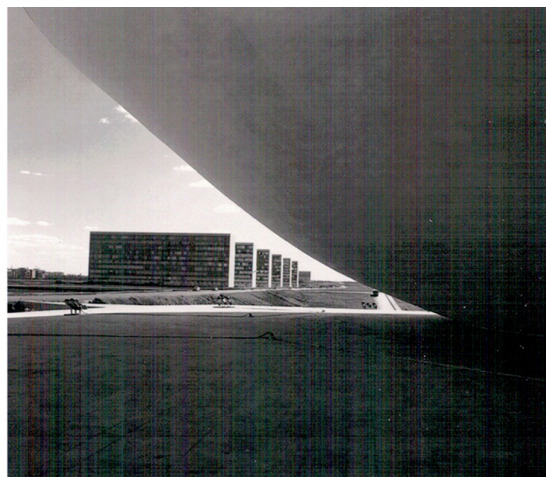
construções. Em sua tese de doutorado, Heloisa Espada (2011) comenta a semelhança entre as imagens de Gautherot e os esboços de Niemeyer, divulgados em algumas revistas lado a lado, como se o olhar do fotógrafo pudesse ilustrar, no presente, o projeto do arquiteto. Como comenta Niemeyer, Gautherot “sabia o ângulo, sabia o tipo de céu, essas coisas”⁹¹ que ele gostaria de ver nas imagens, talvez pela ampla convivência e amizade entre os dois, ou pela compreensão e interesse do fotógrafo pela arquitetura moderna. No entanto, nem por isso, seus registros eram fundamentalmente realistas. Muitas vezes, como sugere Espada, 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.

Em um texto do catálogo da exposição *As construções de Brasília*, organizada pelo IMS em 2010, da qual Heloisa Espada foi curadora, ela faz um breve comentário sobre uma das fotografias de Gautherot que parece resumir muitos aspectos de seu trabalho em Brasília. Ela observa:

Os edifícios parecem surgir do nada, como um navio que desponta no oceano. Não há trabalhadores, não há esforço humano. Somente as nuvens, ocupando quase dois terços da foto, têm um desenho nítido e reluzente. Elas desempenham um papel decisivo na imagem, que parece nos dizer que a edificação da capital é um milagre. Brasília aparece como uma “construção com espaço calculado para as nuvens”, como escreveu Clarisse Lispector. Pelo montante, pela amplitude do registro e, principalmente, pela elaboração cuidadosa de composições como essa, as fotos de Gautherot formam uma visão épica do empreendimento. A arquitetura é protagonista, mesmo nas cenas em que os candangos aparecem trabalhando, quase sempre pequenos em meio à monumentalidade das obras, ou inseridos em cenas onde predominam os grafismos e ritmos criados pela repetição de materiais. Nas fotos dos edifícios prontos, os transeuntes estão ali também para dar escala. Ainda assim, boa parte dessas fotos vai além do registro técnico. Elas mostram um mundo novo, arejado e espaçoso, onde os homens poderiam circular em harmonia. Fixam o sentido monumental das obras de Niemeyer, por vezes superdimensionando essa característica⁹².

⁹¹ NIEMEYER *apud* Espada, 2011, p. 135.

⁹² ESPADA, 2010, p. 11.



Acima, fotografias de Marcel Gautherot do Palácio do Congresso Nacional, ambas realizadas em 1960. Abaixo, dois registros do fotógrafo realizados, respectivamente, em 1959 e 1958, da Cúpula da Câmara dos Deputados e da esplanada dos Ministérios, ainda em construção.

A delicadeza dos edifícios integra-se, nas imagens de Gautherot, à tranquilidade da presença humana. Como sublinha Espada, “é como se a cidade moderna nascesse de um sopro, de uma vontade divina”⁹³. 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. A presença dos homens (porque não há mulheres nas imagens do canteiro de obras) está lá, mas com placidez e serenidade. Ela dá escala aos edifícios, mas também localiza, junto à sua monumentalidade, certa sutileza do trabalho. 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.

Por outro lado, 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 e ficaram guardadas durante muitos anos nos arquivos do fotógrafo, sem que ninguém se interessasse por publicá-las⁹⁴. Trata-se de fotografias nas quais Gautherot interessou-se pelas 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. Imagens diametralmente opostas àquelas do Plano Piloto. Quem sabe, por isso, não tenham sido divulgadas anteriormente. Como comenta Luisa Videsott⁹⁵, “talvez este fosse o aspecto mais ‘censurado’ da imagem pública da edificação da cidade, pois entra[va] em conflito com aquela imagem de modernidade que as narrativas procuraram construir”.

⁹³ ESPADA, 2011, p. 26.

⁹⁴ A esse respeito, ver SILVA; RIBEIRO, 2008.

⁹⁵ VIDESOTT, 2009, p. 260.



Fotografias realizadas por Gautherot. Acima, o registro, realizado em 1959, da construção do Palácio do Congresso Nacional e outra fotografia, realizada em 1958, que nos mostra o detalhe da estrutura da cúpula invertida da Câmara dos Deputados. Abaixo, duas fotografias de moradoras da Sacolândia, nos arredores de Brasília, realizadas em 1958 e 1959, respectivamente.

A quantidade de registros fotográficos de Brasília é bastante ampla, realizada por uma diversidade de fotógrafos. Ao lado de Gautherot, talvez quem mais tenha fotografado Brasília tenha sido o piauiense Mário Fontenelle, o fotógrafo oficial do governo de JK, contratado especialmente para registrar a construção da cidade. São de autoria dele as primeiras imagens do Plano Piloto, como a famosa fotografia dos traçados na terra em forma de cruz, com o cruzamento dos eixos monumental e rodoviário. O fotógrafo produziu quase cinco mil imagens do Plano Piloto, que compõem o Fundo Novacap, sob a guarda do Arquivo Público do Distrito Federal. O trabalho de Fontenelle, em grande medida, oferece uma perspectiva oficial sob a construção da cidade e, na época, foi bastante divulgado na revista *Brasília*, sendo que a maioria das fotografias publicadas nessa revista eram de sua autoria⁹⁶. No entanto, visto a sua importância e a quantidade de imagens por ele produzidas, acreditamos que o fotógrafo mereceria um estudo mais atento e cuidadoso que se dedicasse aos aspectos formais de suas composições e ao conjunto de sua produção⁹⁷.

Ademais, os trabalhos dos estrangeiros Thomaz Farkas, Peter Scheier e Lucien Hervé são também bastante conhecidos e importantes para compreender as imagens da cidade. Excetuando-se o trabalho deste último, que em muito dialogou com as fotografias de Gautherot⁹⁸, Brasília aparece nessas fotografias sob

⁹⁶ A revista era um veículo oficial de divulgação da cidade e foi publicada entre os anos 1957 e 1988, com algumas interrupções e redução da periodicidade. De acordo com Maria Beatriz Camargo Cappello (2010, p. 43), a revista “aparece em consequência do art. 19, da Lei nº 2.874, de 1956, que estatuiu para a Novacap a obrigatoriedade de divulgar, por meio de um boletim mensal, os atos administrativos da Diretoria e os contratos por ela celebrados. Obrigatoriedade então assumida na forma da publicação de uma revista que tinha como objetivo não apenas documentar, mas também defender a construção, a arquitetura e o urbanismo da nova Capital do Brasil”. Nela, também foram publicadas fotografias de Marcel Gautherot, assim como, em menor parte, de Alberdo Fadul, A. Gabocci, Armando Abreu, Sully Alves de Souza, Epaminondas Lima e Armando Abreu (CAPPELLO, 2010, p. 56).

⁹⁷ Apesar de suas fotografias serem muito citadas e utilizadas em inúmeros trabalhos sobre Brasília, não encontramos nenhum trabalho de fôlego que se dedicasse exclusivamente à obra do fotógrafo, que, até ganhar uma câmera de presente de JK e tornar-se seu fotógrafo oficial, era mecânico de avião. Em 2015, a Câmara Legislativa do Distrito Federal homenageou Fontenelle e realizou uma pequena exposição com algumas de suas imagens mais conhecidas, e, em 2010, a Caixa Cultural do Distrito Federal organizou a mostra “O passageiro da esperança”, que também reunia algumas de suas fotografias. Além disso, não foi encontrada nenhuma publicação dedicada, inteiramente, ao trabalho do fotógrafo.

⁹⁸ A esse respeito, ver a seção “Marcel Gautherot e Lucien Hervé”, do trabalho de Heloisa Espada (2011), já citado aqui. A pesquisadora analisa as imagens dos dois fotógrafos, divulgadas na revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*, comentando sobre como eles optavam por perspectivas tão semelhantes que, muitas vezes, torna-se difícil distinguir a autoria de cada um, não fossem os créditos. Assim como Gautherot foi o fotógrafo preferido de Niemeyer, Hervé foi quem tinha maior afinidade com Le Corbusier, na França, dedicando-se também à aproximação entre fotografia e arquitetura. Como comenta Espada (2011, p. 83), apenas “nota-se que ele [Hervé] tinha uma

perspectivas um pouco diferentes das imagens oficiais. Scheier interessou-se pela arquitetura da cidade a partir de suas composições formais, mas dedicou-se sobretudo ao registro dos primeiros habitantes da cidade em situações cotidianas; já Farkas fotografou Brasília sob um viés humanista, atento especialmente à presença das pessoas, aos seus olhares e expressões. Nessas imagens, o vazio e a monumentalidade dos prédios acabam por conviver com certa dinamicidade e fugacidade das vidas.

Peter Scheier nasceu em 1908, filho de pai alemão e mãe austríaca, e veio para o Brasil em 1937, refugiado da Segunda Guerra Mundial. A princípio, ele trabalhou por um tempo no jornal *O Estado de São Paulo*, como tipógrafo, e na revista *O Cruzeiro*, sendo “responsável pela introdução do fotojornalismo como um campo editorial no Brasil”, segundo Anat Falbel⁹⁹. Pouco depois, tornou-se o fotógrafo oficial do Museu de Arte de São Paulo, inaugurado em 1947, e, então, abriu seu próprio estúdio fotográfico, em que atuou até 1975, quando voltou para a Alemanha. De acordo com Espada, Scheier esteve em Brasília, entre os anos 1958 e 1960, a serviço de agências de notícias norte-americanas e para a realização do livro de fotografias “Brasília vive!”, publicado em 1960¹⁰⁰.

Apesar de ter uma afinidade com o registro da arquitetura¹⁰¹, as fotografias de Scheier feitas em Brasília dedicaram-se principalmente à presença humana apanhada no cotidiano incipiente da nova capital. Como comenta Espada, “seus flagrantes de rua sugerem a leveza de quem está de passagem ou a sensação de curiosidade e disponibilidade de quem chega num lugar desconhecido, quando tudo é novo e ainda não há rotina”¹⁰². Ainda assim, os edifícios projetados por Niemeyer foram também bastante registrados pelo fotógrafo que, ao contrário de se interessar, como Gautherot, pela amplidão e pelo vazio produzido pelas construções, buscava produzir sobre-enquadramentos através das vidraças e venezianas, associando os interiores dos edifícios ao espaço externo a eles. Suas imagens constituem-se,

tendência maior que Gautherot para fragmentar o assunto arquitetônico, preocupando-se menos com o contexto e investindo em enquadramentos mais fechados”.

⁹⁹ FALBEL, 2010, p. 172.

¹⁰⁰ ESPADA, 2011, p. 78.

¹⁰¹ Conforme Falbel (2010, p. 173), “Scheier trabalhou especialmente nos círculos de arquitetos paulistas de origem imigrante, alguns deles pertencentes à segunda geração de arquitetos modernos formados na Europa e, portanto, conscientes da importância da imagem na mediação do objeto arquitetônico. Entre estes últimos, mencionamos Gregori Warchavchik, ele próprio fotógrafo adepto do retrato, Rino Levi e Lucjan Korngold, além dos italianos Lina Bo Bardi e Giancarlo Palanti”.

¹⁰² ESPADA, 2011, p. 78.

assim, a partir de múltiplas camadas, conferindo um caráter “caleidoscópico e multifacetado” à nova capital¹⁰³.



Fotografias de Peter Scheier. As duas últimas referem-se à área comercial da Avenida W3 e ao Núcleo Bandeirante, realizadas respectivamente em 1960 e 1958. As duas primeiras foram realizadas em 1960, e nelas podemos ver, através das venezianas das janelas, respectivamente, as torres do palácio do Congresso Nacional e a Esplanada dos Ministérios, vista do palácio do Planalto.

¹⁰³ ESPADA, 2011, p. 79.



Fotografias de Thomas Farkas, realizadas em 1960, no dia da inauguração de Brasília.

Thomaz Farkas, por sua vez, mudou-se para São Paulo aos seis anos de idade, em 1930, vindo da Hungria com os pais, e trabalhou com fotografia desde 1942, atuando inicialmente no Foto Cine Clube Bandeirantes. De acordo com Sérgio Burgi, no final dos anos 1940,

Seu trabalho se aproximou do fotojornalismo, linguagem que passou a tensionar seus interesses estéticos e formais. Foi quando realizou, por exemplo, imagens sobre o Rio de Janeiro que incorporavam o retrato e o cotidiano dos moradores de bairros populares e regiões do centro histórico da então capital federal do país¹⁰⁴.

Certamente, esse trabalho foi fundamental para os registros que Farkas fez em Brasília, interessado pelos trabalhadores, pelo comércio e pelas moradias na periferia da nova capital. O fotógrafo foi à Brasília pela primeira vez em 1957, à convite de um amigo que participou do concurso para escolha do Plano Piloto. Suas imagens são, por isso, mais voltadas para as experiências vividas em Brasília e para o cotidiano da cidade do que para os monumentos arquitetônicos. Suas mais famosas imagens são aquelas da inauguração da capital, em que ele registra os candangos sobre a laje do edifício do palácio do Congresso Nacional e o apoio da população à chegada de Juscelino Kubistchek. Ainda conforme Burgi, nessas imagens,

A arquitetura pode inclusive ser tomada como cenário ou pano de fundo (“backdrop stage”) para o esforço de todos os envolvidos em erguer o manifesto de modernidade e futuro que representou a construção de Brasília naquele momento. Além de revelar e simbolizar um espírito de democracia, esforço coletivo e solidariedade, as fotos sobre a inauguração da capital, em que Farkas registrou a presença da população permeando, penetrando, dispondo-se e sobrepondo-se às rampas e às marquises dos monumentos públicos, fizeram a mediação entre as imagens da construção e as séries do Núcleo Bandeirante e da chegada de Juscelino. Essas são, por sua vez, desprovidas de qualquer referência visual direta à arquitetura, tornando-se, também por isso, cada uma a seu modo, emblemáticas e icônicas daquele momento¹⁰⁵.

Se as fotografias de Farkas da inauguração de Brasília ressaltavam o caráter festivo e o “espírito de democracia, esforço coletivo e solidariedade” que a habitava, reiterando a importância e a inovação do empreendimento de JK, outras, especialmente as do Núcleo Bandeirante (ou da Cidade Livre, como ficou conhecida a zona comercial que deveria ser uma área temporariamente reservada para a

¹⁰⁴ BURGI, 2010, p. 124.

¹⁰⁵ BURGI, 2010, p. 124-125.

iniciativa privada suprir os acampamentos de bens e serviços durante a construção de Brasília, e que foi autorizada a oferecer residências temporárias a quem não estivesse alojado nos acampamentos), remetem-nos à dinâmica de pequenas cidades do interior, longe da modernidade e da industrialização tão idealizadas pelo projeto desenvolvimentista. A presença da população em meio aos edifícios e entre os caminhões, durante a inauguração, de certa maneira, parece perturbar a precisão dos prédios tão límpidos nas imagens de Gautherot. Enquanto o fotógrafo francês revelava certa contenção dos movimentos nos corpos descontraídos dos trabalhadores, produzindo harmonia entre os elementos e ressaltando o vazio no espaço e a monumentalidade das construções, Farkas (assim como Scheier) retomava a dinamicidade e a vivacidade da presença humana na cidade. Como se certa fugacidade do instante no dia-a-dia dos moradores da cidade se inscrevesse nas imagens dos fotógrafos, ao passo que, em Gautherot, o tempo ganhava uma cadência mais lenta, mais leve, quase estática. Em suma, as imagens de Farkas e Scheier concedem visibilidade às formas de vida nas ruas, com seus movimentos e dinâmicas próprias, que haviam sido excluídos do projeto moderno de Costa e Niemeyer, assim como das imagens oficiais¹⁰⁶ da cidade, mas que resistiam nos arredores da cidade planejada.

