

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

André Lima Monfrini

A fase brasiliense do cinema de Vladimir Carvalho: um projeto de
história e memória popular para Brasília

São Paulo

2023

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais

André Lima Monfrini

A fase brasiliense do cinema de Vladimir Carvalho: um projeto de história e memória popular para Brasília

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, na linha de pesquisa História, Teoria e Crítica, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais, sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin.

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Monfrini, André L.

A fase brasiliense do cinema de Vladimir Carvalho: um projeto de história e memória popular para Brasília / André L. Monfrini; orientador, Eduardo Victorio Morettin. - São Paulo, 2023.
250 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Vladimir Carvalho. 2. Brasília. 3. Documentário moderno brasileiro. 4. Longo modernismo brasileiro. 5. Cinema e história. I. Morettin, Eduardo Victorio. II. Título.

791.43

CDD 21.ed. -

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: MONFRINI, André L.

Título: **A fase *brasiliense* do cinema de Vladimir Carvalho: um projeto de história e memória popular para Brasília**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovada em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Agradecimentos

Agradeço ao Prof. Eduardo Morettin, orientador deste trabalho, pelo acompanhamento sempre generoso e atento. Pela formação em cinema em sentido amplo, iniciada há quase 15 anos atrás e que desde cedo apontou a existência de um caminho na zona de encontro entre cinema e história. Também pela coordenação respeitosa do grupo de estudos que tanto colaborou com este trabalho.

Aos professores Patrícia Machado e Marcos Napolitano, pelas contribuições no Exame de Qualificação que tanto ajudaram o percurso do trabalho.

Aos colegas do grupo *História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação*, espaço fundamental de minha formação como pesquisador, que leram atentamente e contribuíram com boa parte do texto que se segue. É sempre bom lembrar que a produção de conhecimento e o debate crítico são processos coletivos.

Às pesquisadoras Tatiana Hora, Aline Carrijo e Lorena Figueiredo, pela rede de trocas, pelo diálogo e informações.

Aos professores do Departamento de Cinema, Rádio e TV da ECA USP, e aos professores do Departamento de História da FFLCH USP, onde descobri um novo mundo. Aos funcionários da Universidade, bibliotecas e acervos.

Aos amigos queridos, Matheus Rufino, João Pedro Bim, Beatriz Pomar, Julia Alves, Cícero Júnior, Vanessa Fran e Mariana Vieira, por fazerem parte da aventura sem fins que foi nossa formação em cinema. Aos amigos Caio e Luca, pela parceria em tentar, com alguma leveza, entender os meandros do mundo. Aos sócios queridos, Daniel Martinez e Amanda Martinez. A Nina Galvão, por tudo e por tanto, e desde tão cedo. E por carregar agora um pouco da memória de Vania Debs (*in memoriam*), professora ciente e aguda que formou gerações. Que a árvore plantada em sua homenagem sombreie futuros alunos e alunas, sentados no banco, fumando cigarros.

A Vladimir Carvalho, documentarista cuja atuação como artista e militante inspira esse trabalho. Pelas entrevistas, informações, materiais, filmes, fotos e todo acesso que me deu. Vladimir me pediu, no fim da entrevista, para sublinhar na dissertação que ele ouvira do

massacre na Pacheco Fernandes Dantas numa barbearia popular na periferia de Brasília. Fica o registro, pois não há projeto de memória popular sem povo.

À minha família, José, Elaine e Daniel, pelo apoio e carinho de toda a vida.

À Clara Bastos, pelo afeto de todos os dias. Pelo caminho trilhado juntos até aqui e pelo caminho à frente.

Resumo

Este trabalho tem por objeto três filmes do documentarista paraibano Vladimir Carvalho. São eles: os curtas *Brasília Segundo Feldman* (1979) e *Perseghini* (1984), e o longa-metragem *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1990/1991). Propomos que estes três filmes compõem a *fase brasiliense* da cinematografia do cineasta. Tomados em conjunto, os filmes apontam para um projeto de história e de memória de Brasília que buscou tensionar as narrativas hegemônicas e construir uma perspectiva popular, ligada à classe trabalhadora, de compreensão da nova capital. Antes, a pesquisa investiga algumas das figurações de Brasília anteriores ao cinema de Carvalho, especialmente os cinejornais realizados durante a construção da cidade e os documentários feitos por cineastas ligados ao Cinema Novo nos anos 1960. Os filmes do documentarista paraibano são analisados a partir dos seguintes eixos: o uso que fazem de material de arquivo (propomos o conceito de *sistema* de imagens para pensar sua obra); as articulações entre entrevista e narração, em cotejamento com dinâmicas historiográficas do documentário brasileiro; e o retrato que o cineasta faz da cidade de Brasília no contexto do projeto da *arquitetura moderna brasileira*. Defendemos que Carvalho confronta tanto a memória modernista hegemônica quanto a memória de viés oficial que retratou Brasília ao evidenciar traumas e violências constitutivos da história da cidade e da experiência operária neste contexto. Nesse sentido, Vladimir foi um historiador de Brasília atuando através da linguagem cinematográfica. Ao longo dos anos 1970 e 1980, estabeleceu diálogos com processo de revisão crítica do modernismo brasileiro. Por fim, a pesquisa investiga como *Conterrâneos velhos de guerra* pode ser lido à luz do processo de redemocratização do país e de fundação da Nova República. Nesse momento, as memórias sociais sobre o ex-presidente Juscelino Kubitschek e sobre Brasília se reorganizaram, um processo com o qual *Conterrâneos* dialoga.

Palavras-chave: Vladimir Carvalho, Brasília, documentário brasileiro.

Abstract

This work focuses on three films by the Paraiban documentary filmmaker Vladimir Carvalho. They are: the short films *Brasília Segundo Feldman* (1979) and *Perseghini* (1984), and the feature film *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1990/1991). We propose that these three films make up the Brasília phase of the filmmaker's cinematography. Taken together, the films point to a project of history and memory of Brasília that sought to challenge hegemonic narratives and construct a working-class, popular perspective of understanding of the new capital. Beforehand, the research investigates some of the representations of Brasília prior to Carvalho's cinema, especially the newsreels made during the construction of the city and the documentaries made by filmmakers connected to Cinema Novo in the 1960s. The films of Carvalho are analyzed based on the following axes: his use of archival material (we propose the concept of system of images to understand his work); the articulation between interview and narration, in relation to historiographic dynamics of Brazilian documentary filmmaking; and the filmmaker's portrayal of the city of Brasília in the context of the modern Brazilian architecture project. We argue that Carvalho confronts both the hegemonic modernist memory and the official narrative that portrayed Brasília by highlighting the traumas and violence inherent in the city's history and the workers' experience in this context. In that sense, Vladimir was a historian of Brasília acting through cinematographic language. Throughout the 1970s and 1980s, he established dialogues with the process of critical revision of Brazilian modernism. Finally, the research investigates how *Conterrâneos velhos de guerra* can be read in light of the process of Brazilian re-democratization and the founding of the New Republic. At this moment, social memories about former president Juscelino Kubitschek and Brasília were reorganized, a process with which *Conterrâneos* dialogues.

Key words: Vladimir Carvalho, Brasília, Brazilian documentary.

Lista de imagens

Figura 1: Revista Brasília número 5 (1956)	20
Figura 2: Os croquis de Lucio Costa para o Plano Piloto entregues ao Concurso de Brasília.	22
Figura 3: Fala Brasília (Nelson Pereira dos Santos, 1966)	51
Figura 4: Fala Brasília (Nelson Pereira dos Santos)	53
Figura 5: Fala Brasília (Nelson Pereira dos Santos, 1966)	60
Figura 6: Brasília contradições de uma cidade nova (Joaquim Pedro de Andrade, 1967)	70
Figura 7: Brasília contradições de uma cidade nova (Joaquim Pedro de Andrade, 1967)	72
Figura 8: Brasília contradições de uma cidade nova (Joaquim Pedro de Andrade, 1967)	75
Figura 9: O País de São Saruê (Vladimir Carvalho, 1971)	98
Figura 10: O país de São Saruê (Vladimir Carvalho, 1971)	100
Figura 11: Brasília segundo Feldman (Vladimir Carvalho, 1979)	119
Figura 12: Conterrâneos velhos de guerra (Vladimir Carvalho, 1990/1991)	129
Figura 13: Conterrâneos velhos de guerra (Vladimir Carvalho, 1990/1991)	130
Figura 14: Conterrâneos velhos de guerra (Vladimir Carvalho, 1990/1991)	132
Figura 15: Conterrâneos velhos de guerra (Vladimir Carvalho, 1990/1991)	132
Figura 16: Conterrâneos velhos de guerra (Vladimir Carvalho, 1990/1991)	144
Figura 17: Tarumã (Aloysio Raulino, 1975)	156
Figura 18: Perseghini (Vladimir Carvalho, 1984)	163
Figura 19: Perseghini (Vladimir Carvalho, 1984)	170
Figura 20: Perseghini (Vladimir Carvalho, 1984)	170
Figura 21: Conterrâneos velhos de guerra (Vladimir Carvalho, 1990/1991) e Fala Brasília (Nelson Pereira dos Santos, 1966)	184
Figura 22: Conterrâneos velhos de guerra (Vladimir Carvalho, 1990/1991)	185
Figura 23: Conterrâneos velhos de guerra (Vladimir Carvalho, 1990/1991)	189
Figura 24: Conterrâneos velhos de guerra (Vladimir Carvalho, 1990/1991)	218
Figura 25: Conterrâneos velhos de guerra (Vladimir Carvalho, 1990/1991)	219
Figura 26: Conterrâneos velhos de guerra (Vladimir Carvalho, 1990/1991)	222
Figura 27: Conterrâneos velhos de guerra (Vladimir Carvalho, 1990/1991)	229
Figura 28: Conterrâneos velhos de guerra (Vladimir Carvalho, 1990/1991)	232
Figura 29: Conterrâneos velhos de guerra (Vladimir Carvalho, 1990/1991)	233
Figura 30: Conterrâneos velhos de guerra (Vladimir Carvalho, 1990/1991)	235
Figura 31: Conterrâneos velhos de guerra (Vladimir Carvalho, 1990/1991)	239
Figura 32: Conterrâneos velhos de guerra (Vladimir Carvalho, 1990/1991)	243

Sumário

Agradecimentos.....	7
Resumo.....	9
Lista de imagens.....	13
Sumário	15
Introdução	19
CAPÍTULO 1. IMAGENS DE BRASÍLIA NO DOCUMENTÁRIO MODERNO BRASILEIRO	37
1.1 Apontamentos de método	37
1.2 Do Novo Mundo à marcha para o Oeste: a Brasília mitológica dos cinejornais	40
1.3 Fala Brasília: cidade-Babel, frente migratória e o encontro de culturas.....	48
1. 4 Contradições de uma cidade nova: Joaquim Pedro de Andrade investiga Brasília.....	65
1.4.1 Primeiras fissuras: adesão e crítica à cidade modernista.....	65
1.4.2 Projeto e espaço urbano: o surgimento das contradições no território	68
CAPÍTULO 2. IMAGENS RECUPERADAS: CINEMA DE ARQUIVO NA FASE BRASILIENSE	89
2.1 Vladimir Carvalho: documentarista moderno e o desejo de história	89
2.1.1 Cinema durante Abertura política: construindo a ponte para o passado.....	89
2.1.2 Vladimir Carvalho: documentário moderno e olhar histórico.....	95
2.2. Em busca de um mito de fundação para a memória candanga.....	102
2.3 As imagens de Eugene Feldman e o projeto de uma memória candanga	109
2.4 Da coleção ao sistema de imagens: montagem e inversão dialética das imagens em Conterrâneos velhos de guerra.....	121
2.4.1 Pontos de partida.....	121
2.4.2 Um quadro de análise para Conterrâneos velhos de guerra	124
2.4.3 Retratos da Brasília-obra: imagens de arquivo anteriores ao collected footage.....	126
2.4.4 Sistemas de imagens e a longa duração em Conterrâneos	136
2.4.5 Elísio: imagens iniciais e a mediação cineasta/personagem	141