2.2. Os traçados utópicos de Brasília

A morte das ruas, no planejamento urbanístico de Lúcio Costa, é ilustrativa do desejo “desistoricizante” da construção da nova capital. Como já comentamos, Brasília deveria dar lugar imediatamente a um novo Brasil, sem que o velho país deixasse ali seus rastros. Estava em andamento uma dupla negação: por um lado, negava-se o subdesenvolvimento brasileiro e, por outro, a constituição da sua vida

¹⁰⁶ Além das imagens de Gautherot nos arredores do canteiro de obras de Brasília, que só foram publicadas décadas depois, os cinejornais produzidos oficialmente na cidade pela Novacap tampouco fizeram muitos registros desses espaços. Em sua tese de doutorado, Luisa Videsott comenta o fato de os cineastas, responsáveis pela produção dos cinejornais, serem proibidos de filmar o Núcleo Bandeirante ou a Cidade Livre. Segundo ela (2009, p. 258), Israel Pinheiro, então diretor da Novacap, chegou a proibir declaradamente o realizador José Silva de filmá-la. A esse respeito, Silva comenta: “A Cidade Livre, por exemplo, só pude filmar de cima. O Israel não queria que filmasse ali”. Essa interdição, para Videsott, está ligada à necessidade de a imagem oficial de Brasília fazer oposição às falas, propagandas e acusações contrárias à construção da cidade. Nesse sentido, além das fotografias, é importante ressaltar que os cinejornais foram fundamentais para afirmar e demonstrar o desenvolvimento no Planalto Central, respondendo às críticas que circulavam no país e corroborando o discurso governista.

urbana, das formas tradicionais de ocupação das cidades. A negação das conformações sócio-históricas brasileiras era um dos principais fundamentos da arquitetura e do urbanismo modernistas, para o qual o antropólogo James Holston, em seu importante trabalho *A cidade modernista: uma crítica à Brasília e sua utopia*¹⁰⁷, chama atenção: “a total descontextualização, na qual se toma um futuro imaginado como a base crítica pela qual avaliar o presente”¹⁰⁸, ou melhor, “a recusa de qualquer acomodação diante das condições sociais e urbanas existentes. A ruptura com o passado [em qualquer projeto de edifício modernista] deve ser absoluta”¹⁰⁹.

Nesse sentido, o projeto moderno da construção de Brasília adere precisamente ao programa de JK. No projeto do plano piloto de Lúcio Costa, a palavra “rua” não aparece uma única vez. Talvez, para buscar, como supõe Holston, tanto a eliminação do conceito quando da própria coisa. Assim observa o antropólogo:

Em outras cidades brasileiras, o pedestre anda até a esquina de qualquer rua, espera o farol, e com alguma segurança se aventura até o outro lado. O balanço de forças que daí resulta tende simplesmente a eliminar o pedestre: quem pode, usa o automóvel. A ausência do rito de passagem das esquinas só vem indicar aqui um dos traços mais distintivos e radicais da modernidade de Brasília: a ausência de ruas. Brasília substitui a rua por vias expressas e becos residenciais; o pedestre, pelo automóvel; e o sistema de espaços públicos que as ruas tradicionalmente estabelecem é substituído pela visão de um urbanismo moderno e messiânico.¹¹⁰

A substituição do pedestre pelo automóvel não apenas advoga a favor do progresso, mas visa promover uma desfamiliarização do espaço urbano e alterar suas formas de organização. Ao mesmo tempo, o plano de Costa responde à prioridade do desenvolvimento da indústria automobilística estabelecido pelo governo JK e pretende eliminar certo caos comum às cidades brasileiras. No entanto, se a rua conecta diretamente o espaço público e a vida pública existente nas cidades, como sugere Holston, “para alguém acostumado ao espaço livre público, à sociabilidade da esquina, sua eliminação levou não apenas à

¹⁰⁷ Visto a importância e a precisão desse trabalho, propomos fazer, a partir dele, uma breve retomada acerca da construção de Brasília, a fim de compreender com mais acuidade a conformação dos territórios sobre os quais se debruça o cinema de Adirley Queirós.

¹⁰⁸ HOLSTON, 2010, p. 17.

¹⁰⁹ HOLSTON, 2010, p. 59.

¹¹⁰ HOLSTON, 2010, p. 109.

interiorização dos encontros sociais, mas também a uma profunda sensação de isolamento”¹¹¹.

O propósito de desfamiliarizar a cidade, quer dizer, de torná-la estranha a seus habitantes, visava recompor o espaço urbano a partir de condições novas, e que deveriam frustrar expectativas anteriores sobre as formas de organização da vida urbana. Nessa perspectiva, produzir um novo tipo de cidade deveria constituir, naturalmente, novos tipos de moradores e de relações sociais. Negar a forma tradicional de constituição das cidades capitalistas brasileiras, tal como ela se estabelecera arquitetonicamente, deveria levar, portanto, à negação de sua organização social. O ideal de construção da cidade gira, assim, em torno de um imperativo: “mude-se a arquitetura e a sociedade será forçada a seguir o programa de mudança social que a arquitetura representa”¹¹².

Essa possibilidade articula-se aos ideais do famoso arquiteto francês Le Corbusier, principal mentor do CIAM (*Congrès Internationaux d’Architecture Moderne*) na França, cujas doutrinas e concepções arquitetônicas influenciaram decisivamente o projeto de construção de Brasília. Segundo Holston,

A cidade dos CIAM é concebida como uma cidade da salvação. É apresentada como um plano para a libertação frente à ‘trágica desnaturalização do trabalho humano’ produzida nas e pelas metrópoles da sociedade industrializada. De acordo com a doutrina dos CIAM, tal cidade constitui uma solução para as crises urbana e social atribuídas à dominação irrefreada dos interesses privados no âmbito público da cidade, na acumulação da riqueza e no desenvolvimento da indústria¹¹³.

Imaginando que poderiam dar lugar a um futuro antevisto em seus cálculos e projetos, Niemeyer e Costa supunham que a construção de Brasília, como uma cidade-modelo, logo ocasionaria também a modificação de outras cidades brasileiras, vindo a alterar radicalmente as condições sociais existentes no país. A organização residencial da cidade visava distribuir apartamentos iguais (com mesma fachada e altura, e construídos com os mesmos materiais) entre famílias de classes sociais distintas, entre o alto, o médio e o pequeno funcionário público. Sendo os apartamentos iguais e os moradores habitando os mesmos prédios, o planejamento da cidade evitaria que houvesse diferenciações entre as classes e promoveria uma

¹¹¹ HOLSTON, 2010, p. 114.

¹¹² HOLSTON, 2010, p. 63.

¹¹³ HOLSTON, 2010, p. 94.

“perfeita coexistência social”. Assim, Brasília seria capaz de originar uma sociedade sem estratificações ou discriminações sociais. Em seu texto, Holston cita um trecho de uma matéria publicada no jornal da Novacap em 1963, que reproduzimos em parte:

Por causa de sua distribuição [dos apartamentos conforme o número de dependentes de cada família] e inexistência de discriminação de classes sociais, os moradores de uma superquadra são forçados a viver como que no âmbito de uma grande família, em perfeita coexistência social, o que redundava em benefício das crianças que vivem, crescem, brincam e estudam num mesmo ambiente de franca camaradagem, amizade e saudável formação. [...] E assim é educada, no Planalto, a infância que construirá o Brasil de amanhã, já que Brasília é o glorioso berço de uma nova civilização¹¹⁴.

É claro que, inaugurada a cidade, a mistura entre funcionários públicos de classes sociais distintas nos mesmos prédios mostrou-se impossível, desencadeando uma série de conflitos entre os moradores – o que acarretou no abandono da estrutura “igualitária” proposta pelos arquitetos e, por fim, na marginalização dos funcionários públicos de classes mais baixas.

Se a construção moderna do Plano Piloto deveria negar o Brasil existente e dar lugar à fundação da cidade a partir do zero, como se ela não tivesse história, esse ideal acaba por negar o próprio processo de construção da cidade, que envolveu todos aqueles que constituem o velho e subdesenvolvido Brasil: os operários pobres e migrantes. Para que o ideal de construção da nova capital não fosse ameaçado, era preciso então negar aos operários qualquer direito de habitá-la. O que, claro, constitui uma contradição. Por um lado, a arquitetura social de Niemeyer e Costa buscava construir uma cidade mais igualitária; por outro, para que fosse possível negar o passado, era preciso promover a expulsão dos pobres. Se a mão-de-obra usada para construir Brasília veio de fora, importada das cidades brasileiras amplamente desiguais, assim que a Nova Capital fosse construída, seria preciso que os operários voltassem para suas antigas casas. Se não o fizessem naturalmente, seria o caso de removê-los à força. Diante desse contexto, Holston observa:

Os planejadores reagiam à deformação de seus planos exorcizando os fatores que consideravam responsáveis por isso (como invasões e favelas, crescimento caótico, e organização política subversiva) por meio das

¹¹⁴ HOLSTON, 2010, p. 84.

mesmas medidas distópicas (negando direitos políticos, reprimindo associações voluntárias e restringindo a distribuição de benefícios públicos). Assim, ao combinar as contradições básicas das premissas de Brasília, criaram uma versão exagerada – quase uma caricatura – daquilo de que procuravam escapar. Suas iniciativas produziram uma cidade única, mas não a que imaginavam. Na verdade, fizeram de Brasília um exemplo de estratificação social e espacial – que demonstra claramente, ademais, o papel do governo na promoção da desigualdade¹¹⁵.

Havia, assim, claramente uma distinção entre aqueles que tinham direito à cidade e os que não tinham. Os sujeitos recrutados para compor a burocracia estatal poderiam morar nos apartamentos construídos pelos trabalhadores; estes, por sua vez, seriam completamente destituídos do direito de morar na cidade. É claro que se o plano do governo era aguardar que, depois da inauguração de Brasília, os operários voltariam para casa, havia aí um grave equívoco. Antes mesmo da inauguração da Nova Capital, a cidade já se encontrava bastante estratificada pelo enorme número de operários que trabalhavam em sua construção e que não tinham devidamente onde morar. A princípio, a Novacap até oferecia acampamentos onde os operários poderiam residir provisoriamente, mas não permitia que eles vivessem ali com suas famílias. Assim, aqueles que desejassem ficar com seus familiares deveriam escolher entre alugar residências na Cidade Livre ou construir casas ilegais no entorno dos acampamentos. Como comenta Holston (2010, p. 241), essa última opção era a mais comum e, logo, tornar-se-ia a única viável:

Depois de 1958, a oferta de acomodações de aluguel na Cidade Livre estava esgotada e, mais ainda, o preço dos aluguéis havia subido para além das possibilidades da maioria dos trabalhadores, em função de uma crise de oferta [decorrente de uma maciça imigração das vítimas da seca no Nordeste] (...). Assim, os trabalhadores que quisessem trazer suas famílias para Brasília tinham pouca escolha, na verdade, além de tomar posse de terra para seu próprio uso, seja iniciando ocupações, seja instalando-se em terrenos já ocupados de maneira ilegal, que, por volta de maio de 1959, continham mais de 28% da população total do território¹¹⁶.

Inicialmente, a Novacap ignorou a existência de barracos construídos sem autorização, mas com uma crise de moradia em 1958 e o drástico aumento de residências ilegais, a Companhia decidiu proibir qualquer expansão além dos limites da Cidade Livre, chegando, inclusive, a organizar um cordão policial em volta da cidade, mas sem conseguir “resolver o problema”. A Novacap passa, então, a

¹¹⁵ HOLSTON, 2010, p. 200.

¹¹⁶ HOLSTON, 2010, p. 241.

ordenar que a polícia destrua todo e qualquer barraco construído ilegalmente. Em pouco tempo, os barracos, que até então eram construídos em lugares distantes para não serem descobertos, passam a ser construídos por várias famílias em um só lugar, visando maior segurança contra as investidas policiais e, logo, dão lugar a algumas vilas.

Nesse contexto, a constante discriminação coletiva a que estavam sujeitos os operários leva-os a estabelecer alianças para reivindicar o direito de morar no Distrito Federal. Holston observa, inclusive, que, até então, em Brasília, eram raras as associações de operários que reivindicavam melhores condições de trabalho. Na verdade, a carga horária excessiva a que eram submetidos, em péssimas condições de trabalho, em grande medida, era vista como oportunidade concedida pelo governo. No entanto, em função da luta por moradia, os operários reuniram-se de maneira mais articulada e mobilizaram-se politicamente através do confronto, muitas vezes violento, com o Estado, forçando-o a reconhecer seus direitos à cidade.

Se o planejamento da Nova Capital impedia a presença de favelas tanto na periferia rural quanto na urbana, a existência das ocupações ilegais de operários divergia dos ideais que deveriam ali tomar forma. Como ressalta Holston,

Os planejadores de Brasília estabeleceram desde o início uma das intenções radicais da nova cidade: não deveria deixar que se desenvolvesse a periferia de miséria operária que, de forma legal ou não, tipicamente tem se produzido às voltas das metrópoles brasileiras¹¹⁷.

Assim, apesar de não constar dos planos originais da Novacap, em 1958, ela decide construir cidades-satélites que deveriam abrigar os operários de Brasília. A primeira delas foi Taguatinga: inaugurada nesse mesmo ano, recebeu logo no início cerca de quatro mil pessoas. Durante a primeira década após a inauguração de Brasília, milhares de trabalhadores sem moradia continuaram a ocupar terrenos ilegalmente, até que seus barracos fossem destruídos e os operários e suas famílias, transferidos a uma nova cidade satélite que iria recebê-los. Ceilândia, a cidade-satélite a que o cinema de Adirley Queirós se dedica, surge em 1971, a partir da remoção de cerca de oitenta mil moradores de ocupações ilegais no entorno das cidades-satélites já regulamentadas pela Novacap. Holston menciona que “na década que se seguiu a essa ‘limpeza’ maciça, todavia, o governo estima que

¹¹⁷ HOLSTON, 2010, p. 257.

dezoito novos povoamentos ilegais surgiram à volta de Brasília e das cidades-satélites, somando uma população de mais de 40 mil favelados¹¹⁸. O problema de habitação na Capital Federal é, obviamente, interminável, e o fracasso do projeto social utópico que ali deveria se instalar é indiscutível.

2.3. Às margens do Plano, Ceilândia

Na face oposta à história oficial de Brasília e de seus pioneiros, encontram-se os construtores da cidade, cujas vozes são em grande medida abafadas ou esquecidas: os “vencidos”, para dizer como Walter Benjamin. Apartados da cidade, os antigos candangos guardam memórias e lembranças do passado que se distinguem inteiramente das narrativas vitoriosas orgulhosamente divulgadas acerca do Plano Piloto. Para retomá-las, é necessário fazer como um materialista histórico benjaminiano e “escovar a história à contrapelo”.

Os vencidos em Brasília, que a história oficial do governo e da grande mídia tanto tentaram emudecer, resistiram, de alguma forma, às imposições do silêncio que sobre eles recaía. Ao menos, em alguns momentos, eles encontraram quem se dispusesse a escutá-los e a oferecer-lhes a possibilidade de fala, a fim de confrontar a escritura da História. A cidade planejada, construída às pressas no cerrado goiano, sempre abrigou muitas contradições e despertou interesses diversos, sendo relativamente explorada por alguns cineastas (além de historiadores, pintores, escritores etc.) que buscaram ouvir, atentamente, os relatos esquecidos e reprimidos pelas versões oficiais.