CAPÍTULO 3. AS VOZES NA FASE BRASILIENSE: NARRAÇÃO, TESTEMUNHO E CANÇÕES..... 147

3.1 Documentário brasileiro em meio à crise das totalizações: cinema direto e a escuta antropológica do outro.....	147
3.1.1 A voz falada como critério histórico.....	147
3.1.2 O debate terminológico em Cineastas e imagens do povo.....	150
3.2 Luiz Perseghini: cultura comunista, romantismo revolucionário e testemunho do trauma.	160
3.2.1 A ética do documentário moderno na relação cineasta/personagem.....	160
3.2.2 Perseghini: militância pecebista e a memória operária em Brasília.....	162
3.2.3 Romantismo revolucionário e o tratamento heroizante do popular.....	166
3.3 Ecos e reverberações: as múltiplas vozes em Conterrâneos velhos de guerra.....	173
3.3.1 A arqueologia das mídias sonoras.....	173
3.3.2 A mitologia de Brasília e a narrativa épica.....	175
3.3.3 Coro de vozes.....	178
3.3.4 Candango-Cantador como elemento épico: novos arranjos de voz over.....	179
3.3.5 Cultura popular a ópera pobre.....	186
3.3.6 A narração over volta à cena: considerações finais.....	191

CAPÍTULO 4. IMAGENS DE BRASÍLIA: DESENHO, MODERNIZAÇÃO, HISTÓRIA E MEMÓRIA..... 195

4.1 Brasília, encenação da modernização e modernização-conservadora.....	195
4.2 Nuvens sobre o céu de Brasília: impasses do projeto moderno brasileiro.....	202
4.3 Memória popular em Brasília: traumas e negociações.....	213
4.4 Lúcio Costa e o impasse elite/povo.....	221
4.5 Oscar Niemeyer: conflito em cena.....	227
4.6 A questão urbana e a montagem do conflito na avaliação da modernização conservadora.....	230
4.7 JK: nostalgia da modernização e a continuidade positiva pré-golpe.....	236
4.8 Conclusão.....	244

Considerações finais..... 247

Anexo I: Divisão do filme partes..... 251

Referências bibliográficas..... 255

Ele continuou trabalhando na fazenda até servir o exército. As horas de trabalho não eram contadas. Os fazendeiros aos poucos reduziam a comida. Um dia, um bife servido estava cheio de larvas. O limite do tolerável fora ultrapassado. O velho se levantou, dizendo que eles não podiam mais ser tratados como bichos. Trocaram o bife. Eles não estavam no Encouraçado Potemkin.

O Lugar, Annie Ernaux (1983)

Introdução

No dia 8 de janeiro de 2023, ano em que este trabalho foi concluído, uma manifestação em Brasília reuniu apoiadores do ex-presidente Jair Bolsonaro que estiveram, desde o ano anterior, acampados nas imediações de quartéis do Exército na capital, mas também por todo o país. Os autoproclamados *patriotas* invadiram, nesse dia, os palácios das sedes dos três poderes na Esplanada dos Ministérios em Brasília. Os edifícios projetados por Oscar Niemeyer de acordo com os princípios da arquitetura moderna, envidraçados para dar transparência ao poder político, foram tomados de assalto e tiveram suas dependências destruídas. A catarse coletiva teve como alvo a arquitetura e a encenação do poder que os palácios vocalizam, além de obras de arte e acervos, num gesto que foi referido pela massa golpista como *reintegração de posse*.¹ Desde 1964 a capital do país não via uma tentativa de golpe de Estado, o que faz do episódio desde já um marco nas relações entre a cidade e a sociedade brasileira.

Neste trabalho, me debruço sobre três filmes do cineasta documentarista Vladimir Carvalho que tratam da cidade de Brasília: os curtas *Brasília Segundo Feldman* (1979) e *Perseghini* (1984), e o longa-metragem *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1990/1991). A partir dos filmes, investigo que tipos de figuração da sociedade brasileira a capital modernista produziu nestes mais de sessenta anos passados desde sua inauguração pelo presidente Juscelino Kubitschek? Que imagens Brasília emanou da cultura do país, da formação nacional, de nossos mitos de fundação, das relações entre poder, Estado e sociedade, em sua complexidade social e histórica.

Não seria um exagero pensar a obra do documentarista como a de um historiador de Brasília, operando com imagens e sons, ou seja, testemunhos, relatos orais, a dimensão fotográfica, imagens de arquivo. E tudo isso, claro, organizado pela narrativa cinematográfica com suas particularidades: a montagem, a narração (as narrações), a relação entre texto e imagem em movimento, o ritmo, as texturas, os movimentos de câmera, e a lista poderia seguir indefinidamente. Carvalho colaborou ativamente com a escrita da história da cidade, incorporando elementos, propondo revisões, oferecendo documentos e testemunhos, discutindo memórias, confrontando personagens e fazendo balanços. Há na fase brasiliense

¹ A relevância da autoproclamação desses grupos como *patriotas* para sua ação política tem sido a chave de leitura proposta pelo cientista social Jonas Medeiros. Ver artigo dele e de Bianca Tavorari: *A reintegração de posse dos patriotas*. Revista Quatro cinco um: a revista dos livros. Ano 7, número 66, fevereiro de 2023.

um inequívoco *desejo de história*, isto é, desejo de produzir leituras e organizar interpretações a respeito do tempo passado.

A capital foi uma produtora de imagens, símbolos e mitos tão potente que eles começaram ainda antes de haver cidade. Em 1957 - anterior, portanto ao primeiro croqui de Lúcio Costa -, rezava-se no planalto central, no sítio escolhido, a *primeira missa*, imagem forte de nossa história e cultura visual.² Na versão do século XX, no entanto, junto aos clérigos, arcebispos e representantes dos povos indígenas, estavam também os arquitetos modernistas, escolhidos para liderar a empreitada de desbravamento do Novo Mundo em versão reformulada, no interior do Goiás. Pelo sim, pelo não, cabia revestir a modernização do país do espírito cristão que subjaz às tradições nacionais. Afinal, o presidente que prometia uma cidade nova, símbolo do futuro nacional, era um mineiro da mesma forma que Oscar Niemeyer, arquiteto modernista e comunista, e já haviam construído juntos outras capelas sinuosas e devotas dos princípios da arquitetura moderna.³



Figura 1: Revista Brasília número 5 (1956)

A primeira missa de Brasília, realizada em 03 de maio de 1957.

² Imagem canonizada pela pintura *A Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles, de 1861.

³ Refiro-me ao Complexo da Pampulha (1943), intervenção importante em Belo Horizonte que empregava a linguagem da arquitetura moderna e representou a primeira ação conjunta de Oscar Niemeyer e Juscelino Kubitschek, em um momento em que JK era prefeito da cidade. A Igreja da Pampulha ilustra bem como era possível compatibilizar arquitetura moderna e as tradições católicas. Este gesto se repetirá em Brasília posteriormente.

Organizado o concurso de arquitetura que escolheria o princípio urbanístico para a cidade, ganhou Lúcio Costa cujos desenhos transformaram-se também em imagens canônicas. Iniciadas as obras, a cidade foi filmada, fotografada e publicizada, num esforço articulado das autoridades em divulgar para o país tanto o feito político quanto uma imagem de urbanização e industrialização no interior, enfeixada na ideia de *marcha para o Oeste*, conjunto ideológico que ganhara densidade durante o Estado Novo. Estas são apenas as imagens do momento inicial da história de Brasília. A produção deste imaginário seguiu, galvanizando novos elementos, revisando antigos, invertendo seus significados e mobilizando memórias.

Vladimir Carvalho passou a se integrar ao conjunto de imagens que retratou Brasília somente nos anos 1970, quando se mudou para a cidade (no final de 1969) para lecionar cinema documental na Universidade de Brasília. A trajetória do cineasta até então estava atrelada aos movimentos iniciais da vertente documental do cinema moderno brasileiro. Faço um breve apanhado biográfico, pois ele nos ajuda a levantar questões que serão retomadas ao longo do trabalho. Vladimir cresceu em Itabaiana, no interior semiárido paraibano. A cidade vivera no início do século XX um ciclo de crescimento econômico ligado à cultura do algodão e à presença de uma linha férrea que a transformara em dinâmico entreposto comercial. A experiência do sertão nordestino da infância fez do cineasta um enunciador privilegiado deste universo que a cultura brasileira consagrou como eixo importante da brasilidade. O espaço da feira, o vaqueiro, a economia do couro, a cultura cançãoeira e o cordel são todos elementos culturais de um nordeste talvez *inventado*, como propôs Durval Muniz de Albuquerque Júnior,⁴ e não homogêneo, mas que fizeram parte do imaginário de Vladimir no curso de sua obra.⁵ Arrisco dizer que a lógica alegórica, derivativa e muito poética que organiza o mundo artístico de Vladimir Carvalho guarda relação com as narrativas ilustradas do cordel, com seus lances mitológicos e hipérbolos.

⁴ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Editora Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1999.

⁵ O seguinte trecho de depoimento dá conta da mistura de memória pessoal, repertório sertanejo e fabulação poética que ajuda a compreender o gesto artístico do cineasta em sua obra: “No meu tempo de menino, porém, ainda era uma cidade provedora, onde o boi era o personagem central e a atmosfera evocava a dos faroestes. Meu avô materno, Esperidião Figueiredo de Moraes, era seleiro – isto é, confeccionava selas, arreios, gibões e todo artigo de couro para vaqueiros. Lembro-me de ver, bestificado, os homens que frequentavam sua oficina, verdadeiros centauros encourados de alto a baixo, rostos curtidos e suarentos, as esporas tilintando no compasso do caminhar.” MATTOS, Carlos Alberto. *Pedras na lua e peles no planalto*. São Paulo, Imprensa Oficial, 2008, p. 31.

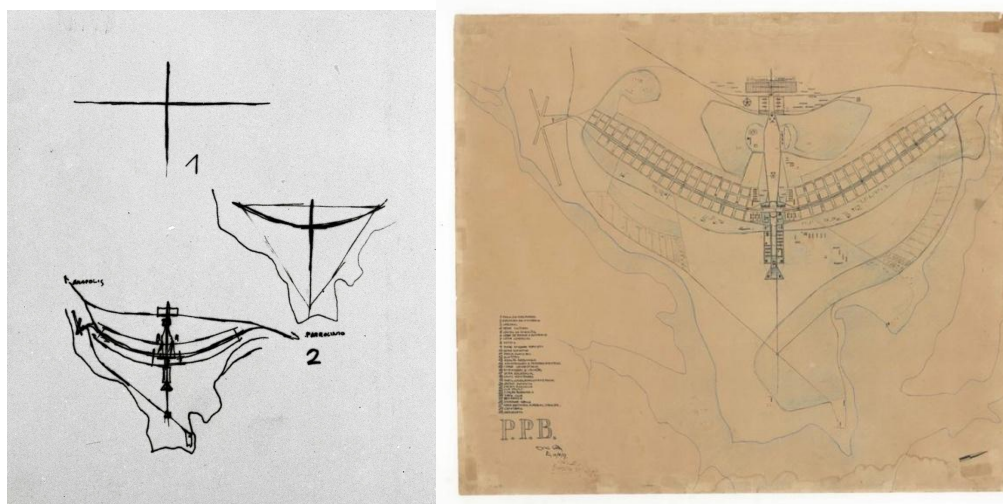


Figura 2: Os croquis de Lucio Costa para o Plano Piloto entregues ao Concurso de Brasília.

Num momento em que as universidades se tornavam espaços de produção e circulação de bens culturais, Vladimir se tornava estudante na Federal em João Pessoa. O ambiente universitário introduzia na vida intelectual da classe média o cineclubismo, movimento presente na capital paraibana.⁶ Neste momento de formação Carvalho teve contato com tradições cinematográficas que seguiram referenciadas em seus filmes ao longo de décadas, como os filmes soviéticos de Eisenstein e Viértov, além de Robert Flaherty. Foi parcialmente neste circuito exibidor ligado a cineclubes e universidades que os curtas-metragens inaugurais do Cinema Novo foram exibidos e debatidos.

Aruanda, rodado na Paraíba em 1959 circulou no eixo Rio-São Paulo e foi apontado, junto com *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni, 1959) e *Cinco vezes Favela* (Marcos Farias, Leon Hirszman, Miguel Borges, Joaquim Pedro De Andrade, Cacá Diegues, 1962), como filme inaugural do Cinema Novo, visão certamente alavancada pelos escritos de Glauber Rocha.⁷ Vladimir foi assistente de direção e roteirista do projeto, junto com João Ramiro Mello, que se tornaria montador. O grupo paraibano punha na tela um tipo de documentário social muito

⁶ Segundo José Marinho, o Cineclube de João Pessoa é criado em 1952/53, ligado à Universidade Federal de João Pessoa sob a influência da Igreja Católica. Logo em seguida, juntam-se ao grupo Linduarte Noronha, Vladimir Carvalho e João Ramiro Mello. Deste movimento surgiu em 1955 a *Associação dos críticos cinematográficos da Paraíba*, instituição que participa da produção de *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960). Ver MARINHO, José. *Dos homens e das pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano (1959-1979)*. Niterói: EDUFF, 1998, pp. 25-35.

⁷ *Aruanda* é citado em diversos momentos em *Revolução do Cinema Novo*. O filme foi exibido na Bienal de São Paulo de 1961 junto com *Arraial do Cabo* (Mário Carneiro, Paulo Cesar Saraceni, 1959) e *Couro de Gato* (Joaquim Pedro de Andrade, 1961) reunidos sob o título geral de “Cinema novo brasileiro”. “Sucesso consagrador”, escreve Glauber. ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 404.

plástico, feito sem som direto sincrônico (tecnologia que só estaria disponível alguns anos mais tarde), preocupado em retratar a realidade popular, religiosa, tradicional e empobrecida. O filme reverberou significativamente, o que estimulou Vladimir a fazer seu filme de estreia, dirigindo com João Ramiro Mello, *Romeiros da Guia* (1962). Seguiu-se a mesma linha temática e uma formulação plástica semelhante, de inspiração neorrealista e flahertyana: o drama social coletivo, mas alentado pela autenticidade das tradições. Na tensão entre o Brasil tradicional e o Brasil cosmopolita, da urbanização intensa e da indústria cultural, o grupo paraibano escolhia retratar a primeira dimensão, interessado em uma noção de povo que, embora não politizado, representava a força em potencial da luta revolucionária. Não se pode falar em filmes folcloristas, mas há neles um certo espírito nostálgico e de valorização de um passado idealizado. Também não são filmes plenamente alinhados ao projeto engajado pecebista (um exemplo seria *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman, 1962), ainda que esteja presente o espírito da arte nacional-popular, no sentido de uma mediação arte/povo. Cabe também notar que *Romeiros da Guia* já aponta uma inclinação do cineasta ao retrato de personagens-coletivos trabalhados em chave épica, de modo que símbolos e alegorias permitem discutir a *história*, seus grandes movimentos e suas bases sociológicas.

Somente em Salvador, vivendo em meio a toda uma geração cultural de relevo (Glauber Rocha, Orlando Senna, Caetano Veloso, Torquato Neto), é que Carvalho teve contato mais direto com a política cultural comunista, aderindo à militância no CPC (Centro Popular de Cultura, ligado à União Nacional dos Estudantes), momento em que conhece Eduardo Coutinho e participa da primeira empreitada de *Cabra marcado para morrer*, interrompida pelo golpe militar. Carvalho foge com Elizabeth Teixeira, abrigando-a na casa de um parente no Recife nas semanas que se seguem ao golpe. Nos anos 1980, quando os fios desempacados da memória são aos poucos reatados, Vladimir acompanhou de perto a trajetória do *Cabra* de 1984 e seu cinema, já na etapa final de realização de *Conterrâneos velhos de guerra*, estabelece pontos de diálogo com o filme e com um espírito mais autorreflexivo que tomava conta do documentário brasileiro naquele momento. Ao longo do trabalho, detalho essas questões.

No Rio de Janeiro, Vladimir atua como assistente na equipe de *Opinião pública*, de Arnaldo Jabor (1967), filme marcante no que se refere ao uso expressivo da entrevista. Nesse momento, o cinema direto com captação de som sincrônico começava a ser uma realidade tecnológica no meio documental brasileiro. Nelson Pereira dos Santos havia recentemente realizado, em Brasília e ligado à UnB durante o conturbado processo de enfrentamento com os militares, *Fala Brasília* (1966), filme precursor no uso do som direto como recurso formal para por na tela testemunhos de determinados grupos sociais, como tentarei demonstrar. Este expediente somou-se ao já recorrente uso da narração, voz externa à realidade fílmica capaz de cobrir imagens não sonorizadas e atribuir-lhes sentidos de naturezas diversas. A história

do documentário moderno brasileiro foi amplamente atravessada pelas formas de usos destes dois recursos, o que produziu uma série de debates críticos, bem como experimentações no plano da linguagem. No capítulo 3, busco traçar como este percurso se expressa na obra de Carvalho, tendo sempre como recorte os filmes brasilienses, mas inevitavelmente olhando para o contexto mais amplo de sua obra.

Ressalvados os dois filmes de formação, considero como segunda fase da cinematografia do diretor o período que vai de 1967 a 1973. São cinco filmes: *A Bolandeira* (1967), *Vestibular 70* (1970), *O país de São Saruê* (1971), *Incelência para um trem de ferro* (1972) e *O espírito criador do povo brasileiro* (1973). Não seria equivocado nomear este período de *fase nordestina*. A exceção é *Vestibular 70*, um curta-metragem produzido sob a guarda da UnB para retratar o processo seletivo de ingresso na instituição. Outra proposta seria nomear *A Bolandeira*, *Incelência* e *São Saruê* como trilogia do sertão nordestino, uma vez que estes filmes apresentam razoável coesão formal e temática.

A Bolandeira retrata a geografia humana da produção de açúcar, investigando a empresa colonial, sua cultura visual e suas repercussões no presente. *Incelência* lida com a desintegração da economia da região do semiárido diante da concorrência estrangeira no setor de exportações. *São Saruê* é o filme mais conhecido desta fase, por sua perspectiva totalizante de lidar com o universo sertanejo que fez do filme um marco de como o documentário moderno retratou este espaço que o cinema de ficção visitara amplamente.⁸ O filme se vale de uma narração lírico-poética para amarrar seu universo, mesmo recurso acionado em *Conterrâneos*, com particularidade que observarei. Dos traços de estilo de Vladimir, encontramos a dimensão histórica, o tratamento épico e a atenção às engrenagens produtivas que relacionam homem e seu meio, trabalho, produção e cultura, em consonância com a visão de mundo marxista que nunca abandonou o realizador.

Nestes anos, Vladimir esteve muito alinhado ao espírito do documentário moderno brasileiro, suas estratégias formais e sua agenda política. São filmes em que predomina o uso da voz narradora em sua dimensão sociológica, no sentido atribuído por Jean-Claude Bernardet nos anos 1980.⁹ Acompanhando os movimentos do Cinema Novo, Vladimir privilegiava o sertão nordestino (paraibano em particular), buscando dar sentido histórico e político ao homem sertanejo e às condições materiais herdadas do sistema colonial: o latifúndio, a economia de exportação, a submissão ao capital estrangeiro. Nesse sentido, são filmes que acompanham as formulações político-culturais do PCB (Partido Comunista Brasileiro, ao qual Carvalho foi filiado até 1992 quando seguiu a corrente dissidente PPS),

⁸ *Saruê* é também conhecido por ter permanecido interdito pela censura até 1979, a despeito de esforços do cineasta pela liberação do filme.

⁹ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª Ed., 2003.

nesse momento adepto da política aliancista e frentista. São também projetos situados, sem maiores tensões, no campo da arte nacional-popular, discussão ampla que percorro parcialmente ao longo da dissertação.

Chamo também a atenção para o fato de que os filmes dessa fase mantêm pontos de contato com a tradição literária que retratou o nordeste brasileiro. Se Graciliano Ramos foi um autor de referência para o cinema moderno ao lado de Jorge Amado, o cinema de Vladimir dialoga especialmente com os universos literários de José Lins do Rego (*Menino de Engenho*, 1932, adaptado para o cinema por Walter Lima Jr., 1965) e José Américo de Almeida (*A Bagaceira*, 1928). Vladimir conhecia desde muito jovem esta literatura produzida pela primeira geração de “romancistas regionalistas” cujo retrato do universo sertanejo oscila entre o modernismo mais crítico e um certo romantismo. Fato que atesta essa afinidade são as duas biografias cinematográficas que o documentarista dedicou aos dois autores, em momentos posteriores: *O Homem de Areia* (1982), sobre José Américo que foi também um político paraibano proeminente e *O Engenho de Zé Lins* (2006), sobre José Lins. Certamente o pensamento social da geração de 1930/1940 (Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e especialmente a leitura do Brasil colônia de Caio Prado Jr.) ajudaram a organizar a visão de história que encontramos nestes filmes. Sobre isso, duas considerações. Em primeiro lugar, Vladimir expressa uma tendência ampla do cinema moderno brasileiro que foi a de beber em nossa tradição literária, esta uma espécie de pavimento cultural sobre o qual se ancorou o modernismo, movimento que tendeu a revisitar as imagens da nação que a literatura produziu. Em segundo, indica um esforço do artista moderno em aproximar tradições literárias e tradições da oralidade, um gesto que também aponta para tensões entre tradição e modernidade que atravessaram o século XX.¹⁰ Este trabalho não investiga essas questões a fundo, mas levanto um conjunto de indícios que poderão ser trabalhados futuramente.

De todo modo, o sertão de Vladimir não deixa de ser uma imagem imanente de brasilidade, e o engajamento político revolucionário e antiimperialista certamente estiveram entre as preocupações centrais de sua obra. Se nesta fase o elemento popular é ainda atravessado pela ideia de autenticidade e por laços comunitários de base, logo adiante o cineasta passou a incorporar linguagens e elementos da modernização, da vida urbana e da erudição cosmopolita, numa complexificação gradual do quadro de referências que acompanha os caminhos da cultura brasileira pós Tropicalismo. Entre 1969 e 1973, Vladimir morava em Brasília lecionando, mas viajava à Paraíba para filmar durante as férias, dado que indica como a absorção dos temas ligados à modernização brasileira à sua mirada de

¹⁰ Uma discussão sobre isso pode ser encontrada em NAPOLITANO, Marcos. *Arte e política no Brasil: história e historiografia* in EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (orgs.) *Arte e política no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 2014.

interesses foi um processo gradual. Convivendo com o projeto moderno na nova capital, talvez buscasse em sua terra natal a antítese do que o modernismo vinha propondo.

Os primeiros filmes realizados no DF (afora *Vestibular 70*) olham especificamente para as populações moradoras do entorno de Brasília, em territórios pouco ou não urbanizadas. Esta leva de filmes é composta por *Vila Boa de Goyaz* (1974), *Quilombo* (1975), *Mutirão* (1975) e *Pankararu do brejo dos padres* (1977). São documentários que incorporavam a entrevista como recurso fundamental e retratavam populações tradicionais, sua cultura e vida material. Mais distantes do experimentalismo moderno, são obras próximas à linguagem da reportagem e dos formatos televisivos. Do ponto de vista político, refutavam a visão de que a construção de Brasília encontrara um território vazio e despovoado, valorizando a ocupação territorial antiga e seu repertório cultural e antropológico. Em seu doutorado em andamento no Programa de História Social da Universidade de São Paulo, a pesquisadora Aline Carrijo se dedica a analisar este período da obra de Carvalho, demonstrando um interesse da historiografia mais recente em revistar sua filmografia a partir de pontos de vista renovados. Nesta fase de sua obra também prevalece o Brasil rural, das tradições, dos laços comunitários e da oralidade.