Em Brasília, como se sabe, localiza-se a UnB, universidade em que teve início, em 1965, o primeiro curso superior de cinema no Brasil, sob a coordenação, justamente, de Paulo Emílio Gomes Sales¹¹⁹. Além do crítico, lecionaram inicialmente na UnB profissionais como Jean-Claude Bernardet e Nelson Pereira dos Santos – ambos de notável importância para a cinematografia que se dedicou ao Plano Piloto nos anos que se seguiram. Entre os filmes que atentaram para a diversidade de vozes que habitam Brasília, lembramos especialmente de *Brasília*,

¹¹⁸ HOLSTON, 2010, p. 288.

¹¹⁹ Além do pioneirismo do curso superior de cinema na UnB, vale ressaltar que foi também em Brasília que se deu início ao primeiro Festival de Cinema brasileiro, também coordenado por Paulo Emílio, em 1965 – festival que, como ele mesmo relata, em sua primeira edição (e certamente em muitas outras), teve um público composto, em sua maioria, pelos altos quadros do Executivo, do Legislativo, da Magistratura, do Serviço Público e das Forças Armadas.

contradições de uma Cidade Nova (1967), de Joaquim Pedro de Andrade¹²⁰, que se aproxima, em alguns aspectos, do trabalho de Adirley Queirós em *A cidade é uma só?*.

Em um texto publicado na Revista *Negativo*¹²¹, Queirós faz inclusive um interessante comentário a respeito desse filme, em relação às configurações de Brasília. Ele diz:

(...) para mim isso era a coisa mais doentia que existia: a contradição entre discurso e imagem. Brasília sempre teve essa coisa muito positiva, aquelas músicas: “Avante Brasília” e tal. Isso estava muito presente em todos os comerciais, nos filmes institucionais... Eu acho massa isso no *Contradições*: quando aparece aquela música na rodoviária... Para mim, a contradição está justamente ali. Você vê que é uma cidade que está respirando outra musicalidade. Ali está nascendo outra coisa. Ou então a coisa da construção, da poeira, aquela agonia de pessoas chegando de todos os lugares para se encontrar ali... E a partir dali elas são lançadas para um outro planeta, né? Ceilândia é tipo o lançamento para um outro planeta, né? A 40 km de distância de qualquer possibilidade de centro, sem qualquer estrutura, as pessoas naquele chão batido...¹²²

Há duas questões nessa fala que nos parecem fundamentais. Uma é o modo como Queirós chama atenção para as contradições entre a imagem e o discurso em Brasília, o que será abordado especialmente no filme de Joaquim Pedro, pela narração de Ferreira Gullar e pelo contraste entre a cidade e as suas bordas, que se inscreve no filme na própria maneira como são feitos seus registros e como são apanhados os depoimentos dos trabalhadores; e a outra refere-se a essa mudança que Queirós identifica no filme quando, a partir de uma cena na rodoviária, a cidade passa a “respirar outra musicalidade”, quando “outra coisa” começa a nascer ali. São dois aspectos fundantes do filme que parecem incidir diretamente, como veremos mais adiante, sobre o filme de Queirós: o embate entre aquilo que se fala, aquilo que se vê e a cidade em que se vive, e certo deslocamento produzido quando o filme encontra os sons dos espaços que margeiam Brasília, quando ele acolhe as vozes e os rostos dos trabalhadores na periferia.

¹²⁰ Cf. o artigo “Um drama documentário? – atualidade e história em *A cidade é uma só?*” (MESQUITA, 2011), em que o filme de Adirley Queirós é aproximado, de modo bastante profícuo, ao curta de Joaquim Pedro e ao filme *Conterrâneos velhos de Guerra* (1992), de Vladimir Carvalho.

¹²¹ De modo geral, esse texto constitui-se na publicação de uma conversa informal entre Adirley Queirós, Getsemane Silva e Santiago Dellape que, na época, estavam finalizando o filme *Plano B*, que se dedicava a retomar o filme de Joaquim Pedro, e Jean-Claude Bernardet, que é colaborador do roteiro de *Contradições*... e um dos personagens de *Plano B*.

¹²² BERNARDET; SILVA; DELLAPE; QUEIRÓS, 2015, p. 156.



Frames de Brasília: Contradições de uma cidade nova. A câmera sai da UnB, no plano anterior à entrada na rodoviária, para encontrar os trabalhadores pobres, migrantes e, provavelmente, sem acesso à universidade e que precisam se deslocar por cerca de três horas de ônibus para voltar para casa. A partir disso, as imagens e sons do filme, até então rigidamente ordenados, são perturbados pela aparição dos sujeitos e dos espaços percorridos na periferia de Brasília.

Brasília: Contradições de uma cidade nova constrói-se efetivamente a partir de dois movimentos. Em sua primeira parte, a cidade é apresentada e caracterizada pela narração em *off* de Ferreira Gullar que descreve seus traçados modernos, exaltando, não sem alguma ironia¹²³, os aspectos idealizados da cidade. Na metade do filme, no entanto, através de uma alteração de rota (sintetizada por uma cena em que, logo depois da rodoviária, vemos de longe um ônibus deslocar-se de Brasília em direção ao fora-de-campo), a descrição inicialmente exposta é confrontada à realidade vivida pelos trabalhadores da cidade que, à revelia do projeto moderno de Niemeyer e Costa, “é uma cidade como as outras”, como ouvimos Gullar dizer quando o filme nos apresenta o primeiro plano da rodoviária a que Queirós fazia referência em sua fala.

A forma com que *Contradições...* vale-se de diferentes registros nos espaços de Brasília e nas suas margens é o que mais nos interessa. Não se trata apenas de deslocar-se das avenidas planas e largas da nova capital para as residências dos trabalhadores, mas de filmar um e outro de modos bastante distintos. No início do filme, quando ele dedica-se a caracterizar Brasília, a câmera movimenta-se pela cidade lentamente, com bastante sutileza e estabilidade, como se fosse possível deslizar sobre a lisura das avenidas. A trilha sonora instrumental que acompanha a voz de Ferreira Gullar, na faixa sonora, reproduz essa suavidade, com uma melodia instrumental tranquila e graciosa. Mesmo quando a câmera filma do interior de um supermercado, um *travelling* distante apanha as prateleiras com um movimento contínuo lateral. Apenas quando adentra, por exemplo, uma pequena loja ou um apartamento de um dos moradores da cidade, a câmera trepida levemente, de modo quase imperceptível, registrando os sujeitos como se ela também pudesse passar imperceptível a eles. Brasília é filmada, nesse primeiro momento do filme, como uma maquete ou um cenário idealizado. O som direto das cenas quase não é ouvido e, na maioria das vezes, chega a ser cortado pelo filme para dar lugar à trilha instrumental e à narração de Ferreira Gullar.

No entanto, a partir dos planos que focalizam a rodoviária de Brasília, ao som de *Viramundo*, interpretada por Maria Bethânia, a câmera na mão concede às imagens outra cadência, passeando por entre os corpos que se viram para observar

¹²³ Como sugere Cláudia Mesquita (2011, p. 60), “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)”.

seu movimento. Mesmo as ruas das “cidades dormitórios” que se desenvolvem “segundo um esquema urbanístico ultrapassado”, como diz Gullar, que são registradas através de um *travelling* lateral, semelhante àquele usado para filmar as avenidas de Brasília, aparecem na imagem acompanhadas por muitas trepidações da câmera – provavelmente devido ao movimento do carro em que ela parece apoiar-se, percorrendo as ruas irregulares e sem asfalto desses espaços. O mesmo acontece quando a câmera na mão registra uma pequena feira de rua, através de um registro instável interessado pelos rostos e corpos dos trabalhadores filmados. A faixa sonora, por sua vez, passa a ser intensamente povoada por músicas, gritos e barulhos apanhados pelo som direto. Como observa Mesquita, a voz do narrador “não se ausenta totalmente na segunda parte, mas vai abrir espaço para outras vozes”. Segundo ela,

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 oficial¹²⁴.

Como também observa a pesquisadora, o filme não se desfaz, assim, de seu papel mediador. As narrações de Gullar, apesar de menos presentes, persistem a comentar, de um ponto de vista exterior, a realidade dos trabalhadores. Além disso, os depoimentos dos trabalhadores são ouvidos através de algumas entrevistas conduzidas pela equipe do filme, que aparece, em quadro, ao lado do entrevistado, portando o microfone que nos permite ouvi-los (quase como um gesto simbólico).

O que consideramos, no entanto, mais importante notar é que a diferença dos registros em Brasília e nas cidades-satélites oferece-nos uma separação entre a cidade idealizada e a cidade vivida, que se inscreve propriamente na imagem. Em proximidade com o filme de Queirós, a cidade que não acolhe os trabalhadores em seus espaços é filmada de modo austero e distante. As cidades satélites, por outro lado, são filmadas atravessadas pelo desejo de que as vidas irriguem o filme, de que a câmera na mão deixe-se afetar por essa presença nos espaços da cidade. Com esse gesto, de certa forma, o filme de Joaquim Pedro inscreve, nas imagens, uma contraposição entre a cidade planejada e idealizada pelo discurso utópico e urbanístico, e aquela outra que é vivida, habitada pelos trabalhadores, uma oposição

¹²⁴ MESQUITA, 2011, p. 61.

próxima àquela que Michel de Certeau descreveu em seu livro *A invenção do cotidiano*.

De modo geral, Certeau opõe a cidade “planejada e visível”, organizada política e geograficamente pelos poderes públicos, à cidade habitada, que se constitui a partir de seus usos, das motricidades dos pedestres. Em oposição aos lugares unívocos e estáveis previamente ordenados e definidos, Certeau propõe a noção de um “espaço praticado”, que abriga vetores de direção, quantidades de velocidade, variáveis de tempo. Segundo ele, “o espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, (...) colocada como o ato de um presente (ou de um tempo) e modificada pelas transformações devidas a proximidades sucessivas”¹²⁵. Diferentemente dos lugares marcados pela estabilidade e univocidade, os espaços constituem-se, assim, pelas experiências e práticas do cotidiano.

Em resumo, para Certeau, a cidade seria entendida enquanto o “não-pensado de uma tecnologia científica e política”. Quer dizer, nela importam menos as organizações, as demarcações e o controle exercido sobre o espaço geográfico e político da cidade, e mais os usos (muitas vezes ilegítimos) que se fazem dele, ou seja, as “maneiras de fazer” (sejam elas falar, caminhar ou produzir), essas práticas minúsculas e quase despercebidas no transcorrer da vida comum que constituem formas de utilizar, de agir e de pensar. Para o autor, trata-se de:

Detectar práticas estranhas ao espaço “geométrico” ou “geográfico” das construções visuais, panópticas ou teóricas. Essas práticas do espaço remetem a uma forma específica de “operações” (maneiras de fazer), a “uma outra espacialidade” (uma experiência “antropológica”, poética e mítica do espaço) e a uma mobilidade opaca e cega da cidade habitada. Uma cidade transmutante ou metafórica insinua-se assim no texto claro da cidade planejada e visível¹²⁶.

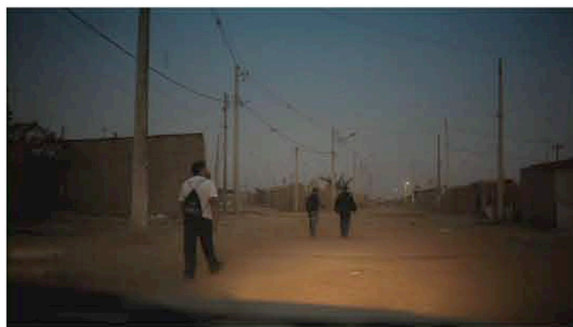
Como o filme de Joaquim Pedro (talvez, adensando e complexificando os seus gestos), o modo como Adirley Queirós filma Brasília e Ceilândia se reporta, justamente, à maneira com que os espaços filmados são praticados, habitados e experimentados pelos personagens, em contraposição às ordenações e às demarcações habituais da cidade. Diferentemente de *Contradições (...)*, no entanto, a mediação da equipe de *A cidade é uma só?* é estreitada para que os sujeitos filmados apareçam de modo mais autônomo, fazendo com que suas vozes sejam

¹²⁵ MESQUITA, 2011, p. 202.

¹²⁶ CERTEAU, 1994, p. 172.

ouvidas sem demandarem um comentário em sequência ou para que a presença da câmera não lhes surpreenda em meio ao trajeto por entre os corpos anônimos, mas que seus próprios corpos e seus percursos sejam responsáveis por conduzir o filme. De maneira geral, o que assegura a potência dos filmes de Adirley Queirós não é apenas a capacidade de recolher relatos e vestígios do passado da cidade, mas a articulação que se produz entre o testemunho dos protagonistas, os arquivos e o trabalho da fabulação dos personagens, e as conformações do espaço urbano, apanhado, sobretudo, a partir da experiência dos sujeitos que nele vivem.

**3 ONDE O DIZÍVEL E O VISÍVEL SE ENCOBREM E SE ENTERRAM, ELEVAR
UMA FALA, PROMOVER UMA APARIÇÃO – O TRABALHO DO CINEMA EM A
CIDADE É UMA SÓ?**



Logo após a inscrição do título, *A cidade é uma só?* oferece-nos essas imagens. Em meio à escuridão da cidade, do interior de um carro e ao redor de uma pequena fogueira, revelam-se as ruas da Ceilândia e seus moradores.

“Não vivemos em apenas um mundo, mas entre dois mundos pelo menos. O primeiro está inundado de luz, o segundo atravessado por lampejos. No centro da luz, como nos querem fazer acreditar, agitam-se aqueles que chamamos hoje – por uma cruel e hollywoodiana antifrase – alguns poucos *people*, ou seja, as *stars* – as estrelas, que, como se sabe, levam nomes de divindades – sobre as quais regurgitamos informações na maior parte inúteis (...). Mas, nas margens, isto é, através de um território infinitamente mais extenso, caminham inúmeros povos sobre os quais sabemos muito pouco, logo, para os quais uma contra-informação parece sempre mais necessária. *Povos-vaga-lumes*, quando se retiram na noite, buscam como podem sua liberdade de movimento, fogem dos projetores do ‘reino’, fazem o impossível para afirmarem seus desejos, emitir seus próprios lampejos e dirigi-los a outros”¹²⁷.

A luz que ilumina as ruas sem asfalto e os rostos e corpos dos moradores de Ceilândia, na periferia de Brasília, já não é empunhada por aqueles que, mesmo com generosidade, poderiam anunciar: “eis, aqui, os povos que habitam as margens da cidade”. Ao contrário de ser-lhes oferecida uma visibilidade que vem de fora (de um antecampo que, a princípio, não lhes pertence), os homens e mulheres filmados nesses espaços, como “povos-vaga-lumes”, passam a emitir seus próprios lampejos, afirmando-se enquanto sujeitos de sua própria aparição. Como gostaria Didi-Huberman, trata-se, assim, de “formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer *sim* na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o *não* da noite que nos ofusca”¹²⁸.

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 capazes de incidir no mundo, a princípio, plenamente iluminado. Nas bordas de Brasília, a cidade planejada, tão filmada e fotografada por artistas, fotógrafos, cineastas e jornalistas, encontra-se Ceilândia, a cidade satélite mais populosa do Distrito Federal,

¹²⁷ DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 155.

¹²⁸ DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 155.

conhecida também como a mais violenta. A periferia de Brasília e seus moradores aparecem, então, não apenas através da incidência de novas fontes de luz, cujo antecampo¹²⁹ constitui-se na própria periferia, mas também a partir da articulação entre sua aparição e uma tomada de palavras que, afirmativamente, produz relatos, testemunhos e encenações, ligados sobretudo à experiência histórica que os atravessa e os constitui.