Se é verdade que os filmes até aqui pouco incorporam em termos de uma identidade nacional moderna, a partir desse momento Carvalho traz para dentro dos filmes, com muita habilidade, os impasses e dilemas representados pelas dicotomias passado/modernização, tradição/vanguarda, cultura oral/cultura letrada, popular/erudito. Estes duplos polos são eixos centrais dos filmes analisados nesta dissertação. Sem abandonar por completo a temática nordestina (que reaparece, por exemplo, em *Pedra da riqueza*, de 1976), Carvalho passa a assumir como tema de sua obra a cidade de Brasília, símbolo forte do projeto moderno brasileiro. Nos vinte anos seguintes, o cineasta empreende uma verdadeira investigação da face brasiliense da modernização do país, registrando a acomodação das populações migrantes à cidade, trabalhadores vivendo o signo da diáspora e portadores de heranças do mundo rural. Na narrativa parabólica defendida pelo cineasta, mas que reflete a realidade que tinha diante de si, os personagens de *São Saruê* estavam agora em Brasília como operários, vivendo nas periferias e sob o regime de uma modernização incompleta, promotora de uma cultura e um imaginário *híbridos* (moderno e arcaico, rural e urbano) na concepção proposta pelo antropólogo Nestor Garcia Canclini.¹¹

Ao longo do texto que se segue, mobilizo em muitos momentos o conceito de *longo modernismo* que vem sendo proposto pela historiografia recente, em especial pelo historiador Marcos Napolitano. Trata-se de compreender um conjunto de relações estéticas e políticas

¹¹ CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

que unem os modernismos da primeira geração, ainda nos anos 1920, ao processo cultural bastante denso que atravessa os anos 1950 e 1960. Em linhas gerais, temos um horizonte cultural impregnado pela modernização do país, de sua estrutura capitalista, mas também de suas instituições culturais. Napolitano caracteriza da seguinte forma o que chama de *projeto moderno brasileiro*: “O entrecruzamento orgânico da cultura letrada, da arte de esquerda, das vanguardas modernistas e da cultura popular no seio de uma indústria cultural em transformação”¹². Nos anos 1970, há alguma sobrevida de uma vertente desse projeto, que buscou espaços no Estado militar, preocupado, a seu modo, com a questão nacional. Nos anos 1980, nos parece, ocorre a desintegração desse repertório em sua forma histórica.

Cabe ressaltar que esta perspectiva busca matizar uma tendência interpretativa que opôs em polos antagônicos o experimentalismo formal - ligado à tradição das vanguardas e mais cosmopolita em sua substância - e outro polo ligado ao específico nacional, em suas matrizes tradicionais, rurais, semirurais e nascidas no seio popular. Diversos autores apontam que a ideia de *cooptação* do idioma cultural autêntico pela modernização capitalista não dá conta de explicar uma série de fenômenos da história cultural. Essa é a visão defendida por Napolitano, mas também por outros autores, como Renato Ortiz¹³ e Nestor Garcia Canclini. No curso do trabalho, me arrisco a algumas ponderações a esse respeito no que se refere à obra de Carvalho.

O primeiro elemento desse debate é a filiação de Vladimir a princípios do cinema moderno e de autor, cuja expressão maior talvez seja sua deferência ao estilo cinematográfico soviético de vanguarda. As manifestações desse repertório aparecem em sua obra de forma desigual, mas estão presentes com alguma relevância em *Conterrâneos velhos de guerra*. Por um lado, elas filiam Carvalho à tradição comunista internacional, ligada à URSS, mesmo num momento posterior à “flagrante mobilização nacionalista dos anos de 1950/1960”, nas palavras de Rodrigo Patto.¹⁴ Em diversos momentos o cineasta revisita a montagem de atrações e o choque não transparente entre imagens que se convertem em signos sócio-históricos. Veremos ao longo dos capítulos que a visão de mundo marxista de Vladimir se desdobrou em um cinema afeito a altos contrastes e conflitos. Eles aparecem no plano da imagem e da montagem, mas via de regra espelham movimentos dialéticos e contraditórios do próprio tecido histórico.

Na fase brasiliense, o choque estrutural se dá entre a experiência popular e a experiência das elites, sejam os representantes do modernismo, da tradição juscelinista, ou

¹² NAPOLITANO, Marcos. *Arte e política no Brasil: história e historiografia Op. cit.* p. XXXI.

¹³ ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

¹⁴ MOTTA, Rodrigo P. S. *A cultura política comunista: alguns apontamentos* in. NAPOLITANO, Marcos, CZAJKA, Rodrigo, MOTTA, Rodrigo. P. Sá (orgs.) *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 30.

mesmo dos setores conservadores e autoritários. Há uma rede de negociações sobre a memória e a história de Brasília (discutida no capítulo 4), que representou alianças estratégicas, mas também conflitos entre estes grupos. Mas é preciso ter claro que, no enquadramento dos filmes brasileiros, o choque elite/povo tem estatuto de clivagem fundamental.

O cineasta transforma também conflagração social em imagens-conflito. Em *Conterrâneos*, a precariedade urbana e o subdesenvolvimento crônicos são temas visuais importantes, e Carvalho revisita tanto o espírito da estética da fome, tal como formulado pelo manifesto de Glauber Rocha¹⁵, quanto as imagens conscientizantes que encontramos no cinema de Eisenstein, por exemplo. Numa operação habilidosa, Vladimir transforma tomadas de alimentação inadequada servida nos alojamentos de operários em Brasília (pivô do conflito que levou à chacina de operários em 1959, comentado adiante), em eco histórico do episódio ocorrido no Encouraçado Potemkin em 1905, retratado no filme de Eisenstein. A referência àquela cultura visual é direta e depende de imagens fortes que retratam a miséria e as condições insuficientes da vida material da classe trabalhadora. Vale ressaltar que a tendência ao choque está presente também nos testemunhos, no plano da memória muitas vezes traumática, na reposição de conflitos e mazelas impostas pela realidade brasileira que o cineasta frequentemente retrata através de simbolismos e arranjos épico-poéticos. Não se trata de um cinema alegórico, e o realismo social de comunicação direta dá o tom da maior parte de sua obra, com o cineasta criando jogos entre a realidade e seus símbolos. Em *Conterrâneos* esse gesto é claro sobretudo na ação em cena do Candango Cantador, corpo performático que o cineasta adiciona à narrativa para enunciar, em chave épica, a “epopeia candanga”.

O gesto épico serve também ao propósito de construir um personagem-povo, experiência coletiva, partilhada, atravessada por signos em comum e que os movimentos históricos são capazes de desvelar. Ao mesmo tempo, Vladimir acena aos princípios politizantes da obra de Bertold Brecht na medida em que convida o espectador à indignação ética diante de uma realidade social em que a injustiça, o arbítrio e a exploração se mostram evidentes. De novo, voltamos aos princípios da arte engajada, componente importante do longo modernismo brasileiro e, no caso de Carvalho, alinhado ao PCB, à visão de mundo marxista que repõe a todo momento a luta de classes como motor histórico de seu cinema.

Outra dimensão importante são as constantes referências ao repertório erudito. Em *Conterrâneos* temos a mobilização da ópera e de temas clássicos, sobretudo na esfera sonora

¹⁵ Texto-manifesto *Eztetyka da Fome 65*, de Glauber Rocha, republicado em ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 63-67. Vale ressaltar que os textos de Glauber sobre *Aruanda* enaltecem o filme por este prisma, ou seja, pela capacidade do curta em por na tela uma realidade social precária, convertida em força estética pela linguagem cinematográfica.

de um filme que é amplamente musical. A ópera de Giuseppe Verdi, especialmente seu movimento *Vá pensiero*, é acionada para aproximar a saga operária em Brasília da fuga bíblica do povo hebreu da Babilônia. A um só tempo, Vladimir dá tratamento épico à experiência diaspórica de seus personagens, reforça a dimensão coletiva desse processo e cria contrastes entre a linguagem popular e a erudita. Há no filme outros movimentos parecidos, como, por exemplo, o cineasta recobre a coleção de imagens do Lixão da Perimetral com a *Cavalcada das Valquírias*, de Richard Wagner. A precariedade e a experiência dos despossuídos é então emoldurada pelo arranjo orquestrado, sublime, num lance cinematográfico que tem o efeito de distanciamento próprio à lógica brechtiana.

Ao mesmo tempo, o filme é atravessado pela cultura oral e cançãoeira nordestina, espécie de amálgama cultural que dá coesão antropológica ao retrato que Vladimir faz do povo. O documentarista conta que este caminho surgiu na montagem, diante de uma pluralidade de movimentos musicais presentes no material bruto. De fato, o leque é amplo e dá conta de uma brasilidade popular plural: há o Bumba-meu-boi do mestre Teodoro, o repente de Otacílio Batista e os versos de Jomar Morais Souto interpretados pelo Candango teatralizado. Até mesmo o rock brasileiro entra na equação, através da banda *Fama*, cujas letras falam também da experiência de Brasília, mas já a partir da lógica de uma nova geração, de classe média e ligada aos movimentos da indústria cultural. Vladimir demonstra que não estava preso à brasilidade nacional-popular, e sim aberto ao registro de uma cultura popular múltipla, enunciada por atores diversos e a partir de “regionalismos” variados. Incorporava também os elementos da indústria de massas, mesmo que de forma incipiente, apontando para a superação das dicotomias a que fiz referência, e tensionando as relações entre cultura “autêntica” e “de massa”.

Sobretudo a lógica musical (*ópera popular*, na visão de alguns comentaristas, como veremos) funciona como esfera de enunciação da experiência vivida em Brasília. Valem para o filme as letras cantadas, tanto quanto a textura musical que imprimem. Aqui estamos na esfera da cultura oral, na qual o cancionista é um enunciador do mundo não letrado. Defendo no capítulo 3 que estas vozes cantadas, e a reflexão crítica da experiência social que elas ensejam, funcionam para o filme como vozes *narradoras*, coexistindo com a narração tradicional (onisciente, masculina, externa à enunciação etc). São vozes que articulam sínteses e oferecem sentidos políticos mesmo que orientadas pela poética popular. Esse raciocínio permite discutir o filme à luz dos debates que identificaram, ao longo dos anos 1970 e 1980, uma crise do papel do artista engajado na esfera cultural. No campo do documentário,

este fenômeno estaria expresso no abandono da voz narradora *sociológica*¹⁶ em direção a um cinema de corte antropológico ou culturalista, em que a entrevista ganha centralidade.

É preciso cuidado para não aplicar aos filmes uma perspectiva teórica que tem raízes no debate que marcou os anos 1980, e que esteve dedicado a questionar os princípios políticos da arte nacional-popular numa chave de enfrentamento que hoje deve ser historicizada.¹⁷ Ainda assim, proponho no capítulo 3 uma leitura da trajetória das vozes narradoras no cinema de Vladimir Carvalho à luz desse debate, culminando no arranjo muito particular que encontramos em *Conterrâneos*. Quando analisamos a obra do diretor em conjunto, fica evidente o movimento de perda de centralidade da voz onisciente que, nos filmes até 1973, era eixo estruturante. Mesmo que não adotemos por completo o modelo da *crise da narração sociológica*, parece-me que Carvalho expressa uma busca dos documentaristas no sentido de procurar novos arranjos e soluções. Argumento também que *Pedra da Riqueza* e *Brasília segundo Feldman* são filmes que buscaram hibridizar os registros entrevista/narração, borrando suas fronteiras e colocando sob tensão a ideia de voz de autoridade, dando maior peso ao relato da experiência. Nestes dois curtas, o cineasta projeta imagens aos personagens depoentes e os testemunhos nascem colados à imanência desses materiais e das memórias que eles disparam. O som direto deixa de ser mobilizado sincronicamente e se converte em voz *off*. Nesse sentido, a linha interpretativa que viu no cinema brasileiro dos anos 1970 e 1980 uma inclinação antropológica, buscando dar voz ao *outro de classe* e novas formas de figurar o popular, faz sentido quando analisamos especificamente a trajetória de Carvalho. A validade da formulação enquanto modelo explicativo mais abrangente pode ser ainda melhor investigada, objetivo que esta pesquisa não percorre. De todo modo, o debate historiográfico está ao menos sumariamente apresentado no capítulo 3.

Fato é que *Conterrâneos* aciona o que chamei de um *coro de vozes* para dar conta da acomodação das populações migrantes que se dirigiram à Brasília desde o período da construção. Tanto as canções quanto as muitas entrevistas se inserem nessa perspectiva, de uma enunciação atravessada pela experiência popular e, em muitos casos, pela dimensão traumática da diáspora brasileira ocorrida durante a modernização do país. O filme lida com uma memória popular lacunar, rarefeita de imagens e alijada dos espaços de legitimação institucional. Em oposição, há uma memória hegemônica de Brasília muito consolidada, construída pelos cinejornais, pelo fotojornalismo, pelos órgãos estatais e pelos diversos

¹⁶ Aqui o referencial incontornável é o livro de Jean-Claude Bernardet, de 1984. BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª Ed., 2003.

¹⁷ Esse debate se deu especialmente na coleção de livros publicados pela Editora Brasiliense no início dos anos 1980. Sobre o cinema brasileiro especificamente: BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema - Repercussões em caixa de eco: As ideias de "nacional" e o "popular" no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

espaços de legitimação da memória modernista. Traço no capítulo 4 um quadro de como estas narrativas interagem, através de cruzamentos que não podem ser reduzidos à dicotomia elite/povo, ainda que esta cisão seja importante, como já aponte. Há tensões entre a narrativa fundacional da cidade e a memória modernista, que por sua vez se modifica ao longo do tempo incorporando as críticas que se avolumaram entre os anos 1960 e os anos 1980. Há tensões dentro do PCB, que legitimava parte da narrativa do grupo moderno ao mesmo tempo que abrigava outras leituras. O fato de o partido abrigar em suas fileiras tanto Oscar Niemeyer e quanto Luiz Perseghini revela contradições no que se refere ao papel do povo no interior do projeto moderno. A figura de JK ora é representada, nos filmes, pela chave positiva que relacionou o ex-presidente à experiência democrática pré-1964, ora é vista como parte da engrenagem de poder econômico que massacrava trabalhadores. O cinema moderno, para além de Carvalho, acompanhou as modulações no interior desse quadro, produzindo leituras críticas e reposicionando sua perspectiva conforme passava o tempo e mudava a percepção sobre Brasília. No capítulo 1 analiso, por exemplo, como Nelson Pereira dos Santos e Joaquim Pedro de Andrade retrataram a nova capital ainda nos anos 1960. A postura é de aproximação/afastamento do projeto moderno com gradações diferentes, aderindo em parte a este campo cultural e lidando com seus limites. Como se vê, o quadro é complexo e dinâmico. Carvalho opera com tensões o tempo todo, além de dialogar com a tradição cinematográfica que retratou a cidade anteriormente, num processo que também buscou descrever.

Trata-se acima de tudo de um cinema que busca enfrentar apagamentos sistemáticos da experiência popular, materializadas em Brasília em muitas frentes, mas especialmente no massacre de 1959. O referido episódio está no centro do projeto político da fase brasiliense. No sábado de Carnaval de 1959, durante as obras de construção da cidade, houve um conflito dentro do alojamento de operários da empreiteira Pacheco Fernandes Dantas. Segundo os relatos, o disparador da crise foram as condições de trabalho e especificamente a alimentação servida no refeitório. Os trabalhadores se sublevaram e entraram em conflito com os superiores presentes. Diante da incapacidade de controle do levante, a Guarda Especial de Brasília (GEB) foi convocada, uma força policial ligada à Secretaria de Segurança Pública de Goiás e subordinada à Novacap para supervisionar as obras de Brasília. Os homens da GEB atiraram contra o refeitório matando um número não conhecido de operários. Os testemunhos de *Conterrâneos* divergem a respeito da quantidade de mortos, mas são consensuais ao relatar que os corpos foram removidos por caminhões basculantes, enterrados em valas comuns no cerrado e o episódio acobertado.¹⁸ Posteriormente, o ocorrido foi denunciado por

¹⁸ A produção científica sobre o episódio é escassa. Um trabalho que merece destaque é o Trabalho de Conclusão de Curso, produzido no departamento de História da UnB: FERNANDES, André F. de

órgãos de representação de trabalhadores, como nos conta Geraldo Campos no filme, ele que esteve envolvido na fundação do sindicato de trabalhadores da construção civil de Brasília, nascido em parte em decorrência do massacre.

O processo de desvelamento desta memória sensível atravessa os três filmes que compõem o *corpus* deste trabalho. Em *Brasília segundo Feldman* (1979), filme feito a partir de imagens de arquivo das obras e sobreposto por entrevistas com Luiz Perseghini e Athos Bulcão, o primeiro personagem, militante comunista, narra o ocorrido. É, até onde pude investigar, o primeiro relato do episódio no cinema brasileiro. O tom do filme é de embate explícito entre a experiência operária e a memória modernista, num formato que evoca a luta contra o apagamento como imperativo ético e de verdade histórica. O centro é sublinhar como as dinâmicas produtivas que construíram Brasília não escaparam aos arcaísmos e violências que caracterizam a sociedade brasileira. Ao fazer isso, e aqui temos um ponto central, a aliança Vladimir-Perseghini defende um posicionamento que retrocede a violência contra o povo para além dos marcos da ditadura militar. Filmando no fim dos anos 1970, o cineasta refuta a ideia de um passado pré 1964 como democrático e modernizante, apontando fissuras que negavam a ideia de uma modernização nostálgica durante os anos 1950, memória social que estava ainda sendo construída e ganharia fôlego nos anos 1980. Luiz Perseghini se torna então portador de uma memória que Vladimir pretende trazer à tona, enraizada no Partido Comunista, mas conflitiva com o cânone do projeto moderno.

Esse é o motivo pelo qual o cineasta dedica outro filme ao retrato mais detido do personagem. *Perseghini*, de 1984, mergulha no relato oral de Seu Luiz através de um cinema de entrevista, contexto em que o dispositivo do som direto sincrônico é central. Como pano de fundo temos a trajetória do PCB durante a IV República (1946-1964), culminando nos desdobramentos pós golpe. É preciso ressaltar que a visão da história de Carvalho não ignora o aprofundamento das tensões políticas e sociais durante o regime militar. A própria trajetória de Perseghini reflete essa realidade, já que ele esteve também envolvido na construção de um sindicato que representasse os trabalhadores de Brasília, tendo sido por conta disso alvo da repressão militar.

O percurso em direção à *Conterrâneos* é, portanto, o de um desenrolar do novelo que elucida a experiência candanga no contexto de Brasília. O longa adquire contornos de filme-pesquisa, produzido ao longo de vinte anos em torno da investigação não somente do massacre, mas também das condições encontradas pelos trabalhadores no período seguinte, e como esse cenário se desenha durante os anos 1970 e 1980. No capítulo 2, argumento que esta é uma característica do cineasta, que em diversos momentos filmou sem ter claro o

Oliveira. *Vida Candanga: os trabalhadores na construção de Brasília e o massacre da GEB de 1959 - a memória como um campo de disputas*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História). Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

destino final das imagens. Proponho a ideia de um *sistema de imagens* para complementar a ideia de *coleção de imagens*, já sustentada por Carlos Albertos Mattos a respeito da obra do cineasta.

Filmando a longa duração dos fatos e fenômenos no Distrito Federal, Vladimir acaba empreendendo uma investigação da modernização-conservadora brasileira. Veremos que os processos urbanos em Brasília são um tema de investigação importante para o filme. Aqui há um ponto de referência incontornável representado pelo projeto da cidade nova, construída do zero e seguindo os princípios modernistas. O imaginário mitológico construído pelas narrativas oficiosas paira sobre a cidade e é a todo momento evocado pelas figuras responsáveis pelo projeto de Estado. A partir daí, o filme coteja a Brasília projetada com a Brasília real que o tempo efetivou. O desenho moderno passa a ser compreendido em sua dimensão utópica não realizada e por isso mesmo a narrativa histórica de Vladimir precisa voltar a ele. É forte a ideia de que Brasília deixou de representar uma cidade particular, para tornar-se uma *cidade como qualquer outra*, inundada pelas desigualdades estruturais de nossa realidade sem conseguir escapar a elas.

Nesse sentido, o projeto fílmico de Vladimir Carvalho leva a cabo um balanço crítico sobre a experiência de Brasília, tendo o projeto da arquitetura moderna como referência. Lucio Costa e Oscar Niemeyer estiveram vinculados desde os anos 1930 ao que pode ser chamado de *mainstream* deste movimento, organizado em torno das formulações propostas, no entre guerras europeu, pelo arquiteto franco-suíço Le Corbusier. Como é sabido, o marco fundacional foi a construção do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro (hoje Palácio Gustavo Capanema), durante o governo Vargas. Fortemente inspirado nas vanguardas construtivas e nas experiências internacionais (a Bauhaus, os experimentos com concreto e vidro de Mies Van der Rohe, Frank Lloyd Wright etc), a arquitetura moderna brasileira acabou produzindo uma imagem muito própria da modernização do país. Ao contrário de algumas vertentes modernistas europeias que elegeram o passado clássico ou acadêmico como inimigo, nosso modernismo buscou no passado elementos da identidade nacional e, paradoxalmente, da superação do atraso em direção a uma nação desenvolvida. O concreto armado, a racionalização dos espaços, os térreos livres, o tráfego de carros, eram todos elementos que organizariam uma sociedade urbana, industrial, humanista e cívica. No contexto Brasileiro, o passado colonial se converteu em nó dialético: ao mesmo tempo campo de formação de nossa identidade e responsável pelas relações pré-modernas e clientelistas que caracterizam uma sociedade estratificada. Não à toa, Brasília foi concebida a partir de uma aliança entre arquitetos modernistas e a ideologia nacional-desenvolvimentista que se consolidara nos anos 1950 e propunha formas de o país dar um salto de desenvolvimento industrial capitalista. De fato, este espírito da arquitetura moderna, que emerge nos anos 1930 e amplia suas bases até ao menos a construção de Brasília, não deixa de ser uma expressão

do longo modernismo brasileiro, que talvez tenha tido na arquitetura uma de suas faces mais coesas e capilarizadas.

Ao longo do trabalho discuto também a relação conflituosa e complexa entre esse projeto e o regime militar. Em Brasília, a discussão gira em torno da ideia de subversão das intenções modernistas originais, elas em si democráticas, pelos rumos do país após 1964. Essa visão será sustentada por um leque amplo de agentes: os arquitetos, alguns herdeiros do grupo juscelinista, a esquerda reformista e setores do Partido Comunista Brasileiro. É notável o quanto essa visão da história atravessa a ditadura, persistindo longamente entre os anos 1960 e a redemocratização. No campo cinematográfico, essa perspectiva aparece nos filmes feitos nos anos 1960 por cineastas ligados ao Cinema Novo, e o maior exemplo é *Brasília contradições de uma cidade nova* de Joaquim Pedro de Andrade (1967). No capítulo 1 tentarei demonstrar como o filme, apesar de críticas contundentes à Brasília, está posicionado no campo de defesa do projeto, responsabilizando, no entanto, o golpe militar pelo *desvio de rota* no que se refere à organização do espaço urbano. Essa será também a chave de revalorização da figura da JK durante a redemocratização, sob a ótica de uma modernização nostálgica, capaz de conciliar o passado nacional com uma ideia de nação desenvolvida, que os militares teriam interrompido.¹⁹

O cinema de Vladimir Carvalho se localiza ideologicamente no campo que tensiona essa perspectiva. Os filmes sustentam um outro tipo de memória sobre a cidade, que sublinha tensões e violências já contidas no projeto inicial. A atenção voltada aos canteiros de obra de Brasília e experiência traumática para a classe trabalhadora migrante leva a uma aproximação incontornável entre o pensamento imagético de Carvalho e as reflexões de Sérgio Ferro, no contexto da Nova Arquitetura. Nos anos 1970, o arquiteto endereçou duras críticas ao canteiro de obra, visto como espaço que materializa a exploração no trabalho através da mais-valia. Desde os anos 1960, Ferro criticava a experiência vivida em Brasília pelo viés da luta de classes, numa convergência clara com a visão de mundo de Vladimir. No capítulo 4 discuto também outros autores e autoras com o objetivo de refazer um percurso da crítica sobre Brasília e sobre o projeto moderno. Mário Pedrosa é outro personagem da tradição marxista que, entusiasta de Brasília no primeiro momento, logo teve desconfianças diante da modernização capitalista em curso.

As críticas ao projeto modernista se avolumam e, nos 1980, o revisionismo crítico é a tônica. O desenho moderno é acusado de autoritário - herdeiro do stalinismo -, e teria tentando impor uma dinâmica que não encontrava lastro na sociedade brasileira (veremos que essa é

¹⁹ A ideia de uma modernização nostálgica atrelada à figura de JK e aos anos 1950 é discutida em NAPOLITANO, Marcos. *A breve primavera antes do longo inverno: uma cartografia histórica da cultura brasileira antes do golpe de Estado de 1964*. História Unisinos, 18(3): 418-428, Setembro/Dezembro 2014, p. 420.

a visão do antropólogo brasilianista James Holston²⁰). Em suma, ao longo das décadas cresce a impressão de que Brasília não cumprira o que havia prometido, processo que exigirá respostas dos agentes políticos e modernistas, e levará a uma disputa acirrada no plano da memória social. *Conterrâneos* está situado nesse contexto e participa do debate tomando partido (embora haja ambiguidades e negociações), colocando a memória hegemônica sob tensão ao mesmo tempo que alça a experiência popular a um lugar central. Dimensão antes obliterada e capaz de iluminar a história de Brasília.