Sentados ao redor de uma fogueira, os personagens de *A cidade é uma só?* relembram antigas canções sobre a Ceilândia. Esse breve encontro lhes permite retomar as memórias e os cantos do passado. Reunindo-os como uma pequena comunidade de partilha e de desejo, a fogueira acesa no quintal de casa é o que ilumina os rostos dos personagens diante do cinema. O que antecede essa imagem, logo depois do título, é outra cena noturna. Desta vez, as ruas da cidade, quase sem claridade, são iluminadas pelo farol de um antigo Santana. A câmera registra, do interior do veículo, as ruas de chão batido. Algumas residências são apanhadas nas bordas do quadro. Algumas vezes, vemos moradores andando pelas ruas, a pé, ou sentados na porta de casa. Na faixa sonora, ouvimos o som do rádio, que é brevemente sintonizado, e escutamos a voz de JK, que anuncia: “deste planalto central, nessa solidão que em breve se transformará em cérebro das altas decisões nacionais... lanço os olhos mais uma vez sobre o amanhã do meu país e antevejo essa alvorada com uma fé inquebrantável e uma confiança sem limites em seu grande destino”¹³⁰.

Essas duas imagens introduzem o filme. Inicialmente, a maneira com que os espaços da Ceilândia e seus moradores tornam-se visíveis pelo cinema apresenta-se ligada aos modos de habitar e de vivenciar a cidade. Seja de dentro do veículo ou junto à fogueira, a câmera coloca-se ao lado dos personagens para apanhar uma experiência no espaço periférico que se articula às forças do presente e às inscrições do passado e da memória. O espaço filmado se vê constituído pela experiência dos personagens e atravessado por outros tempos. Quanto aos sujeitos, eles são filmados a partir do modo como elaboram sua relação com o território –

¹²⁹ 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 cuidadosa, 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).

¹³⁰ Célebre frase de JK, proferida em sua primeira visita à Brasília, no dia 02 de outubro de 1956. Essa frase encontra-se, inclusive, gravada no mármore do Museu da Cidade, na praça dos Três Poderes da Capital Federal.

traduzida nessas cenas, por exemplo, na reprodução das antigas canções sobre Ceilândia ao redor da fogueira, que nos remete ao trabalho da memória, da invenção e da posta em cena de uma situação coletiva, compartilhada entre eles.

De maneira geral, *A cidade é uma só?* 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 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, *A cidade é uma só?* constrói uma relação entre o passado e o 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 no espaço segregado e cindido a uma elaboração produzida pelos próprios sujeitos que o vivenciam.

3.1. Os quadros do cinema e os espaços das cidades

Em *A cidade é uma só?*, antes do título do filme, precedendo as cenas que descrevemos acima, 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. Seu interlocutor diz que está à sua frente. 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!”, pedindo que seu interlocutor se identifique. 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. Afinal, onde mais poderíamos ver, no Distrito Federal, as árvores retorcidas do cerrado goiano? 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 atravessada por outros tempos. 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. A cidade que deveria irradiar-se para todos os lados, como parte de um projeto de integração nacional, dá lugar a um território fraturado, composto por aqueles que, originalmente, deveriam ser erradicados dessa projeção.



Acima, apresentamos um *frame* da primeira cena de *A cidade é uma só?*, em que uma pequena construção ocupa o canto do quadro, circundada pela vegetação nativa na periferia da Ceilândia. Em seguida, a fotografia de Marcel Gautherot, produzida em 1960, nas margens de Brasília. Atrás das árvores do cerrado, é registrado o Lago Paranoá com o Eixo Monumental ao fundo.

Se fosse possível perseguir uma linha de fuga na fotografia de Gautherot, do Lago Paranoá em direção à 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 segregado e cindido, cuja especulação precária é conduzida por aqueles que podem se valer das margens da cidade, apenas.

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, de maneira recuada, 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 no capítulo anterior), 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, ora a pé.

De dentro do carro de Zé Bigode, vemos Brasília passar ligeira e irreconhecível pela janela, atrás dos personagens. Nesses momentos, Dildu e Zé Bigode encontram-se perdidos na cidade, procurando fazer um retorno, indo a algum lugar que não se sabe bem, dando voltas continuamente, passando sob túneis e cruzando largas avenidas. A cidade, cujo fluxo deve ser rigorosamente ordenado e realizado por automóveis, alcança os personagens apenas em sua superfície, nos movimentos contínuos do carro que não para, mas que também não avança para um lugar determinado. Perdidos na cidade, sem saber em que rua entrar, sem ninguém a quem perguntar (afinal, não há calçadas em Brasília), é preciso que Dildu grite pela janela: “como é que faz pra sair daqui? Como é que faz pra sair daqui?”, mas ninguém responde. Pouco depois, o filme dá a entender a completa exaustão dos dois amigos, já de noite. Escurece e eles continuam no interior do carro, a andar

por Brasília, forasteiros que desconhecem as avenidas e os túneis da cidade em cujas bordas vivem.

Ao acompanhar os personagens a pé em Brasília, 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, no passado, foram expulsos e 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, Queirós 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 Espada¹³¹. No entanto, como podemos perceber quando, no conjunto que apresentamos a seguir, 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.

Nessa cena, Dildu e Zé Bigode atravessam o terreno vazio, conduzindo uma breve conversa. É interessante como os personagens, apesar de antigos moradores

¹³¹ ESPADA, 2011, p. 74.

da Ceilândia, demonstram um estranhamento em relação à Brasília, a suas conformações e estruturas. Logo no começo da cena, Dildu comenta sobre o cansaço do dia, ao que Zé Bigode responde: “a gente podia botar uma plaquinha aqui, eu podia botar uma plaquinha pra vender esse terrenão todo aqui ó”. Em seguida, Dildu propõe:

Vamos falar de minha campanha aqui, cunhado? Vamos ao menos arrumar um negócio pra tomar aqui, cunhado? Aquilo ali é um forno de biscoito, é um pão de queijo rachado? Que disgrama é essa... Cunhado, cê não pode ver uma terra espaçosa aqui que cê vai querer vender, né, cunhado, cê não é doido...

Ao mencionar o “forno de biscoito” ou o “pão de queijo rachado”, pouco depois de comentar sobre sua campanha para deputado, Dildu refere-se à sede do Congresso Nacional projetado por Niemeyer, como se o desconhecesse completamente. Ainda andando a pé, em meio ao terreno vazio, ele insiste em procurar alguma coisa para beber, como se fosse possível encontrar um bar em uma possível esquina.

Seja no interior do carro, a dar voltas por Brasília em círculos, sem conseguir voltar para casa (quando Zé Bigode também comenta que o idealizador da cidade devia ter “síndrome de tatu” porque “cavou um tanto de buraco na cidade”, por exemplo), 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.



Acima, uma fotografia realizada por Gautherot, em 1958, da vista da Esplanada dos Ministérios e do palácio do Congresso Nacional, ainda em construção, em meio à poeira das obras. Abaixo, um *frame* de *A cidade é uma só?* que apresenta uma perspectiva similar dos mesmos edifícios já construídos. No entanto, certamente, para fazer esse registro no presente, foi preciso que a câmera recuasse um pouco mais para apanhar os espaços vazios ainda cobertos por terra batida que, hoje, encontram-se mais afastados da cidade.

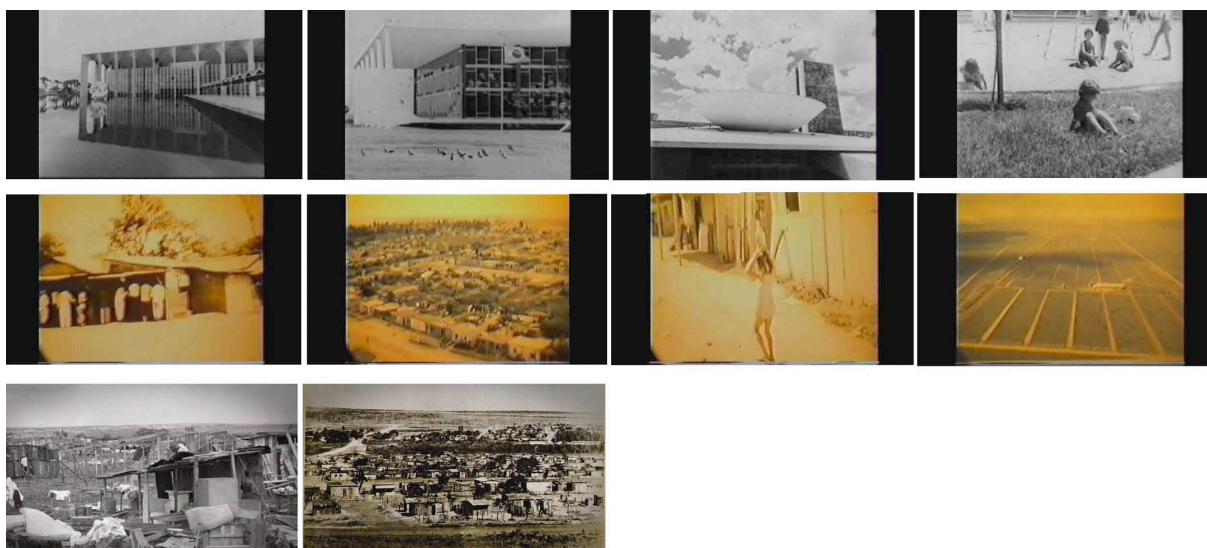
Como percebemos a partir dessa aproximação às fotografias de Gautherot, o espaço filmado (ou, pelo menos, tal como filmado por Queirós) guarda as marcas que traduzem sua relação com o tempo. No entanto, é preciso, ainda, que o filme seja capaz de apreender algo da experiência dos sujeitos que o habitam. De certa forma, mesmo que a cidade seja apanhada a partir das operações de enquadramento da câmera, o que interessa ao filme são os modos como ela é experimentada pelos personagens e como eles elaboram e apropriam-se das condições de existência que a cidade intenta lhes prescrever.

Brasília, a cidade planejada através do vigor de um projeto moderno e desenvolvimentista que demandou a expulsão dos trabalhadores pobres que a ergueram, leva também o cinema, produzido por aqueles que um dia foram empurrados para fora, a ocupar as bordas do espaço. Do outro lado, Ceilândia é apanhada, em grande medida, pela câmera na mão, usada majoritariamente para acompanhar os deslocamentos dos personagens, bem próxima a seus corpos, ao percorrerem as ruas e adentrarem as casas. Ainda assim, mesmo que, nesse caso, a câmera coloque-se junto aos personagens, também não é possível vislumbrar a cidade com nitidez, a partir dos enquadramentos. Nos dois casos, o espaço não é oferecido ao olhar de maneira centralizada. Quando, por exemplo, a câmera filma as ruas da Ceilândia, vistas do interior do carro de Zé Bigode, ela quase nunca registra as residências frontalmente. De maneira geral, as ruas sem asfalto que ele percorre são filmadas no centro do quadro e as pequenas casas ocupam apenas ligeiramente as bordas da imagem, com o veículo em movimento; ou, ainda, quando o personagem passeia por lugares mais afastados em busca da aquisição de novos lotes, vemos a cidade passar através da janela do carro, atrás de Zé Bigode, que ocupa sempre o primeiro plano. De modo semelhante, quando o filme acompanha Dildu em campanha eleitoral pelas ruas da Ceilândia, observamos as ruas, as calçadas e os muros das casas sem que a câmera lhes dê muita atenção.

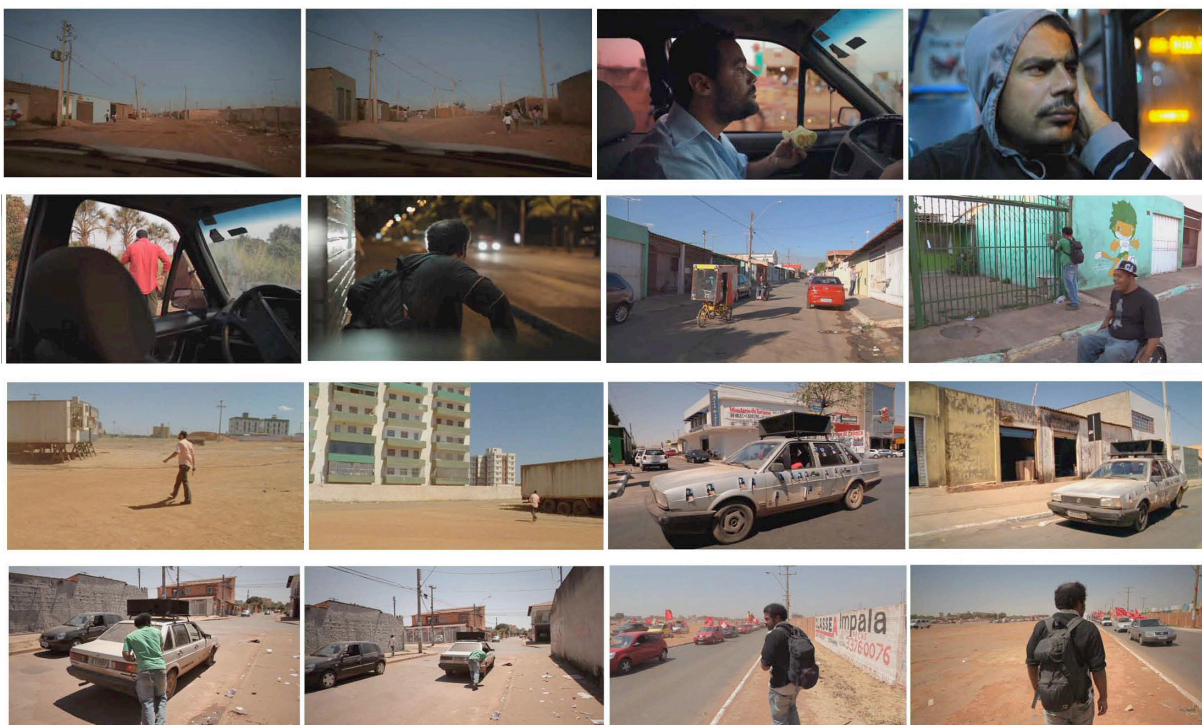
Ao analisarmos essas imagens produzidas pelo filme próximas ao pequeno conjunto composto pelas imagens de arquivo convocadas na montagem, percebemos que estas últimas convocam, com clareza, uma importante diferença de inscrição do espaço. Elas revelam certa aparência visível da cidade, apanhada em planos abertos, seja na arquitetura das construções planejadas por Niemeyer, seja 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.

Ao aproximarmos 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, os bares 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.



Frames das imagens de arquivo convocadas pelo filme, em diferentes momentos, nos quais vemos os edifícios de Brasília, tal como eles foram reiteradamente fotografados, e as imagens da Ceilândia, filmadas do alto e à distância, através de planos gerais, ou mais de perto, tornando mais claras as condições precárias em que vivem os moradores nesses espaços.



Frames de algumas imagens produzidas pelo filme quando a câmera acompanha os deslocamentos dos personagens pela Ceilândia, apanhando-os frequentemente nas bordas do quadro, sem conceder ao olhar uma perspectiva totalizadora sobre o espaço periférico recortado pelo quadro.



Frames de algumas cenas de Rap, o canto da Ceilândia, filme que registra os espaços da cidade tal como eles usualmente são reconhecidos pelo nosso olhar. Ainda assim, é importante notar que esses espaços aparecem também na companhia de seus moradores, sempre quando alguém coloca-se a percorrer as ruas, habitar as suas residências, experimentar a cidade.