Em nosso trabalho, o assunto central é o Vladimir-historiador que teve por objeto de investigação o *desígnio* de Brasília. Como se percebe, a produção cinematográfica de Carvalho sobre Brasília acompanha e dialoga com o pensamento sobre a nova capital que foi, ao longo desse tempo, produzida pelas ciências humanas, pelo ambiente acadêmico, editorial, militante, político-partidário etc. Utilizo a expressão aqui num sentido específico. Em 1967, o arquiteto comunista e modernista, professor da FAUUSP cassado pelo regime militar, Vilanova Artigas, quando retornou à Universidade de São Paulo, ministrou aos estudantes uma aula inaugural na qual escolhia taticamente ignorar a conjuntura política brasileira. Artigas falou sobre "o desenho", que passou a definir a partir de seu duplo caráter: intenção e realização; fins e meios; desígnio e mediação. Segundo o arquiteto, o desenho como desígnio representa "intenção, propósito, projeto humano no sentido de proposta do espírito".²¹ É um pouco esta dimensão de Brasília que está em jogo no cinema de Carvalho. Que caminhos e descaminhos de nossa história estão condensados nos palácios envidraçados e no urbanismo funcionalista construído, sob o signo da utopia, nos anos 1950? Como deixa claro o 8 de janeiro de 2023, a cidade representa ainda hoje um imaginário forte da identidade nacional, e da relação entre sociedade e o exercício do poder. Vladimir conseguiu como poucos investigar algumas das tensões dialéticas que marcaram o século XX brasileiro. Nossa modernização repleta de contradições, nosso passado violento e suas reverberações no presente, o alijamento da massa trabalhadora do corpo social, o lugar do popular no mundo moderno, nossos modernismos em geral batendo-se com as condições concretas do país que impediram a plena efetivação de seus projetos. Não são, resta claro, questões pacificadas, o que me permite advogar pela atualidade de sua obra.

²⁰ HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

²¹ O relato do episódio e a citação da fala de Artigas estão em ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura Nova - Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*. São Paulo: Ed. 34, 2002, p 10. Arantes também nos lembra que a concepção de desenho expressa por Artigas tem inspiração no texto de Giulio Carlo Argan, de 1961, *Projeto e destino*. São Paulo, Ed. Ática, 2001.

Capítulo 1. Imagens de Brasília no documentário moderno brasileiro

1.1 Apontamentos de método

Neste capítulo busco elencar e comentar como o cinema brasileiro, sobretudo o cinema moderno, participou e contribuiu com o processo de construção de um imaginário sobre Brasília, e como ele se modificou ao longo do tempo. O meio artístico e cultural, bem como os meios de comunicação social, participou ativamente do processo de elaboração que produziu um imaginário e um conjunto de representações simbólicas a respeito da cidade. Em alguns casos, como veremos, a produção cultural manifesta interpretações e posições gestadas por determinados segmentos da sociedade, grupos e agentes políticos. Em outros, como é o caso de alguns filmes analisados neste trabalho, a esfera artístico-cultural foi capaz de agenciar novos elementos para imaginário de Brasília, atuando de forma privilegiada para construir um repertório de leitura do processo histórico. Antes de passar ao *corpus* de filmes escolhido para integrar esse capítulo, é preciso fazer alguns apontamentos de ordem metodológica.

Em primeiro lugar, não se trata de um levantamento exaustivo que dê conta de apontar todos os filmes brasileiros que tematizaram explicitamente questões que envolvem Brasília, a construção e/ou o desenvolvimento urbano da cidade.²² Ao invés disso, pretendo elencar um conjunto de obras que estabeleceram pontos de contato com o cinema de Vladimir Carvalho. Este é também o motivo pelo qual privilegiei filmes documentais ou de não ficção; há características discursivas próprias a este campo que merecem ser apontadas e discutidas.

Adoto aqui uma postura semelhante ao que Mariana Souto nomeou de *série histórica*, abordada em *perspectiva comparatista*. A autora propõe com isso um método de análise que agrupa filmes para interpretá-los em conjunto a partir de critérios definidos pela pesquisa estética e/ou histórica:

²² Existem alguns levantamentos dedicados a sistematizar o conjunto de filmes que tratam deste assunto. O que me parece o mais completo foi produzido pela pesquisadora Liz da Costa Sandoval. SANDOVAL, Liz da Costa. *Brasília, cinema e modernidade: percorrendo a cidade modernista*. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2014. A autora registra 37 filmes sobre *Brasília* datados até 2012.

A linha que une os pontos dessa série não é natural, mas traçada pelos pesquisadores em um gesto que articula determinados filmes, dentre tantos outros possíveis. Trata-se de caminho que envolve a escolha precisa de certas obras, uma composição de *corpus* que remete a um trabalho fino de curadoria.²³

Ainda segundo Souto: "a série histórica oferece, portanto, a possibilidade de criação de uma narrativa entre os filmes, ainda que o diálogo entre eles não seja intencional ou consciente por parte de seus realizadores."²⁴

Elenquei obras que permitem investigar como Brasília foi retratada e interpretada em termos históricos, pelo campo cinematográfico. Minha análise toma os filmes em conjunto, buscando elementos interpretativos na análise relacional que observa como alguns elementos da história de Brasília se modificam com o passar do tempo. São filmes que, produzidos e exibidos desde que a cidade foi construída, no final dos anos 1950, ajudaram a edificar um conjunto mais ou menos coeso que corresponde ao imaginário que se conforma a respeito de Brasília entre os anos 1960 e 1970, e com o qual a cinematografia de Carvalho dialogou. Há, evidentemente, representações e posicionamentos políticos e culturais divergentes. Compreender as tensões entre diferentes leituras manifestadas por essas obras é parte importante do processo que levará a uma leitura crítica contextualizada dos filmes de Carvalho.

Adoto aqui uma perspectiva que separa as narrativas audiovisuais sobre Brasília em dois grandes polos, um critério que a meu ver ajuda a organizar e dar sentido ao conjunto de representações, no campo cinematográfico, que se dedicou a produzir imagens, interpretações e memórias sobre a cidade. Analiso primeiro obras inclinadas a monumentalizar Brasília, no sentido tradicionalmente proposto pela teoria da história, por Jacques Le Goff em particular.²⁵ Discuto brevemente as principais linhas de força atuando no interior desta tradição, que se estrutura em torno da propaganda política e do amplo conjunto de cinejornais que fizeram a defesa da cidade. O objetivo é situar e compreender os elementos da memória monumentalizante sobre Brasília, e identificar como a cultura cinematográfica e visual colaborou com este processo.

²³ SOUTO, Mariana. *O operário e o trabalho no cinema brasileiro documental: uma série histórica*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de cinema, fotografia e audiovisual do XXIX Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande - MS, 23 a 25 de junho de 2020, p. 2.

²⁴ *Ibidem*, p. 2.

²⁵ LE GOFF, Jacques. *Documento/Monumento* in. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013, pp. 485-499.

Em seguida, tratarei da tradição que deu ensejo a reavaliações de tom crítico a respeito da cidade. Da mesma forma como a dicotomia proposta é esquemática e não dá conta, por si só, da complexa teia de discursos cinematográficos que trataram de Brasília, o campo das narrativas críticas, ou marcadas pela chave da reavaliação, não é homogêneo e não caminha sempre na mesma direção. O motivo pelo qual me dedico a descrever e interpretar com mais detalhes a tradição crítica é porque nela se situam os filmes documentais de Vladimir Carvalho. Esse é também o motivo pelo qual priorizo obras documentais. Ocorre, no entanto, que o projeto de reavaliação crítica sobre Brasília se apresenta em diálogo constante com a tradição oficiosa e monumentalizante, recuperando imagens e representações canônicas, invertendo ou ressignificando seus sentidos originais. Daí a necessidade em se discutir as imagens produzidas pelos cinejornais.

A imagem produzida pelos filmes de propaganda, fossem produzidos pela Novacap, fossem produzidos por outros agentes é, a partir deste ponto de vista, fundadora de uma memória brasiliense que será reproduzida e rediscutida ao longo do tempo. A figura de Juscelino Kubitschek é uma presença constante. O presidente foi capaz de imbricar sua personalidade política e a representação de seu governo à experiência da nova capital. É nesta chave que serão aqui abordados os filmes de propaganda política e institucional, isto é, momento formador capaz de construir simbolismos que perduraram de forma resiliente.

Mais do que um exame estético minucioso dos filmes, pretendo elencar questões que iluminam a obra de Vladimir Carvalho, seja porque correspondem a uma tradição com a qual esta cinematografia tentou romper, seja porque pavimentaram elementos da escrita da história com os quais os documentários do cineasta tiveram de dialogar. Particularmente em *Brasília segundo Feldman* (1979) e em *Conterrâneos Velhos de Guerra*, Carvalho convoca elementos do corolário mitológico de Brasília. *Feldman* dialoga diretamente com a visão canônica arquitetada pelos cinejornais, invertendo, no entanto, seu ponto de vista narrativo, como tentarei demonstrar no próximo capítulo. *Conterrâneos* por sua vez utiliza os cinejornais como imagens de arquivo sobretudo para dar conta do momento da construção, no início do filme.

Um segundo objetivo da reflexão apresentada neste capítulo é delinear uma grade de leitura para a compreensão de como o cinema moderno - assumido aqui em sua dimensão de longa duração tal como proposta por Ismail Xavier - leu e retratou Brasília. Este expediente parece importante uma vez que é nos anos 1960, período de intensa atividade cinematográfica por parte da geração do Cinema Novo e momento em que o movimento se estabelecia como expressão cultural de relevo, que Brasília passava a fazer parte da vida nacional. Se do ponto de vista de uma história da arquitetura moderna a capital pode ser situada dentro de uma periodização que se inicia com a geração de 1930, momento em que desponta um projeto de arquitetura moderna brasileira, a efetivação deste programa, por meio

da construção de Brasília, ocorre quase simultaneamente ao surgimento do Cinema Novo, abrindo caminho para o cinema moderno brasileiro em seu sentido mais amplo.

Como já mencionei, a trajetória de Vladimir Carvalho, desde os filmes rodados na Paraíba (*Aruanda* e *Romeiros da Guia*) está intimamente relacionada ao percurso desenvolvido pelo cinema moderno. A intenção de fundo é examinar como este cinema, eminentemente político, autoral e nacionalista, se inclinou a representar Brasília que, já nos anos 1960, era a expressão bastante complexa e amadurecida das propostas formuladas pela primeira geração de modernistas. Importa principalmente para o argumento aqui desenvolvido que parte dos cinemanovistas filmou Brasília antes que Vladimir Carvalho o fizesse, construindo um legado de imagens e uma tradição cinematográfica que foi inevitavelmente revisitada pelo documentarista paraibano.

1.2 *Do Novo Mundo à marcha para o Oeste: a Brasília mitológica dos cinejornais*

A construção de Brasília teve desde o início características de gesto de fundação. Construir uma nova capital para o país, deslocando funcionários públicos do Rio de Janeiro para uma cidade planejada e *nova* foi o resultado da confluência de alguns projetos distintos, encontro de plataformas presentes no ambiente político com elementos da tradição modernista, em particular da arquitetura moderna. Os anos 1950 no Brasil foram marcados por certo otimismo de ocasião. Acreditava-se que a nação seria capaz de reformar e fazer avançar capitalismo, dinâmicas de mercado, Estado e sociedade, dentro de uma perspectiva ampla de modernização do país. Industrialização e vida urbana estavam na base da plataforma nacional-desenvolvimentista do presidente Juscelino Kubitschek, um quadro do PSD, surgido na vida política mineira.

Nosso objetivo aqui não é investigar o projeto político de JK, que tem suas dinâmicas particulares e debates historiográficos próprios.²⁶ A intenção é situar Brasília dentro de um quadro social e cultural marcado pela ideia de que o país reformaria suas estruturas arcaizantes e clientelistas (herdeiras do passado colonial, como discuto no capítulo 4), passando a estar inserido em dinâmicas capitalistas mais sólidas. Tratava-se de dar início a

²⁶ Destaco algumas obras: ALMEIDA, Lúcio Flávio de. *Ideologia nacional e nacionalismo*. 2ª Ed - São Paulo: EDUC, 2014; CARDOSO, Mirian Limoeiro. *Ideologia do Desenvolvimento no Brasil: JK-JQ*, Ed. Paz e Terra, 1978; SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio Vargas à Castelo Branco (1930-65)*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2007. No capítulo 4 volto a discutir alguns elementos da memória social sobre JK que aparecem em *Conterrâneos*, em diálogo com a tradição dos cinejornais.

uma modernidade tardia, periférica, mas animada pelo espírito otimista que se constituiu nos anos 1950. A intenção de construir uma nova capital é bastante anterior ao governo JK²⁷, mas o fato é que quando essa intenção se efetiva, em 1956-1960, o empreendimento de Estado foi revestido de todo tipo de simbolismos ligados à modernização e à urbanização do país.

Interessa-nos compreender as figurações que esta modernização, amplamente debatida, assumiu no contexto das imagens produzidas sobre Brasília. Para que a construção da nova capital pudesse apontar para um futuro heróico de "nação projetada"²⁸, o empreendimento de Juscelino deveria participar do imaginário nacional, especialmente através de imagens e sons. Brasília se constituiu como evento da história brasileira para ser publicizado e difundido enquanto elemento da memória nacional. Foi desde a sua gênese um fato histórico com pretensões monumentalizantes.

É importante dizer que a ênfase aqui atribuída à dimensão mitológica de Brasília não significa que ignoremos o contexto político e econômico sobre o qual esta operação se apoia. O governo Juscelino é um período conturbado, marcado pela atuação de forças políticas antagônicas e por eventos que expressam as tensões em acomodação durante a chamada *Quarta República* ou *República de 1946*²⁹. São anos de crescente inflação, crises macroeconômicas, atritos entre o presidente e o Congresso (eleito em 1958) e com o Fundo Monetário Internacional. De fato este ambiente conturbado aumentava a necessidade de defesa política e institucional da meta-síntese da plataforma de governo de JK. A propaganda

²⁷ A construção de uma nova capital para o país estava prevista ainda na Constituição de 1891. Em 1982 foi criada a Comissão Cruls, responsável por estudar e demarcar a área do futuro Distrito Federal. A constituição de 1934 dizia: "Será transferida a Capital da União para um ponto central do Brasil", no que foi acompanhada do texto de 1946. O processo segue pelo governo Dutra. A área escolhida é definida em 1955 e, em 1956, Juscelino encaminha ao congresso o anteprojeto que criava a Companhia Urbanizadora da Nova Capital, dando início à execução do antigo projeto de Estado. O projeto é sancionado sob a forma da Lei nº 2.874, de 19 de setembro de 1956. A cronologia detalhada pode ser encontrada no documento: *Escrevendo a história - 50 anos de Brasília* produzido pela Coordenação de histórico e debates (COHID) da Câmara dos Deputados. Brasília, 2010. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/plenario/discursos/escrevendohistoria/destaque-de-materias/revista-50-anos-de-brasilia> Acesso em: 08 de julho de 2021. O historiador Laurent Vidal argumenta que esta ideia tem origens na Nova Lisboa imaginada pela corte joanina no início do século XIX. VIDAL, Laurent. *De Nova Lisboa a Brasília: a invenção de uma capital (sécs. XIX-XX)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009, p. 245.

²⁸ HOLSTON, James. *O espírito de Brasília: modernidade como experimento e risco*. In. NOBRE, Ana Luiza. [et al.] (org.) *Lúcio Costa: Um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 162.

²⁹ República de 46, República Populista, ou ainda Terceira República, é como ficou conhecido o período entre 1946 e 1964 no Brasil, momento marcado por avanços em nossa democracia participava liberal. Consolidou-se um quadro político partidário, ao mesmo tempo em que atuaram grupos políticos conservadores, inclusive questionando resultados eleitorais e recorrendo a rupturas democráticas. Para uma síntese de viés historiográfico ver CASTRO GOMES, Angela; JORGE Ferreira. *Brasil, 1945-1964: uma democracia representativa em consolidação*. Revista Estudios del ISHiR - Unidad Ejecutora en Red ISHiR – CONICET, Argentina. Ano 8, Número 20, 2018. Disponível em: <http://revista.ishir-conicet.gov.ar/ojs/index.php/revistaISHIR> Acesso em 10/06/2021

operada pelos cinejornais, em especial aqueles produzidos pela Novacap, deve então ser compreendida em sua dimensão de comunicação social em defesa deste projeto. Na análise aqui desenvolvida não se perde de vista esta dimensão, que caminha junto com os movimentos de orquestração da Brasília mitológica que lançou raízes na memória nacional. Se escolho dar mais ênfase a esta segunda dimensão das imagens de Brasília é porque ela está mais imbricada às obras cinematográficas que serão discutidas.

O historiador Laurent Vidal analisou Brasília e os movimentos de Juscelino Kubitschek pelo prisma da narrativa de fundação. Segundo o autor: "Brasília deixa de ser simplesmente a nova capital do Brasil para tornar-se o altar sobre o qual é celebrada a nação brasileira."³⁰ A construção da cidade passou a vocalizar um movimento amplo de modernização do país sob a égide do nacional-desenvolvimentismo. De acordo com Vidal, para construir esta aura mitológica foi preciso esvaziar o sentido de decisões técnicas e de escolhas políticas:

Para construir o mito de Brasília, Kubitschek utiliza todas as potencialidades da construção de uma cidade nova. Como um fundador de cidade antiga, aplica-se a ritualizar a fundação a fim de conferir à cidade e ao local uma dimensão mítico-religiosa. Ele descontextualiza a construção de Brasília. Cada argumento científico ou técnico, cada nova etapa da construção da nova capital é reinterpretado em termos míticos. Apresenta-se, ele mesmo, como o herói fundador presidindo a cada uma dessas festas rituais que ritmam a fundação.³¹

Vidal não utiliza filmes ou cinejornais no corpo documental que analisa. De todo modo, a reflexão por ele desenvolvida se afina às dinâmicas que as imagens cinematográficas representam. A presença física de Juscelino é recorrente nos filmes de propaganda, em geral conduzindo, de corpo presente, o desbravamento do interior do país. Vidal argumenta que a fundação de uma cidade nova dá ensejo à construção de novos mitos fundadores para uma determinada sociedade. No caso de Brasília, temos também a rearticulação de elementos mitológicos já existentes anteriormente (o Descobrimento, a Primeira Missa, o Bandeirantismo), colaborando com a inscrição de uma nova etapa do desenvolvimento nacional. Além disso, outro argumento importante: "A fundação de Brasília [...] situa-se assim entre resgate e negação do passado: assim ela constitui um rito de passagem do Brasil colonial para o Brasil moderno".³² A construção da nova capital representava, para esta

³⁰ VIDAL. Laurent. *Op. cit.* p. 245.

³¹ *Ibidem*, p. 244

³² *Ibidem*, p. 244.

leitura, o rompimento com a estrutura social e econômica gestada durante a formação colonial.³³

Essa ideia tem raízes no ambiente intelectual brasileiro dos anos 1950. O ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) é o principal centro irradiador da formulação nacional-desenvolvimentista, através da participação de figuras como Roland Corbisier e Hélio Jaguaribe.³⁴ Também colaboram ocasionalmente com o Instituto Intelectuais como Sérgio Buarque de Holanda, Celso Furtado, Gilberto Freyre, José Honório Rodrigues, entre outros, revelando haver um leque amplo de posições ideológicas na formulação do projeto de desenvolvimento nacional que esteve na base do programa de JK e da construção de Brasília. Para o argumento aqui desenvolvido, importa sobretudo aquilo que o historiador Carlos Guilherme Mota descreve como: "Da `consciência amena de atraso`, de ideologia de `país novo`, passou-se à ideologia de `país em vias de desenvolvimento`".³⁵ Neste contexto, Brasília contribuiria como indutora de modernização da vida urbana (através da contribuição dos princípios da arquitetura moderna) e como vetor de integração nacional. A nova capital prestava-se à dimensão *territorial* da modernização em curso, e à atualização das relações cidade-campo, ao menos naquela região do país.

O antropólogo norte-americano James Holston também trabalhou a ideia de uma dimensão de *encenação* da vida política e do Estado por trás da construção da nova capital: "Mais do que o símbolo de uma nova época, os criadores de Brasília imaginavam que o projeto e a construção da nova capital fossem meios capazes de gerar uma transformação da sociedade brasileira"³⁶. Holston também argumenta que a efetivação deste curto-circuito levava a um:

Estado em sua forma teatral, no sentido da construção de si mesmo por meio da exibição de obras públicas espetaculares. Durante o governo Kubitschek o Brasil mostrou-se moderno pela encenação. (...) A missão inicial de Brasília era sobretudo demonstrativa: exibir a arquitetura moderna como o sinal da própria modernidade do Brasil como uma nova nação, estabelecendo uma afinidade eletiva entre ambas.³⁷

Esse contexto identificado e descrito por Holston torna ainda mais expressivo o papel dos cinejornais, instância narrativa capaz de transformar esta teatralização do Estado em

³³ Raciocínio que acompanha as formulações das interpretações clássicas da geração dos anos 1930/1940: Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala* (1933), Caio Prado Júnior em *Formação do Brasil Contemporâneo* (1942) e Celso Furtado em *Formação Econômica do Brasil* (1959).

³⁴ A respeito do ISEB, ver MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933–1974)*. São Paulo: Editora 34, 2014 e ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense, 2012.

³⁵ MOTA, Carlos Guilherme. *Op. cit.* p. 153

³⁶ HOLSTON, James. *Op. cit.* p. 162

³⁷ *Ibidem.* p. 163.

imagens. A seguir exemplifico como esta dinâmica se manifesta em alguns filmes de propaganda. A intenção é elencar pontos chave que caracterizam essa produção e identificar uma certa agenda histórica que esses filmes formularam. Em 2022, estive no Arquivo Público do Distrito Federal ocasião em que pude assistir integralmente todos os cinejornais disponíveis no acervo. Me baseio também no levantamento e na análise feita pela pesquisadora Tatiana Hora.³⁸ Elenco alguns dos filmes para fornecer uma leitura sintética dos pontos mais significativos tendo em vista os objetivos desta pesquisa.³⁹

Hora identificou como um dos pontos de partida ideológicos para a narrativa oficial: “A conquista do futuro (o progresso) como superação do passado (o atraso) se vinculava inexoravelmente à expansão do território e ao fortalecimento da Nação, espaço e tempo aliados numa narrativa teleológica.”⁴⁰ Esta aproximação entre avanço histórico - modernização do país - e sua correspondência no plano territorial é importante porque tem desdobramentos diversos. Para a plataforma nacional-desenvolvimentista a questão era a integração nacional, ou seja, voltar o país para o seu interior do ponto de vista produtivo. A figura de Juscelino é recorrente nos cinejornais contratados pela Novacap, frequentemente aparecendo ao lado do presidente da empresa, Israel Pinheiro. O então presidente aparece como figura supervisora das obras, líder da conquista do território.

Dois filmes realizados pelo cineasta Jean Manzon são exemplares deste culto personalista à figura do presidente. Em *As primeiras imagens de Brasília* (Jean Manzon, 1957)⁴¹, o primeiro plano do filme exhibe Juscelino dentro de um avião, observando atentamente através da janela. Em seguida, vemos uma tomada aérea que descreve a paisagem dos canteiros de obra. A narração, voz masculina, presente em praticamente todos estes filmes, comenta: “O homem brasileiro não mais arranha as praias como os caranguejos. Brasília, um polo magnético em Goiás, é afinal a resposta a esta crítica de dois séculos.”⁴²

³⁸ HORA, Tatiana Alves de Lima. *Utopias de Brasília no cinema: o desvio contra a arquitetura e a história*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2019.