“A cidade que se mantém reservada, na borda do quadro, que não se entrega aos olhares, que se esquivava da tomada”¹³²: a cidade que não se reduz à sua dimensão visível (já intensamente exposta pelas imagens do espetáculo) é aquela que *A cidade é uma só?* dedica-se a constituir em suas cenas, em proximidade com o pensamento de Jean-Louis Comolli, quando este fala de um cinema que se faz em fricção com o mundo e que se opõe ao cálculo e ao controle. Filmes assim deixam-se ser atravessados, furados, transportados pelo mundo. Dessa forma, ainda que o filme constitua-se a partir de uma moldura ficcional, quando acompanha as andanças de Dildu e Zé Bigode, podemos compreender, a partir de Comolli, que, nesses casos, é sobretudo um espaço documental que toma forma. Como propõe o cineasta e ensaísta,

Diante da cidade dominante de hoje, aquela dos publicitários, dos turistas, da vigilância generalizada, restaria ao cinema reencontrar a cidade (...) que escapa ao espetáculo, que se desenvolve de improviso, a cidade mental. O contrário das visões dominantes do alto dos poderes. Eu diria que essa cidade invisível é aquela do cinema documentário¹³³.

No entanto, mesmo que as imagens da cidade em *Rap, o canto da Ceilândia* aproximem-se daquelas a que estamos habituados, que podemos reconhecer imediatamente como “imagens da periferia” – portanto, muito diferentes dos registros que aparecem em *A cidade é uma só?* –, 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. Se dizíamos que o espaço, em *A cidade é uma só?*, não se revela apenas através dos enquadramentos da câmera, mas também do modo como ele é habitado e elaborado pelos personagens, interessa-nos pensar em que medida essa proximidade do filme com *Rap, o canto da Ceilândia* auxilia-nos a prosseguir com nossa análise, especialmente interessada nas articulações produzidas pelos filmes entre a palavra falada e o espaço vivido pelos personagens.

¹³² COMOLLI, 2008, p. 185.

¹³³ COMOLLI, 2008, p. 185.

3.2. Espaços e palavras na Ceilândia

Rap, o canto da Ceilândia começa com uma panorâmica que registra a cidade do alto, com um movimento lateral sobre um tripé. Na faixa sonora, ouvimos o comentário de um *rapper* (entrevistado pelo filme) que é sobreposto às imagens da cidade, compostas, a cada vez, por um enquadramento fixo. Enquanto vemos essas imagens, ouvimos o *rapper*, que diz:

Isso aqui é uma história de sangue, suor e lágrimas, né, véi? Isso aqui é batalha de muita gente que conseguiu criar suas famílias, criar seus filhos, apesar de todas as dificuldades, que lutou honestamente aí pra ter o seu barraco, pra ter o seu pedaço de chão. Então, eu acho que esse lado também deveria ser mostrado. Eu costumo dizer que toda letra que a gente escreve, toda letra é uma história e toda história dá uma letra...

Em seguida, um corte brusco mostra-nos um *travelling*, provavelmente feito através da janela de um carro, que registra os muros das casas e os lotes vagos da Ceilândia, à noite e de dia. Aqui a cidade é apanhada frontalmente e em primeiro plano. Na faixa sonora, é sobreposto um *rap* composto e cantado por um dos entrevistados, que diz:

Ponto de encontro da rapaziada inteira, Ceilândia Sul, Ceilândia Norte, Centro, Fronteira, Feira do Rolo, área neutra, considerada, melhor então ficar do outro lado, maior favela organizada do Brasil, morro plano, aqui moram mais de 500 mil, intelectuais da malandragem, pra cair na área tem que ter coragem. Bairro, beco obscuro, boca de lodo, boca de fumo, muito sangue, muito tiro, muitas crianças morrem, bala perdida, outras sobrevivem quando ganham seu primeiro presente, uma arma. Surpresos somos atacados pela polícia, nos dão bacu, rola flagrante em algum bolso. Alguém dá vacilo, sai correndo, pum, pum, pá, só mais um corpo estirado, tá vendo?.

Logo, o título do filme inscreve-se sobre uma tela negra e, em seguida, outro *rapper*, Marquinho (que atuará nos filmes posteriores de Queirós), conta a história da remoção das invasões da Vila do IAPI e da criação da Ceilândia, de maneira parecida à que faz Nancy em *A cidade é uma só?*. “Isso aqui é uma história de sangue, suor e lágrimas” – é assim que, inicialmente, Ceilândia é apresentada pelo *rapper*. Pouco depois, ele anuncia a importância dos sujeitos que vivem na cidade e introduz a disputa por um “pedaço de chão” que ali toma forma. Não é junto à violência policial cotidiana que a cidade é inicialmente apresentada, mas a partir da legitimação da luta dos moradores e da necessidade de exposição de sua história

conduzida pelo *rap*, já que, como ele mesmo ressalta, “esse lado também deveria ser mostrado”. De imediato, junto às imagens da Ceilândia, a fala do *rapper* aborda o conflito fundiário que constitui a cidade, cujo silenciamento e invisibilidade o *rap* vem interromper. A música que o filme coloca em cena logo depois, por sua vez, devolve-nos a uma caracterização da Ceilândia sob uma perspectiva mais habitual, compartilhada por aqueles que vivenciam a violência do cotidiano e a difícil relação com a polícia militar.

No entanto, se interessa aos holofotes do espetáculo mostrar os povos negros e periféricos sob a perspectiva da violência e da criminalização, os *rappers* da Ceilândia produzem atos de fala que confrontam as designações estigmatizadoras que sobre eles recaem. Assim, por mais que os entrevistados resgatem, em parte, a história de formação da cidade em seus depoimentos, sua relação com a Ceilândia é forjada no presente, interessando sobretudo aquilo que contribui para sua afirmação enquanto *rappers*, negros e ceilandenses. Em determinado momento, por exemplo, Adirley Queirós pergunta a um dos entrevistados se ele é brasileiro. Ele titubeia brevemente respondendo que sim e, logo depois, se dá conta do que significa essa pergunta e responde incisivamente:

Não, eu sou ceilandense, rapaz, de corpo e alma! Morador do Distrito Federal! Eu fui jogado pra cá, cara! Meu pai ajudou a construir o Plano Piloto, minha mãe limpou bunda de filho de papai... (...) Os caras expulsaram a gente, então, hoje eu me sinto um representante do Distrito Federal, sou do Distrito Federal, sou ceilandense, eu não sou brasileiro...

Em outro momento, outro dos entrevistados ainda relata:

(...) a gente era meio que, bicho, o flagelo da guerra, né? Falou que é da Ceilândia, Deus me livre... as meninas já te olhavam de outro jeito (...). Aí achava ou foi ou é ou será bandido, né? Era complicado bater no peito com orgulho e dizer ‘sou negão, careca da Ceilândia mesmo e daí?’¹³⁴.

O gesto afirmativo de “bater no peito com orgulho” reúne os *rappers* como um grupo que busca resistir coletivamente às discriminações ligadas ao pertencimento a um lugar periférico. Em oposição à discriminação sofrida diariamente, constrói-se uma perspectiva afirmativa sobre a cidade, retomando-se sua história e suas

¹³⁴ Essa expressão é acionada por esse *rapper*, fazendo referência a uma de suas composições em que é montada no filme, sobreposta às imagens da cidade. A letra da música diz: “sou negão, careca, da Ceilândia mesmo, e daí? Tu vive falando merda e ainda pisa aqui? Sai voado, moleque, besouro sem asa, não é qualquer prego que apronta na minha casa...”

configurações, e apropriando-se delas através das canções. Afinal, como diz Jamaika, outro *rapper* entrevistado no filme: “foi a gente que pegou a bandeira da Ceilândia e levantou ela pra dizer que aqui é bom, que mesmo sendo ruim, é bom”. Como é possível identificar nas falas dos personagens e, de antemão, na própria constituição do *rap*, enquanto gênero musical que se constitui junto à população negra e periférica que habita grandes centros urbanos, o vínculo produzido pelo cinema entre a palavra e o espaço periférico é próprio ao fazer dos *rappers* e, portanto, anterior ao filme (que o anunciava desde o título: “Rap, o canto da Ceilândia”, jogando com a duplicidade da palavra “canto”, que designa, ao mesmo tempo, um lugar e uma canção).

A letra das músicas, montadas sobre as imagens da cidade ou interpretadas diante da câmera pelos entrevistados, remete diretamente à experiência dos artistas na cidade. Duas delas, especialmente, ambas cantadas por Marquinho, aproximam-nos dessa proposta do *rap* de se estabelecer enquanto um “protesto cantado”, como diz um dos entrevistados no filme, e se apresentar como uma forma de expressão tecida no embate com as forças do espaço urbano. Já ao fim do filme, essa música, interpretada por Marquinho, é sobreposta aos créditos finais:

Estou sentado na calçada com meus pés no chão, pensando na minha vida, na minha situação... Na cintura, meu três oitão, há mil ano, tou desempregado, meu irmão. A vida do crime aqui na Ceilândia parece ser a única opção, segurando o álbum de fotografias na mão. A viagem no túnel do tempo é inevitável, cidadão, as imagens vão puxando a minha ficha, relatando meu enredo, desde criança.

Em outro momento, o *rapper* canta em frente à câmera, como se, através da música, ele pudesse se lançar em outros lugares, guiado pelo desejo, em meio aos desafios cotidianos e às pequenas aventuras que surgem:

A pouca luz que resta, brilha meu cordão de prata, desde as 6 da manhã que a energia foi embora e voltou fraca, eu vou pegar estrada, de Águas Lindas, Ceilândia. Eu me liguei que tem umas mina me esperando no pé norte, lá de Brazilândia, primeira, segunda, terceira, quarta, quinta marcha. Os seis cilindros vai rasgando o vento e ninguém me racha, ninguém me passa.

Para os *rappers*, as palavras são um material de invenção que lhes permite elaborar seus testemunhos, histórias e desejos. Ao mesmo tempo, é *nelas* (em sua matéria significativa, no ritmo e nas palavras) que eles reafirmam sua existência em

um mundo que os marginaliza e barra a possibilidade de que eles sejam vistos e ouvidos de novas formas. Com o *rap*, os artistas são capazes de reorganizar, como gostaria Jacques Rancière, as partilhas do sensível, tornando-se capazes de refazer as leis de ordenação dos corpos, dos espaços e das palavras¹³⁵. Se a cidade filmada devolve-nos aos espaços da periferia a que estamos acostumados, contaminadas em parte pelas imagens do espetáculo, as palavras dos entrevistados, especialmente tomadas a partir dos *raps* cantados e compostos por eles, ganham configurações distintas. Enquanto o espaço filmado ainda se assemelha a certas aparições a que estamos habituados, as palavras já alcançam novos arranjos, possibilitando uma desidentificação aos lugares de fala a que os *rappers* são habitualmente associados. 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.

Em *Rap...*, ainda que seja retomada, em parte, a história da Ceilândia, os depoimentos e as canções dos entrevistados dedicam-se sobretudo à certa urgência e afirmação do presente. Já em *A cidade é uma só?*, a incidência de outros tempos vêm 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. Por outro lado, essa relação que os personagens estabelecem com os espaços produz, quase sempre, uma inflexão nas falas, que também encontram-se implicadas em uma relação temporal.

De certa forma, *A cidade é uma só?* apropria-se dessa 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. É preciso considerar que, no filme, a inscrição do passado no presente apresenta-se, ainda, articulada às imagens de arquivo na montagem, assim como aos testemunhos de Nancy. Tendo

¹³⁵ É importante ressaltar que, para Rancière, a linguagem é entendida justamente como aquilo que está no centro da disputa política, é aquilo por que se luta. Como propõe Ângela Marques (2011, p. 26), segundo a perspectiva de Rancière, “o que constitui a base estética da política são as ‘lutas para transpor a barreira entre linguagens e mundos, na reivindicação de acesso à linguagem comum e ao discurso na comunidade, provocando uma ruptura das leis de gravitação dos corpos sociais’”.

isso em vista, propomos analisar as diferentes formas com que a palavra falada reporta-se ao espaço vivido (e vice-versa), assim como as maneiras com que eles apresentam-se articulados ao tempo histórico.

3.3. Memórias, cantos e caminhos

Como já abordamos os modos de aparição do espaço em *A cidade é uma só?*, a fim de prosseguirmos na análise de suas relações com a palavra falada, buscamos agora compreender de quais maneiras ela é convocada pelo filme. Sugerimos lidar, então, com duas categorias que contemplam os usos das palavras no filme: os atos de fala, que comportam os modos com que os personagens produzem suas falas em cena, e os discursos oficiais, presentes nos arquivos sonoros e visuais. A primeira categoria, mais diversa e complexa, será subdividida em dois sub-grupos: os atos de rememoração e os atos de asserção. Os primeiros seriam aqueles ligados a uma retomada memorialística propriamente, que compreendem os testemunhos e os relatos de Nancy quando ela recorda sua participação no coral da CEI, por exemplo; e os segundos referem-se aos atos de fala associados às declarações dos personagens, que se estabelecem a partir de suas encenações, marcadas sobretudo pelo valor afirmativo de atitudes e pontos de vista.

Os discursos oficiais aparecem de duas maneiras no filme: ou eles apresentam-se junto às imagens dos cinejornais, articulados às imagens a que eles, originalmente, se referem; ou são sobrepostos às imagens produzidas pelo filme. Esta última forma de aparição acontece em três momentos: na primeira cena do filme (comentada no início desta análise), logo após o título, quando o discurso de JK é sobreposto às imagens de chão batido da Ceilândia; em outra cena, quando Dildu encontra-se em um ônibus, à noite, cochilando com a cabeça encostada na janela, na volta para casa entre Plano Piloto e Ceilândia; e, por fim, na última cena do filme, quando, pouco antes dos créditos, o mesmo áudio que foi sobreposto à cena de Dildu no ônibus reaparece sobre outra imagem em que também vemos o personagem aparentemente voltar para casa, mas, desta vez, de dia e a pé.

Ao comentar a cena em que Dildu cochila no ônibus à noite, Cláudia Mesquita identifica que, ao lado das vivências cotidianas dos personagens, as articulações

que o filme produz com os arquivos sonoros na montagem representam uma maneira de se desenvolver um vínculo entre o presente individualizado e o passado coletivo, “a certeza de que o presente é tributário de algum passado (...), de que os problemas e contradições presentes, mesmo que muito agravados e complexificados, se conectam com decisões políticas historicamente situadas”¹³⁶. Ao comentar brevemente esse trecho do filme, a pesquisadora afirma:

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 Eduardo. A operação é simples, mas a sugestão é complexa, pois embute essa dimensão de contraste (entre vida vivida e propaganda), e outra de ligação (entre uma orientação macropolítica passada e a vivência do presente por um indivíduo)¹³⁷.

A descrição é precisa. A operação de sobreposição do áudio à imagem, ao mesmo tempo, contrasta a precariedade da vida do personagem que, já exausto, retorna para casa de ônibus, à exaltação da construção de Brasília; e conecta o passado coletivo à experiência individual do personagem em cena. Nesse caso, não está em questão propriamente o espaço de Brasília ou Ceilândia; mal conseguimos ver através da janela do ônibus e é o personagem que se encontra em primeiro plano. A essa cena interessa, sobretudo, a experiência localizada e individualizada de Dildu, na longa e cansativa volta para casa, associada, com ironia, à “épica aventura de Brasília”. No entanto, se relembrarmos as outras duas cenas em que o filme realiza essa operação, é sobre o espaço da cidade que a fala do passado vem se inscrever. Na primeira cena que descrevemos, é sobre a imagem de chão batido, vista de dentro do carro de Zé Bigode, que o discurso de JK articula-se. Sobre as ruas de terra mal iluminadas da Ceilândia, o filme acrescenta o discurso em que ouvimos o idealizador de Brasília dizer: “(...) lanço os olhos mais uma vez sobre o amanhã do meu país e antevejo essa alvorada, com uma fé inquebrantável e uma confiança sem limites em seu grande destino”. A sobreposição do áudio a essa imagem introduz uma quebra ou uma fratura na expectativa de realização do “destino” de Brasília. O mesmo acontece na última cena do filme, em que esse aspecto é corroborado, mas de maneira mais complexa.

¹³⁶ MESQUITA, 2011, p. 53.

¹³⁷ MESQUITA, 2011, p. 53.



Acima, o *frame* da última cena do filme, em que Dildu caminha sobre um terreno de chão batido, próximo à estrutura metálica da cobertura de uma quadra, ainda exposta e incompleta, que nos lembra as antigas estruturas das construções de Brasília, tão retratadas durante a sua construção. Abaixo, apresentamos outra fotografia de Gautherot, realizada em 1958, em que os operários caminham em direção ao fora-de-campo e as vigas dos prédios da Esplanada dos Ministérios é registrada ao fundo da imagem.

Nessa cena, Dildu atravessa, mais uma vez, um grande campo vazio, enquanto a câmera, fixa, acompanha de longe seu deslocamento. Enquanto caminha, Dildu cantarola alguns trechos de diferentes músicas: “impacientemente, tamo junto, curte 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 sofri...”. Pouco antes do plano terminar, uma trilha instrumental entra brevemente na faixa sonora e, logo em seguida, é sobreposta uma narração – a mesma que havia aparecido anteriormente junto à imagem do personagem no ônibus. 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”¹³⁸.

Pela última vez, propomos uma aproximação entre um fotograma do filme e uma fotografia de Marcel Gautherot. O enquadramento, nessa cena, parece convocar, quase naturalmente, a imagem produzida pelo fotógrafo francês. Como podemos observar acima, a estrutura incompleta da quadra não nos remete 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”, à 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.

¹³⁸ 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”.

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 filme de Queirós, no entanto, ela produz uma quebra, uma violenta dissociação. É claro que o que cria essa fratura não são os prédios de Brasília que vemos ao fundo, mas a aproximação iconográfica entre as estruturas da quadra e aquelas das construções em Brasília, associada ao discurso: o espaço que era visto como lugar da realização de uma figura temporal utópica aparece agora não apenas como negação dessa utopia, mas como o lugar de onde seus habitantes confrontam e enfrentam a marcha catastrófica do progresso.

No entanto, 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, a cantar os

trechos de música que lhe vêm à mente. 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 Jamaika, o *rapper* 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 de outras pessoas, eu valorizo minha ideia, não sou à toa...”. Em seguida, a câmera na mão, bem próxima ao personagem, o filma lateralmente, caminhando por outro terreno, enquanto ele canta baixinho outra música, também de autoria de um grupo de *rap* da Ceilândia, que se chama “Realidade Cruel”. Dildu cantarola um trecho pequeno da música “Dia de Visita”: “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”, em que ele canta o trecho: “só quem já viveu, o que vivi, só quem já sofreu, o que sofri...”¹³⁹.

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

¹³⁹ Esta música é também composta por outro grupo de *rap* da Ceilândia cujo nome é “3 um só”.

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. Não podemos antever, nem mesmo nas bordas do quadro, as casas modestas e sem reboco da periferia de Brasília. 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 um *outdoor* que nos apresenta uma mulher branca e loira anunciando a construção de novos apartamentos. São espaços inabitados ou, ainda, “inabitáveis” por aqueles que vivem nas margens da cidade.



Frames das últimas cenas do filme, em que Dildu caminha solitariamente pelos campos de terra batida na Ceilândia. Os registros da câmera compõem enquadramentos que ressaltam o vazio desses grandes terrenos e a solidão do personagem.

Se as músicas trouxessem uma lembrança e evocassem uma memória afetiva, elas não poderiam encontrar equivalência possível nesses espaços. Nesse caso, parece não 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 “de um homem só”, para dizer como Cláudia Mesquita, 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.

Nancy, por sua vez, aparece sempre implicada no trabalho da rememoração. Ela é filmada sempre 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 maneira que quase não podemos ver o espaço pelo qual o veículo transita. É, portanto, pelo espaço da memória que Nancy se move no filme.

A fala de Nancy contrapõe-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. Retomando, por exemplo, um trecho do filme em que um dos depoimentos de Nancy é montado em sequência à fala de um jornalista nas imagens de arquivo, é evidente o contraste que o filme produz entre um e outro. Inicialmente, ouvimos o jornalista dizer:

O vertiginoso crescimento das populações do distrito federal (...) provocou a queda de padrões de habitabilidade nas chamadas invasões, onde não existia as menores condições de higiene e conforto. A solução encontrada pelos administradores foi a mudança maciça daquele povo para onde se pudesse harmonizar os serviços públicos e dar condições melhores de vida àquela gente até então favelada.

Logo depois, Nancy afirma:

O discurso deles é que ia tirar de lá pra uma situação legalizada, com lotes, com toda infraestrutura e, na verdade, não foi isso... quando a gente chegou

aqui, não tinha nada disso também. O que eles queriam era achar um lugar pra jogar aquele monte de pobre, né? Tirar a coisa feia que era lá próxima de Brasília mesmo e trazer prum lugar mais distante possível e quando nós chegamos aqui foi outro choque porque era muito mato, muita terra, muita poeira e infra nenhuma.

A contraposição, portanto, é direta. Quase como se, ouvindo o jornalista dizer, imediatamente, Nancy pudesse refutar as informações, dando lugar ao que Cláudia Mesquita identifica como um tipo de “contra-discurso memorialístico”¹⁴⁰. Em alguns momentos, no entanto, ao invés do filme sobrepor uma narração do passado às imagens do presente, ele articula as falas de Nancy às imagens de Ceilândia que aparecem nos jornais da época da CEI. Em uma cena, por exemplo, ela aparece sentada, diante da câmera, cantando a música do coral da campanha de que ela participou quando criança. Ela canta: “vamos sair da invasão? 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!’ Você, você, você... você vai participar! Por quê, por quê, por quê? A cidade é uma só!”. E, logo, depois, ela comenta: “então, isso era fantástico, né? A gente criança cantando essa música, acreditando imensamente que tava contribuindo pra uma coisa melhor, né? Pra uma cidade melhor...”. Nesse momento, o filme corta a fala da personagem e a imagem e nos apresenta duas fotografias produzidas na época da remoção dos moradores da Vila IAPI para a Ceilândia e alguns recortes de jornal. Uma das fotografias mostra-nos alguns barracos já destruídos e a outra aparece abaixo de uma inscrição no jornal que anuncia: “este problema” e apresenta a imagem dos barracos dos moradores, provavelmente, ainda antes da remoção. Na faixa sonora, o filme apresenta junto a essas imagens muitos barulhos de vidros se quebrando, homens e crianças gritando, cachorros latindo, como se quisesse reconstituir certa ambiência da remoção das invasões na época.

Não há uma relação direta entre a fala da Nancy e as imagens de arquivo. As imagens não se apresentam, como acontece nos cinejornais, como exemplos daquilo que se escuta. Como já não poderia filmar os espaços do passado de outras maneiras, o filme faz essa pequena intervenção na faixa sonora para devolver uma lembrança que nunca se constituiu. As imagens a que Nancy e a equipe do filme têm acesso são todas realizadas por fotógrafos oficiais de Brasília. É como se a fala de Nancy, nesse caso, pudesse prolongar-se sobre as imagens e permitir a

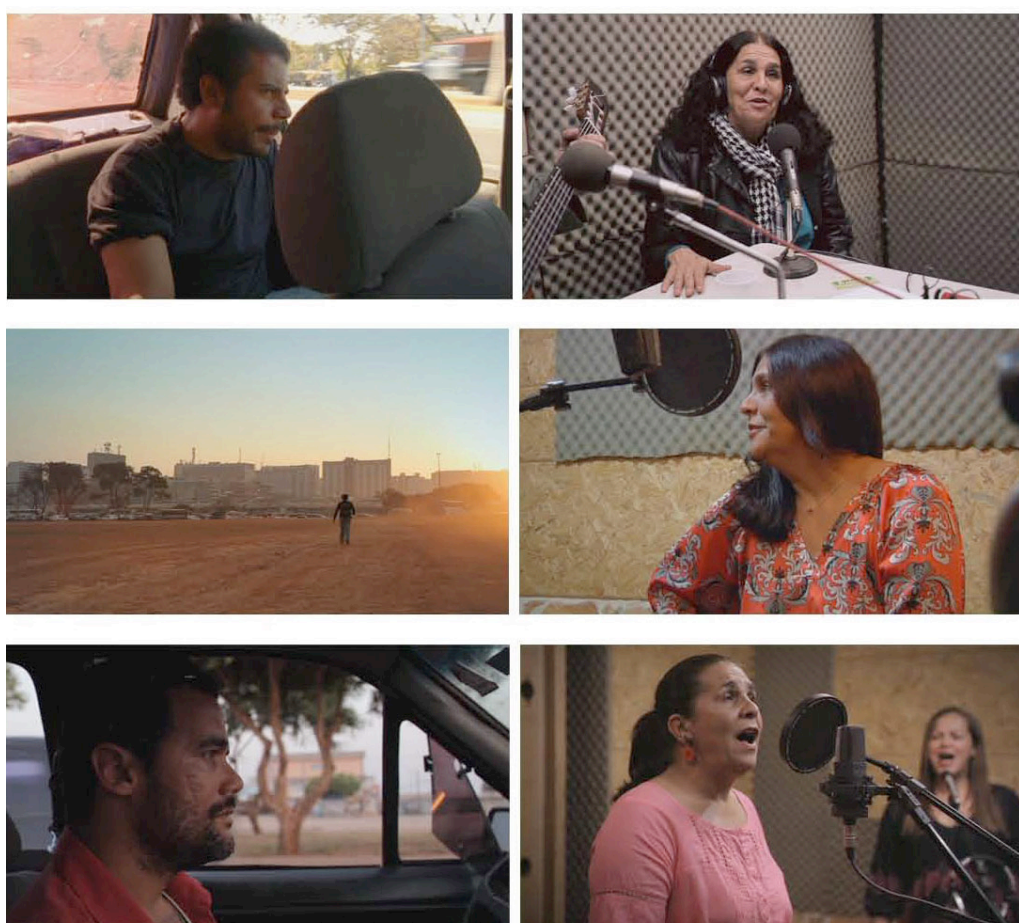
¹⁴⁰ MESQUITA, 2011, p. 51.

restituição de uma lembrança. Já não é um lugar, portanto, de oposição ou de enfrentamento entre a fala da personagem e as imagens de arquivo, mas de ressonância. Como se a fala e a imagem pudessem produzir vibrações de modos parecidos.

Por outro lado, a música do coral é cantada por Nancy repetidas vezes no filme. Em vários momentos, a personagem volta a cantá-la. Além disso, algumas vezes, ela interpreta também a música “Postal do Plano”, de Rai Melodia¹⁴¹. Na primeira vez em que Nancy aparece no filme, é essa música que ela canta, dentro de um estúdio, logo depois da cena em que Zé Bigode e Dildu, no carro, aparecem perdidos no Plano Piloto, sem conseguir achar a saída de Brasília. Em outro momento, depois de um trecho dessa mesma cena em que os personagens deslocam-se de carro (que é apresentada, como outras, em pequenos trechos no interior do filme), Nancy aparece cantando, também no estúdio, com a mesma roupa de antes, a música do coral, que dá nome ao filme. Antes disso, na primeira vez em que a personagem canta essa música, ela também está no estúdio. Sua interpretação é montada logo depois de um dos planos em que Dildu volta para casa, depois do trabalho como faxineiro, cruzando um grande terreno vazio. Nesses três momentos, Nancy encontra-se no estúdio de uma rádio local, circundada pelas paredes com isolamento acústico.

Sua última aparição dentro do estúdio, a cantar a música “Postal do Plano”, por sua vez, é montada logo após uma cena em que acompanhamos a perambulação de Zé Bigode pela periferia de Ceilândia, buscando lotes para comprar. Ao fim da cena, ele desce do carro para falar ao telefone com alguém para quem ele se justifica por ter dado um cheque sem fundo. Em seguida, o filme o registra dentro do carro, a dirigir com seriedade e aparente tristeza. A imagem seguinte já é de Nancy a cantar, alegremente: “que vida marvada, que vida arredia! Passados anos tantas lutas, tantos planos, jogaram meus planos na periferia...”.

¹⁴¹ A letra é a seguinte: “Eu tinha plano de morar no Plano, de estudar no Plano, era meu plano trabalhar no Plano e viver no Plano, mas que lêdo engano, não deu mais pra segurar. Que vida marvada, que vida arredia, passados anos, tantas lutas, tantos planos, jogaram meus planos na periferia... Água, luz, casa e comida, o salário dessa vida arruinou meu carnaval... Eu vou-me embora, por Nossa Senhora do Cerrado, me mande pelo menos um postal... Me mande pelo menos um postal do Plano...”.



Essas imagens apresentam os *frames* de três momentos do filme em que a presença de Nancy é montada imediatamente depois dos deslocamentos dos personagens pela cidade. Cada conjunto de duas imagens, acima, refere-se exatamente aos pontos de corte do filme, quando uma imagem termina e a outra começa. Nos três, Nancy aparece no interior do estúdio da rádio, com as placas de isolamento acústico sobre a parede, e, do outro lado, os personagens percorrem os espaços, em uma relação de enfrentamento com a cidade.

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 incidem, por contato, 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 fraturado e 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.

Ao mesmo tempo, ao cantar a canção do coral da CEI, no presente, Nancy acaba por se apropriar daquilo que um dia foi oferecido pelo Estado estrategicamente como engodo, para ressignificar seus sentidos, como uma espécie de gesto “tático”, identificado por Hora e Guimarães no filme, a partir de Michel de Certeau. Segundo os autores,

Em *A invenção do cotidiano*, Michel de Certeau (1998) comenta que os indígenas transformavam as representações difundidas pelos colonizadores espanhóis em outras coisas, modificavam as visões de mundo impregnadas nesses produtos, e atribuíam seus próprios sentidos através do uso dessas representações. Certeau contrapõe o uso, processo ativo de significação empreendido pelos *usuários* e que se aproxima ou se afasta da mensagem proposta, ao *consumo*, conceito que pressupõe uma passividade dos *consumidores* diante das imagens, que seriam interpretadas de acordo com os objetivos dos produtores. Além disso, o autor traça uma distinção entre as *estratégias*, que conceberiam o outro enquanto uma totalidade visível e a realidade como abstração redutível ao cálculo, enquanto as *táticas* aconteceriam no universo das práticas cotidianas desenvolvidas pelos sujeitos que, até certo ponto, seguem ou escapam a uma ordem pré-estabelecida pelas estratégias¹⁴².

Os autores recorrem a esse conceito de Certeau para sugerir que o filme produz “imagens táticas” que se apropriam “de sons, imagens, formas e linguagens das estratégias para realizar uma crítica à cidade utópica pensada pelo planejamento urbano, indo do monumento à barbárie, do progresso à catástrofe e da

¹⁴² HORA; GUIMARÃES, 2015, p. 109.

homogeneidade aos conflitos”¹⁴³. Para eles, seria esse o caso, por exemplo, do modo com que o “x” (que era inscrito nos barracos na Vila do IAPI para marcar sua transferência para a Ceilândia) é apropriado por Dildu em sua campanha, quando ele veste uma camisa estampada com esse mesmo símbolo e justifica, através desse gesto, seu modo de “ressignificar tudo de ruim que aconteceu no passado”.

A utilização do conceito de Certeau para compreender esses gestos no filme é interessante, mas é preciso notar uma importante diferença: não é no interior das práticas cotidianas que essas apropriações e consequentes ressignificações desenvolvem-se. É, antes, a partir de um gesto propositivo e inventivo desencadeado pelo próprio cinema. Ainda que, na interpretação de Nancy, esse gesto de apropriação já seja esboçado, ele ganha força sobretudo na atuação dos atores não-profissionais, moradores da Ceilândia, que são retirados do cotidiano de suas vidas para viverem os papéis de um morador da periferia que trabalha como especulador imobiliário e de um faxineiro que decide se candidatar à Deputado Distrital: dois personagens que vêm perturbar as habituais ordenações da cidade e que se compõem, justamente, quando o filme dá lugar às fabulações dos sujeitos filmados que, como bem diz César Guimarães, possibilita que aqueles, que “são ultrapassados pelas forças que excedem o vivido”, possam dispor “de algum meio expressivo (...) que permita ‘libertar a vida lá onde ela é prisioneira’”¹⁴⁴. Aberta ao trabalho da fabulação, a cena filmica constitui-se, como gostaria Gilles Deleuze (2007), enquanto potência dos pobres, que através dela fazem e refazem suas memórias e que criam novas ficções a partir de suas próprias experiências¹⁴⁵.

¹⁴³ HORA; GUIMARÃES, 2015, p. 113.

¹⁴⁴ GUIMARÃES, 2001, p. 5.

¹⁴⁵ Como comenta Guimarães, segundo o esquema bergsoniano (do qual o pensamento de Deleuze é tributário), a fabulação é pensada enquanto guardiã da sociabilidade, enquanto força criadora capaz de resistir a exigências sociais demasiadas e de nos prevenir, como diz Bergson em *As duas fontes da moral e da religião*, “de certos perigos da atividade intelectual sem prejudicar o futuro da inteligência”. A partir de uma *função fabuladora*, segundo Deleuze, o cinema seria capaz de libertar-se dos modelos de verdade pré-estabelecidos que são sempre os “dos dominadores ou dos colonizadores”. Assim, como sugere o autor em sua famosa formulação: “o que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a ‘ficcionar’, quando entra ‘em flagrante delito de criar lendas’, e assim contribui para a invenção de seu povo”.



Frames de alguns momentos, no filme, em que a câmera situa-se logo atrás dos personagens, deixando-se ser governada por eles.

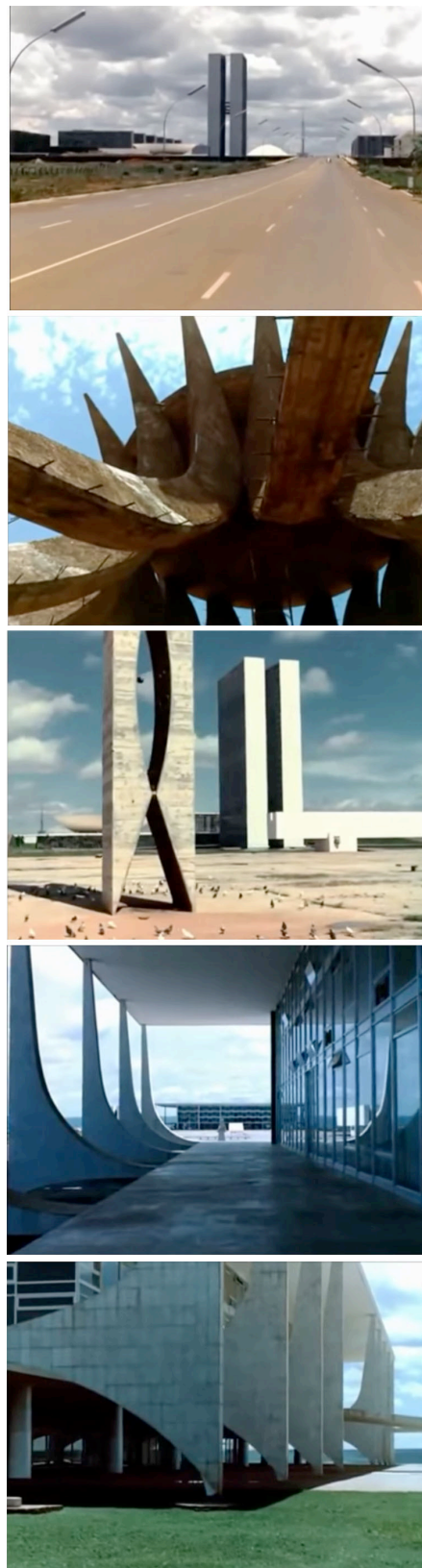
Na Ceilândia, muitas vezes, conduzida pelos personagens, literalmente, filmando-os primeiramente de costas e seguindo logo atrás deles, a câmera adentra as casas, os espaços de lazer e trabalho, e percorre as ruas. Nesse caso, não se trata de guiar ou conduzir os personagens, como costumam fazer as ficções que capturam o mundo “na teia dos cálculos” (apresentando-o sob uma versão acabada, fechada e sem exterioridade)¹⁴⁶, mas de segui-los, quer dizer, deixá-los, “sozinhos ou juntos, se encarregarem da organização de suas intervenções e aparições em cena”¹⁴⁷, como afirma Comolli. 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, “uma câmera também se partilha”¹⁴⁸, 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.

¹⁴⁶ Referimo-nos às ficções que se constroem a partir dos roteiros que, como diz Comolli, “se instam 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).

¹⁴⁷ COMOLLI, 2008, p. 54.

¹⁴⁸ COMOLLI, 2008, p. 55.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Frames das últimas cenas de Brasília: Contradições de uma cidade nova (Joaquim Pedro de Andrade, 1967).



Frames de duas das últimas cenas do mesmo filme de Joaquim Pedro, que antecedem imediatamente aqueles que apresentamos na página anterior.

Brasília foi a grande oportunidade que se abriu à arquitetura brasileira, dentro da mais moderna técnica urbanística e com total liberdade imaginativa. Ao expelir de seu seio os homens humildes que a construíram e os que a ela, ainda hoje, acorrem, Brasília encarna o conflito básico da arte brasileira, fora do alcance da maioria do povo. O plano dos arquitetos propôs uma cidade justa, sem discriminações sociais, mas à medida que o Plano se tornava realidade, os problemas cresciam para além das fronteiras urbanas em que se procurava conter. Na verdade, são problemas nacionais, de todas as cidades brasileiras que, nesta, generosamente concebida, se revelam com insuportável clareza. É preciso mudar essa realidade para que no rosto do povo se descubra o quanto uma cidade pode ser bela¹⁴⁹.

A beleza de Brasília, perversamente, está ausente nos rostos dos trabalhadores e das trabalhadoras, migrantes e pobres, que são impedidos de frequentar os seus edifícios de desenho moderno, que se perdem em suas largas avenidas planejadas, que são obrigados a inventar caminhos em terrenos baldios e a construir casas precárias na periferia. Ao promover a erradicação dos povos que assentaram barracos de lona em suas terras, a cidade acabou por destituir-se também do encanto que prometia. É preciso, contudo, mudar a realidade, fora do filme, para que algo de novo se inscreva na cidade ou o modo como essa aparição se constitui seria capaz de alterar suas configurações? Ou, ainda: de que modos o aparecer dos povos no espaço urbano incide sobre os arranjos habituais da cidade que os ilumina demasiadamente ou os apaga, como dizia Didi-Huberman, “na sombra da censura a que estão sujeitos”¹⁵⁰?

Logo antes das cenas que apresentamos acima, o filme de Joaquim Pedro nos mostra uma mulher negra à frente de um barraco de madeira, com uma criança no colo e outras duas crianças brincando a seu lado. Sentado em um pequeno tronco de madeira, mais baixo que ela e segurando um microfone de costas para a câmera, um homem colhe seu depoimento. Ela nos conta sobre a remoção das invasões de Brasília, com a voz levemente trêmula e com uma expressão, no rosto,

¹⁴⁹ Trecho final da narração de Ferreira Gullar, no filme *Brasília: Contradições de uma Cidade Nova*, apresentado sobreposto às imagens de Brasília que apresentamos na página anterior.

¹⁵⁰ DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 41.

singular, forte e afirmativa. Seu depoimento, talvez, seja um dos mais vigorosos do filme. Ela diz:

Teve pessoas, das poucas coisas que tinham, como pobre, deles chegarem aqui metendo aquele caminhão, que chama-se... “basculhante” e quando chegava aqui, eles virava assim o basculhante até criança, se tivesse dentro era despejada. Despejava tudo. Era madeira, com os móveis, com tudo. Pessoas que ficou com as coisas, tudo escangalhada. Os nossos braços foi que teve que derrubar essa mata, fizemos fogo, fizemos fogueira aqui pra conseguir armar os barracos. Ficou pessoas aqui no relento, uma época fria que morreu crianças aqui de frio e morreu adultos também.

A cena seguinte é aquela que se refere à primeira imagem que apresentamos nestas considerações finais, em que uma criança, com expressão grave, encara a câmera em meio a outras, como se a montagem pudesse sugerir que a gravidade desse depoimento fosse capaz de alcançar a infância. A mulher negra é filmada em frente de casa, a partir de um plano aberto que nos permite observar a composição do espaço. Ao mesmo tempo, por meio desse plano, é possível perceber o recuo da câmera que, aparentemente, se aproxima dela apenas com o recurso do *zoom-in*. O homem, ainda que segure o microfone em suas mãos, o faz de cabeça baixa e de costas, como se preferisse renunciar a esse lugar ou a esse poder de “dar voz ao outro” que ali se filma. No entanto, ainda que a mulher não tome o microfone em suas mãos, seu depoimento não recua, não titubeia, não vacila. Ela prossegue, com firmeza, no relato da história triste dos homens, mulheres e crianças que foram despejados ali e que chegaram a morrer de frio no relento. O espaço físico em que esse depoimento é concedido parece produzir modulações na fala. Ela repete “aqui”, “aqui”, “aqui”, “aqui”. O espaço em que ela fala, com uma criança no colo, recorta e devolve o peso da experiência histórica. Essa “face de um povo”, se assim pudermos dizer, nada tem a ver com a imagem das “pessoas simples e humilhadas” que se colocavam diante das câmeras dos cineastas do Cinema Novo, como notou Arlindo Machado¹⁵¹.

Nessa cena, independentemente de portar ou não o microfone, uma “tomada de palavra”, como a caracterizávamos inicialmente neste trabalho, apresenta-se. A mulher negra e pobre, provavelmente mãe das três crianças, demonstra uma capacidade de enunciação que, de certo modo, contradiz a narração em *off* da primeira parte do filme, que, em determinado momento, alude a certa inação dos

¹⁵¹ Ver a referência ao texto “A experiência do vídeo no Brasil”, de autoria de Machado, no capítulo 1.

operários que, mesmo sem emprego, preferem ficar em Brasília. Além disso, não deixamos de notar que se trata de um depoimento concedido por uma mulher e não por um homem “operário”, comumente entrevistado para falar sobre essa situação.



Frames do filme de Joaquim Pedro a que nos referimos acima.

Essa cena não deixa de nos lembrar do papel que Nancy desempenha em *A cidade é uma só?*, sentada também, muitas vezes, na porta de casa, a relembrar a remoção dos moradores da Vila do IAPI. Apesar de não estar mais lá a figura do entrevistador, e o filme se recusar a fazer um plano aberto que recorte o entorno da sua casa, a força do depoimento dessa personagem parece ressoar no vigor dos relatos de outra mulher (Nancy) que, possivelmente, poderia ser uma dessas crianças que brincam ao redor da cena da entrevista no filme de Joaquim Pedro de Andrade.

Como dissemos, o filme de Queirós propõe uma relação com os espaços e com as vozes em Brasília e Ceilândia de maneira similar ao que faz o filme de Joaquim Pedro em sua segunda parte, quando se destaca a densidade do vínculo dos depoimentos com o território que habitam. Guardadas as diferenças, os dois filmes não se contentam em apresentar uma ou mais faces de um povo sem relacioná-las ao mundo experimentado por aqueles que falam. Porém, não se trata simplesmente de produzir uma equivalência estrita entre aquele que diz e o espaço em que se diz. O vínculo entre o espaço e a palavra que identificamos nos filmes não nos dirige a um espelhamento ou a uma incorporação de um no outro, mas a uma articulação entre os dois – mais como uma modulação que os compõe e os inflexiona do que como um molde que viria pré-determiná-los. A poética dos *raps* (seu modo de improviso e de composição a partir da experiência, ao mesmo tempo,

particular e coletiva, no espaço urbano), por exemplo, tão presente nos filmes de Adirley Queirós, não produz uma correspondência direta entre as palavras faladas (ou cantadas) e os espaços vividos. Ao contrário, as palavras vêm reinventar ou re-elaborar uma designação que os encerrava, a priori, como “favelados”, como se o fato de habitar as favelas pré-determinasse, de maneira unívoca e fechada, o curso de suas vidas.

Ao retomarmos a música de Caetano Veloso, “O canto do povo de um lugar”, que nos inspira no título desta dissertação, buscamos inverter inteiramente o valor e o sinal da canção original, que alude poeticamente a uma comunidade harmoniosa, plena, fechada em si mesma, e cujo canto, em uníssono, reúne fusionadamente todos os que cantam, celebrando o nascer e o findar do dia¹⁵². Os filmes de Adirley Queirós se opõem radicalmente a essa figura da comunidade. O canto da Ceilândia e os povos são atravessados pelas forças que dividem os espaços, fissurando-os física e simbolicamente. A figura da comunidade que os filmes de Queirós colocam em cena é a “quebrada”, a periferia de Brasília, com seus inúmeros conflitos que fazem do espaço um domínio invadido por aqueles que os poderes colocaram à margem da cidade.

Evoquemos, mais uma vez, a figura do “comum”, que mencionamos brevemente no primeiro capítulo, quando fizemos a distinção entre as figuras dos “povos”, ou de “um povo”, em contraposição a “o povo”. Como sugere César Guimarães, na esteira de Jean-Luc Nancy, não se trata de idealizar ou sonhar com uma “comunidade perdida”, em que residiriam as conotações ligadas à interioridade, exclusividade e identidade, mas de “abrigar novas modalidades de existência em comum: descentradas, longe de toda unificação e de todos os apelos que clamam pela fusão”¹⁵³. De acordo com Guimarães:

A perda da intimidade de uma comunhão, a recusa da imanência absoluta em favor da exposição a um fora, de uma relação com o exterior, com outrem; o não fechamento em um território; a negação da consubstancialidade de um “sangue” ou de uma “terra natal”: esses são os traços constitutivos da comunidade inoperante ou desativada, que não se erige como obra. Comunidade paradoxal, cujo ser-com ou ser-em-comum recusa tanto o motivo de uma interioridade comum concebida como uma

¹⁵² A letra da música de Caetano Veloso, gravada em 1975, diz o seguinte: “Todo dia o Sol levanta e a gente canta ao sol de todo dia... Fim da tarde a terra cora e a gente chora porque finda a tarde... Quando a noite a Lua mansa e a gente dança venerando a noite...”.

¹⁵³ GUIMARÃES, 2015, p. 47.

fusão quanto um ajuntamento pelo exterior, em favor de uma exposição (ao aberto, aos outros) das singularidades que a constituem¹⁵⁴.

A comunidade que *aparece*, nos filmes de Queirós, nesse sentido, constitui-se em sua multiplicidade e pluralidade, sem optar por qualquer nostalgia ou idealização do passado¹⁵⁵ e sem buscar identificações, fusões ou determinações que poderiam recair sobre os sujeitos filmados. Uma comunidade esburacada, rachada, impossível de constituir-se a partir de reconciliações e entendimentos. A retomada de uma história esquecida, dos depoimentos e desejos silenciados não vem, então, costurar ou recompor o que antes estabelecia-se de maneira fragmentada, cindida. No mais recente filme de Queirós (*Branco sai, preto fica*), Ceilândia ganha ares noturnos, a perambulação pelas ruas torna-se quase impossível em um espaço sitiado, ordenado e controlado pelos poderes policiais. Impossível imaginar, ali, a celebração coletiva do nascer e do pôr do Sol. É preciso, ao contrário, saber resistir em meio à escuridão da noite que não acolhe, harmoniosamente, os sujeitos que ali vivem. O próprio título do filme, “Branco sai, preto fica”, tomado da boca dos policiais que invadiram o baile *black* do Quarentão, é o sinal inequívoco da disputa pela ocupação do espaços e a resistência diante das forças repressoras¹⁵⁶.

Se retomamos, constantemente, em nosso texto, a palavra “experiência”, é porque acreditamos que, *apesar de tudo*, ela resiste entre os povos. Lembramos, com Didi-Huberman, que Walter Benjamin identificava o declínio da experiência na modernidade, fazendo uma distinção entre a fugacidade das vivências individuais e as experiências transmitidas, elaboradas pelas formas de narrar que, segundo Benjamin, encontram-se em extinção¹⁵⁷. No entanto, como nos diz Didi-Huberman,

¹⁵⁴ GUIMARÃES, 2015, p. 47.

¹⁵⁵ Em suas falas públicas e debates, após sessões de filmes, por exemplo, Adirley Queirós chega, inclusive, a insistir em certa recusa por abordar a nostalgia já que, para dizer como ele, a nostalgia é sempre, potencialmente, reacionária.

¹⁵⁶ Em resumo, *Branco Sai, Preto Fica* (2014) vale-se da ficção científica para constituir uma narrativa ficcional entrelaçada à história de dois moradores da Ceilândia lesados por uma invasão policial a um baile *black* que deixa um deles paraplégico e o outro com uma perna amputada. O filme passa-se na Ceilândia, no ano de 2070, quando Brasília já se constituiu definitivamente enquanto espaço efetivamente segregado, com fronteiras bem demarcadas e rigidamente controladas, separando o Plano Piloto de seu entorno. Entre os personagens do filme, esboça-se uma pequena conspiração que termina em um massacre conduzido pelos personagens, através da construção de uma espécie de bomba sonora, elaborada com as músicas e as vozes dos moradores da Ceilândia e lançada sobre Brasília para dizimá-la por completo.

¹⁵⁷ Especialmente, nos textos “Experiência e Pobreza” e “O Narrador”, Benjamin (1996) propõe que a experiência autêntica perde lugar na modernidade. Assim, aquele que, antes, era capaz de transmitir suas experiências a partir da memória e da tradição, passa a ser destituído de seu “ofício”, pela

Todo o vocabulário utilizado por Walter Benjamin em seu artigo sobre “Le conteur” [O narrador] é, sem dúvida, o do *declínio*. Mas declínio entendido em todas as suas harmonias, em todas as suas ressurgências, que supõe a declinação, a inflexão, a persistência das coisas decaídas. Desde o início, Benjamin fala do “declínio da experiência” em termos de “fenômeno”: *Erscheinung*, ou seja, uma aparição, justamente, uma “aparição apesar tudo”, se assim posso dizer. Em seguida, ele evoca uma “evolução que [...] nunca parou”: um *Vorgang*, ou seja, um processo, um acontecimento, uma reação (como se diz em química) ou um *incidente*, palavra que descreve exatamente o que Benjamin quer significar, por sua referência ao movimento de queda e ao fato de que ele não está isento de consequências, sem *incidência*. Vocabulário de processo, portanto. Quando Benjamin diz que “a arte da narrativa tende a se perder”, ele expressa ao mesmo tempo um horizonte de “fim” (*Ende*) e um movimento sem fim (*neigen*: pender/ debruçar-se, inclinar, abaixar) que evoca não a própria coisa como desaparecida, mas “em vias de desaparecer”.¹⁵⁸

Tendo isso em vista, o que Didi-Huberman sugere é que, nesse cenário de “catástrofe”, não se fala em “tirar conclusões lógicas do declínio até seu *horizonte* de morte, mas em encontrar as ressurgências inesperadas desse declínio ao fundo das *imagens* que aí se movem ainda, tal como vaga-lumes ou astros isolados”¹⁵⁹. O filósofo francês prefere, portanto, pensar a memória, a história e a experiência, tomadas a partir de das concepções de “intermitência” e de “sobrevivência”, próprias dos vaga-lumes. Ele nos diz:

O valor da experiência caiu de cotação, mas cabe somente a nós, em cada situação particular, erguer *essa queda* à dignidade, à “nova beleza” de uma coreografia, de uma invenção de formas. Não assume a imagem, em sua própria intermitência de vaga-lume, a mesma potência, cada vez que ela nos mostra sua capacidade de reaparecer, de *sobreviver*?¹⁶⁰

No início de nosso trabalho, indagávamos sobre como, de que maneira os povos poderiam *aparecer* e *adquirir forma*. As luzes que, por vezes, incidem sobre seus rostos, permitindo-lhes uma breve aparição, como em *O homem que virou suco* (1979), os iluminam em sua mudez, com seu consentimento. Por outro lado, em *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987), o cinema iluminava os rostos e corpos dos povos nas pequenas ruelas da favela a partir de uma interpelação, de um convite à escuta. Muito antes, em *Brasília: Contradições de uma Cidade Nova* (1967), o cinema operava os dois movimentos: no início, concedia aos povos

profusão de cada vez mais informações e pelas vivências imediatas e fragmentadas do mundo moderno.

¹⁵⁸ DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 122.

¹⁵⁹ DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 124.

¹⁶⁰ DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 127. Grifos do autor.

filmados uma breve aparição, na rodoviária, na feira de rua, em um pequeno cemitério em que ele apanha rapidamente a caminhada de uma mulher negra com seus filhos pequenos; já em meados do filme, ele lhes oferece uma escuta atenciosa a sua história, a sua memória e as suas aflições. Não se trata, portanto, de uma progressão dos modos com que o cinema lança suas pequenas luzes sobre os povos filmados, mas propriamente de uma intermitência. Um aparecer e um desaparecer em meio aos holofotes do espetáculo e da História. Ainda assim, novos vetores vêm guiar essas aparições na atualidade. O desejo e as reivindicações dos homens e mulheres filmados de se tornarem sujeitos de sua própria imagem, em nossos dias, são acompanhados de um gesto afirmativo, de uma apropriação das cenas, dos espaços, das palavras e dos imaginários.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARENGA, Clarisse Maia Castro de. Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes – UNICAMP, Campinas, 2004.

ANDRADE, Manuel Correia de. *A questão do território no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2004.

ARENDT, Hannah. A natureza fenomênica do mundo. In: _____. *A vida do espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

BADIOU, Alain. 24 anotações sobre a palavra “povo”. *Revista Serrote*, n. 17. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Revista Alceu*, v.8, n. 15, 2007, p. 242 – 255. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n15_bentes.pdf. Último acesso: 20 de abril de 2016.

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

BERNARDET, Jean-Claude; SILVA, Getsemane; DELLAPE, Santiago; QUEIRÓS, Adirley. Contradições. *Revista Negativo - Cineclube Beijoca*, Brasília, UnB, v. 1, n. 1, 2015, p. 144 – 171. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/revnegativo/article/view/15170/10856>. Último acesso: 20 de abril de 2016.

BURGI, Sérgio. A Brasília de Thomas Farkas. In: ESPADA, Helorisa (Org.). *As construções de Brasília – Marcel Gautherot* (Catálogo). Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, p. 123 - 170, 2010.

BURGI, Sérgio; TITAN JR., Samuel (Org.). *Marcel Gautherot: Brasília*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2010.

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, 2015, p. 87 – 99. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/revnegativo/article/view/15167/10853>. Último acesso: 20 de abril de 2016.

CANOVA, Felipe; ALVAREZ, Silvia; GOMES, Thalles. Falar de mim é fácil, difícil é ser eu!. *Revista do Vídeo Popular*, São Paulo, Julho de 2010, p. 6 – 7. Disponível em: https://videopopular.files.wordpress.com/2011/02/revista_video_popular_07_2010_final_p_net.pdf. Último acesso: 20 de abril de 2016.

CAPELLO, Maria Beatriz Camargo. A revista Brasília na construção da Nova Capital: Brasília (1957 – 1962). *Risco*, São Paulo, v. 11, 2010, p. 43 – 57.

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*. 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAMBERS, Samuel. The politics of literarity. *Theory and Event*, v.8, n.3, 2005.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

COUTO, Joaquim Miguel. O pensamento desenvolvimentista de Raúl Prebisch. *Economia e Sociedade*, Campinas, v. 16, n. 1, 2007, p. 45 - 64. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-06182007000100003. Último acesso: 20 de abril de 2016.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Coisa Pública, Coisa dos povos, Coisa Plural. In: SILVA, Rodrigo; NAZARÉ, Leonor (org.). *A república por vir*. Arte, Política e Pensamento para o século XXI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011b.

EVENSON, Norma. O simbolismo de Brasília. In: XAVIER, Alberto; KATINSKY, Julio (Org.). *Brasília: Antologia Crítica*. São Paulo: Cosaq Naify, 2012, p. 225 – 235.

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.

FALBEL, Anat. Peter Scheier: transparências e visões da utopia. In: ESPADA, Helorisa (Org.). *As construções de Brasília – Marcel Gautherot* (Catálogo). Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2010, p. 171 – 232.

FAGUNDES, Daniel. 5x Mais do Mesmo. *Revista do Vídeo Popular*, São Paulo, Dezembro de 2010, p. 8 – 9. Disponível em: https://videopopular.files.wordpress.com/2011/02/revista_video_popular_12_2010_levefinal.pdf. Último acesso: 20 de abril de 2016.

GUIMARÃES, César. *O rosto do outro: ficção e fabulação no cinema brasileiro*. X Encontro Compós, Brasília, 2001.

GUIMARÃES, César. A cena e a inscrição do real. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, p. 68 – 79, jun. 2011.

GUIMARÃES, César. O que é uma comunidade de cinema? *Revista Eco Pós*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 45 – 56, jun. 2015.

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/>. Último acesso: 20 de abril de 2016.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

HAESBAERT, Rogério. Território e Multiterritorialidade: um debate. *GEOgraphia*, Rio de Janeiro, ano IX, nº 17, 2007, p. 19 – 46. Disponível em: <http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/%20article/viewFile/213/205>. Último acesso: 20 de abril de 2016.

_____. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

HACK, Lilian; SOUSA, Edson Luiz André de. Escrever Imagens, Escavar Palavras: buracos na linguagem. *Informática na Educação: teoria e prática*, Porto Alegre, v. 18, n. 2, jul./dez. 2015, p. 227-244.

HAMBURGER, Esther. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente. *Novos Estudos CEBRAP*, 78, jul. 2007, p. 113 – 128.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. Os filmes da quebrada e o filme da antropóloga – Encontros. In: VICENTE, Wilq (Org.). *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2014, p. 147 - 175.

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.

KIM, Lina; WESELY, Michael. *Arquivo Brasília*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LINS, Consuelo. “Santa Marta, Duas Semanas no Morro”: a favela, o vídeo e o cinema possível. In: _____. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema, vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p. 58 – 74.

MARQUES, Ângela. *Comunicação, estética e política: a partilha do sensível promovida pelo dissenso, pela resistência e pela comunidade*. Galáxia, São Paulo, v. 11, n. 22, jul./dez.2011, p. 25-39. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/7047>. Último acesso: 20 de abril de 2016.

MAY, Todd. Wrong, disagreement, subjetification. In: DERANTY, Jean-Philippe (Ed.). *Jacques Rancière: key concepts*. Durham: Acumen, 2010.

MESQUITA, Cláudia. Um drama documentário? – atualidade e história em “A cidade é uma só?”. *Devires*, Belo Horizonte, v. 8, n. 2, jul-dez 2011, p. 48 – 69.

MIGLIORIN, Cezar. *A invenção da cidade. Avenida Brasília Formosa e o Céu Sobre os Ombros*. Disponível em: <http://gabrielmascaro.com/wp-content/uploads/2010/07/A-Inven%C3%A7%C3%A3o-da-Cidade-por-C%C3%A9zar-Migliorin.pdf>. Último acesso: 20 de abril de 2016.

_____. 5x Favela: Agora por Nós Mesmos, de Cacau Amaral, Cadu Barcellos, Luciana Bezerra, Luciano Vidigal, Manaíra Carneiro, Rodrigo Felha e Wagner Novais (Brasil, 2010). *Revista Cinética*, set. 2010. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/5xfavelacezar.htm>. Último acesso: 20 de abril de 2016.

MORAIVA, Alberto. Brasília Barroca. In: XAVIER, Alberto; KATINSKY, Julio (Org.). *Brasília: Antologia Crítica*. São Paulo: Cosaq Naify, 2012, p. 90 – 93.

OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira. *Tecnologias audiovisuais e transformação social: o movimento do vídeo popular no Brasil (1984-1995)*. Tese de doutorado. Departamento de História, PUC-SP, São Paulo, 2001.

PEREIRA, André Luiz Pereira; Daniel FAGUNDES; SOARES Diego F. F.; SOARES, Fernando Solidade. Para reinventar o vídeo e a periferia: vídeo popular, cinema de quebrada, vídeo comunitário, audiovisual periférico... Ser ou não ser?. In: LEONEL, Juliana; MENDONÇA, Ricardo Fabrino (Org.). *Audiovisual comunitário e educação: histórias, processos e produtos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p. 330 – 339.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento – política e filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *Ten Theses on Politics*. Theory & Event, v.5, n.3, 2001.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. *A política da arte*. São Paulo, SESC Belenzinho. Disponível em: <http://sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf>. Último acesso: 23 jun., 2014.

REIS, Claudio; MENA, Maurício Campos; IMANISHI, Raquel. *Entrevista Adirley Queirós*. Revista Negativo - Cineclube Beijoca, Brasília, UnB, v. 1, n. 1, 2015, 18 - 69. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/revnegativo/article/view/15165/10852>. Último acesso: 20 de abril de 2016.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro*. A formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROSS, Alison. Expressivity, literarity, mute speech. In: DERANTY, Jean-Philippe (Ed.). *Jacques Rancière: key concepts*. Durham: Acumen, 2010, p.133-150.

SANTORO, Luiz Fernando. Vídeo e movimentos sociais – 25 anos depois. In: VICENTE, Wilq (Org.). *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2014, p. 39 - 56.

SAQUET, Marcos Aurelio; SILVA, Sueli Santos. Milton Santos: concepções de geografia, espaço e território. *Geo UERJ*, Rio de Janeiro, ano 10, v. 2, n. 18, 2008.

SCHEINFEIGEL, Maxime. Estilhaços de vozes (Robinson não diz seu verdadeiro nome). *Devires*, Belo Horizonte, v. 6, n. 2, jul-dez 2009, p. 12 – 27.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Rodrigo. Apresentação: elegia do comum. In: SILVA, Rodrigo; NAZARÉ, Leonor (org.). *A república por vir*. Arte, Política e Pensamento para o século XXI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

SILVA, Ana Cristina; RIBEIRO, Leila Beatriz. *Imagens do silêncio, imagens silenciadas* – Marcel Gautherot e a construção de Brasília. Anais da XIII Encontro de História ANPUH – Rio, 2008. Disponível em: http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1213108979_ARQUIVO_A_NDREALEILA.pdf. Último acesso: 20 de abril de 2016.

SOTO, William Héctor Gómez. Subúrbio, periferia e vida cotidiana. *Estudos Sociedade e Agricultura*, Rio de Janeiro, ano 16, v.1, abril 2008, p. 109 – 131. Disponível em: <http://r1.ufrj.br/esa/V2/ojs/index.php/esa/article/view/298>. Último acesso: 20 de abril de 2016.

STENZEL, Emilia; DORFMAN, Gabriel. O começo. In: KIM, Lina; WESELY, Michael (Org.). *Arquivo Brasília*. São Paulo: Cosaq Naify, 2010, p. 8 – 93.

TANAKA, Giselle Megumi Matino. *Periferia: conceito, práticas e discursos*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAU/USP, São Paulo, 2006.

TEIXEIRA, Luiz Elinaldo. Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre. In: _____ (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004, p. 29 – 65.

VICENTE, Wilq; STÜCKER, Amanda. O audiovisual como instrumento de mudança na cidade e como criação de redes de interlocução cultural e política. In: VICENTE, Wilq (Org.). *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP, 2014, p. 15 – 38.

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.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZANETTI, Daniela. *O cinema da periferia: narrativas do cotidiano, visibilidade e reconhecimento social*. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador, 2010.