³⁹ Vale também mencionar a pesquisa de Rodrigo Archangelo que se debruçou sobre o universo dos cinejornais, abordando algumas das questões que revisito. O trabalho do pesquisador, além de uma fonte de informações, funcionou como referencial metodológico ajudando a orientar a leitura aqui desenvolvida. ARCHANGELO, Rodrigo. *Imagens da nação: política e prosperidade nos cinejornais Notícias da semana e Atualidades atlântida (1956-1961)*. Tese de Doutorado - Universidade de São Paulo (USP). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2015.

⁴⁰ HORA, Tatiana. *Op. cit.* p. 24

⁴¹ Utilizei uma cópia digitalizada do filme que se encontra no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Jlwy0hNqf-o> Acesso em 10/07/2021

⁴² Aqui o diálogo é com o trecho da obra setecentista escrita por Frei Vicente do Salvador, que diz: “sendo grandes conquistadores de terras, não se aproveitam delas, mas contentam-se de as andar arranhando ao longo do mar como caranguejos”. O *cinejornal Brasília em 4 tempos* (Arquivo Público do DF NOV.D04.05.A.007) cita textualmente esse trecho, para defender a ideia de que Brasília representou finalmente a ocupação do interior do território.

Em outro filme, também de Manzon, *O Bandeirante* (1957), o presidente abre o filme falando diretamente para a câmera, espécie de apresentador do projeto de Estado que será detalhado ao espectador. Ele menciona a integração do interior do território, a industrialização através da siderurgia, e fala em “levar para o centro do Brasil um centro de cultura e civilização”. Em seguida, vemos mais uma vez Juscelino no avião presidencial, ele mira, do alto, as obras no Planalto Central. O agenciamento do olhar é organizado em torno da figura do presidente. Somos convidados a nos identificar com sua figura a partir de um jogo de montagem transparente, em continuidade, tributário do cinema clássico.

A presença da aviação pode também ser lida como elemento maquinal, meio de transporte produzido pelo avanço técnico e científico que marca o mundo moderno. Na dinâmica destes filmes, o avião é visto como máquina que encurta distâncias e integra territórios. Tatiana Hora percebeu que estes elementos configuram nos filmes o que a autora identifica como *narrativas de deslocamento*, ou *relatos de viagem*⁴³, centralmente baseados na figura de um Juscelino heroicizado que se desloca.⁴⁴

Há uma ampla cultura visual que retratou Brasília do alto. Este gesto, em parte ao menos, se justifica pela dimensão de cidade nova, ou cidade projetada, desenhada pela arquitetura moderna. É interessante notar que essa tradição segue na representação de Brasília realizada posteriormente. *Conterrâneos velhos de guerra*, por exemplo, aciona a mesma linguagem visual e utiliza em diversos momentos tomadas aéreas, muitas delas imagens de arquivo recuperadas dos cinejornais. Revisitando a tradição do retrato das obras, Carvalho acaba também valorizando a dimensão projetual da nova capital.

Neste filme encontramos também outra dimensão importante da narrativa de fundação de Brasília. O cinejornal apresenta a “primeira missa” (diz enfático o locutor), rezada no local das obras (no local exato onde hoje é a Praça do Cruzeiro) em 3 de maio de 1957.⁴⁵ Vemos um plano geral que dá conta da multidão presente. Uma cruz cristã de madeira muito alta se destaca na imagem. O evento foi amplamente registrado, tanto pelos cinejornais, como o de Jean Mazon, mas também em fotos, e circulou na imprensa de época. O episódio aparece

⁴³ HORA, Tatiana. *Op. cit.* p. 57.

⁴⁴ Vale lembrar a crônica de Rubem Braga, *O presidente voador*, de 1957, que dá conta de como Juscelino foi retratado como presidente que viajava pelo país: "Olhem, para falar verdade, eu acho bom essa coisa de viver o nosso presidente a esvoaçar para um lado e outro do Brasil. Não sei por quê, mas anima o interior e conforta o país, esse presidente volante que sorri cada dia em um município, dá abraços, come seu frango ao molho pardo e angu, inaugura um troço qualquer, diz coisas otimistas. Na minha opinião isso só se pode exaltar, como é uso dizer agora. (...) Por mim, eu prefiro um presidente voando a dois na mão. Voando, ele é um anjo federal, que não faz mal a ninguém, obriga a festinhas com banda de música e champanha. Sempre sobram uns docinhos para as crianças." Disponível em: <https://cronicabrasileira.org.br/cronicas/13875/o-presidente-voador> 20/07/2020.

⁴⁵ O cardeal-arcebispo de São Paulo, D. Carlos Carmelo de Vasconcelos Mota, conduziu a missa. Cerca de quinze mil pessoas, incluindo o presidente Juscelino, acompanharam o evento.

em pelo menos mais dois cinejornais: *Brasília nº 10* (1958) e *Brasília nº 17* (1960), ambos de José Silva. A imagem reverbera a tradição de nossa pintura histórica, notadamente o quadro *A Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles, de 1861. O gesto de fundação de Brasília fica desde o início identificado com o imaginário da colonização. Ou seja, haveria na ocupação do interior do território brasileiro algo do desbravamento do Novo Mundo. Ao longo do trabalho retomarei esse dado histórico e esse imaginário, pois ele se desdobra em leituras diferentes. O central aqui é notar como a modernização juscelinista recorria às tradições nacionais como elemento de base para o desenvolvimento e para o futuro prometido. No capítulo 4 volto a esse assunto.

Também a profecia do padre italiano Dom Bosco é acionada como mitologia fundacional.⁴⁶ O filme mais emblemático neste sentido é *Brasília, profecia de Dom Bosco* (Romeu Pacholine, 1957). Neste cinejornal, uma cartela de início cita textualmente a profecia religiosa, datada de 1883. A ideia de *terra prometida* está diretamente referida neste filme e seguirá também presente na representação cinematográfica de Brasília, citada diretamente em *Conterrâneos velhos de guerra*.

Em *As primeiras imagens de Brasília* há uma passagem dedicada a retratar pioneiros e colonos que andam a cavalo. Diz a narração: “a visão instintiva do povo faz afluir a Brasília operários, artífices, agricultores, comerciantes, os pioneiros da grande criação do futuro, e se diga que a história não registra outra marcha de conquista tão percebida.” Vemos nas imagens multidões de colonos, em geral trabalhando nas obras.⁴⁷ A representação revisita o imaginário do *farwest* do cinema clássico norte-americano. Os homens sertanejos andam a cavalo e usam chapéus de vaqueiros, numa releitura à brasileira que lembra a ideia do *nordestern* atribuída ao filme *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953).

A noção de Brasília como um faroeste, ou *farwest*, aparece também na entrevista que Lúcio Costa oferece a Vladimir Carvalho em *Conterrâneos*. Esta narrativa, vale lembrar, atribui papel importante ao colono pioneiro, ainda que os filmes valorizem sobretudo os feitos dos homens da política. Isso é importante porque o povo, apesar de representado de forma esquemática, tem também um papel na narrativa de caráter oficial. Ele é importante na marcha para o Oeste, além da própria força motriz do trabalho e das obras. Quando,

⁴⁶ Entre os graus 15 e 20 havia uma enseada bastante longa e bastante larga, que partia de um ponto onde se formava um lago. Disse então uma voz repetidamente: - Quando se vierem a escavar as minas escondidas no meio destes montes, aparecerá aqui a terra prometida, de onde jorrará leite e mel. Será uma riqueza inconcebível.” O sonho santo teria ocorrido em agosto de 1883 e está narrado no livro “Memórias Biográficas de São João Bosco”, escrito por seu assistente, padre Lemoine.

Ver <http://www.senado.gov.br/noticias/especiais/brasilia50anos/not08.asp> Acesso em 09/07/2021

⁴⁷ Nesse momento, obras de drenagem e infraestrutura prévia, feitas de forma artesanal com as mãos de muitos homens. Temos aqui um dado sobre os canteiros de obra de Brasília, dependentes da mão de obra abundante e barata, tema que volta à discussão posteriormente.

posteriormente, o cinema de Vladimir Carvalho busca a valorização histórica dos trabalhadores e operários, a ideia de *epopéia* de um povo migrante vem à tona. Na narrativa do documentarista, o tom é épico e Carvalho mobiliza uma série de referências clássicas para operar este deslocamento narrativo. Em *Conterrâneos* teremos, por exemplo, a citação de Brecht que abre o filme⁴⁸; e o *Coro dos escravos hebreus*, da ópera *Nabucco* (1842), do italiano Giuseppe Verdi, que incide reiteradamente ao longo do filme, tecendo um comentário que aproxima a migração candanga do exílio babilônico.

Com este aparato ideológico, JK reivindicava o gesto de ocupação e a marcha para o Oeste, buscando ao mesmo tempo a dimensão religiosa e tradicionalista que deveria guiar a modernização brasileira e a interiorização do país. Aqui é importante lembrar que a ideia de marcha para o Oeste fora um projeto do Estado Novo, organizado a partir de 1937 para incentivar a ocupação e o desenvolvimento econômico sobretudo das regiões Norte e Centro-oeste. O livro de Cassiano Ricardo, *Marcha para oeste: a influência da bandeira na formação social e política do Brasil*, publicado em 1940, é um marco na constituição ideológica deste projeto, que via no Estado forte um protagonista do processo de interiorização.⁴⁹ É também importante o registro de que Carvalho mobiliza esta mesma expressão em textos sobre *Conterrâneos*.⁵⁰ Ou seja, o diálogo com esta tradição é um gesto consciente em sua obra.

O último elemento da equação é o bandeirantismo, figura que foi mobilizada ideologicamente pelo projeto do Estado Novo.⁵¹ *O bandeirante*, de Jean Manzon, é um filme centralmente ancorado neste eco histórico. O filme traz, da mesma forma que *Brasília, profecia de Dom Bosco*, e *As primeiras imagens de Brasília*, uma passagem dedicada ao registro da paisagem natural do Planalto Central, exibindo planos da geografia do cerrado e dos rios do planalto. Tatiana Hora aponta que este é mais um elemento a reverberar uma

⁴⁸ O filme se inicia com a epígrafe de um trecho do poema *Perguntas a um operário que lê* de Bertold Brecht.

*Quem construiu Tebas, a das sete portas?
Nos livros vem o nome dos reis,
Mas foram os reis que transportaram as pedras?*

*No dia em que ficou pronta a Muralha da China,
para onde foram os seus pedreiros?*

⁴⁹ RICARDO, Cassiano. *Marcha para oeste: a influência da bandeira na formação social e política do Brasil*. Vol. 1. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1970.

⁵⁰ CARVALHO, Vladimir. *No país do faraó Kubitschek*. In. *Jornal de Cinema / Vladimir Carvalho*. São Paulo: É tudo verdade. It's All True. Festival Internacional de Documentários, 2015, p. 86.

⁵¹ Vale lembrar que o bandeirantismo ocupava um lugar na memória cinematográfica nacional. Humberto Mauro, com a colaboração de Afonso de Taunay e de Edgar Roquete Pinto, realizou o filme *Os bandeirantes* (Humberto Mauro, 1940). Para uma análise detida do filme e do projeto histórico por ele empreendido ver MORETTIN, Eduardo Victorio; XAVIER, Ismail. *Cinema e história: uma análise do filme os bandeirantes*. 1994. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

ideia de Novo Mundo, marcada por um ambiente natural idílico que será transformado pela ação do homem, tornado então cidade moderna.

Em síntese, o corolário mitológico construído pelos filmes pensa Brasília como uma vocação de futuro para a nação, equação em que a expansão territorial é a base. Juscelino Kubitschek, a Novacap, empresa que contratou afinal estes filmes de propaganda, e o grupo político do presidente, estão performando uma determinada ação do Estado e da liderança política, como propuseram James Holston e Laurent Vidal. Estão, através da construção de Brasília, acenando para um futuro modernizado, marcado pela experiência da vida urbana.

Este sobrevoo breve pela representação empreendida pelos cinejornais tem, como já mencionado, a intenção de demonstrar como muitos dos códigos e signos que esta produção construiu se projetam adiante, com matizes ideológicos diversos. A caracterização de Brasília como epopéia mitológica foi sublinhada de tal forma que perdurou na memória social. Mesmo um cineasta como Carvalho, que tem um projeto crítico à narrativa hegemônica, dialoga intensamente com ela quando revisita a narrativa candanga pelo prisma da epopéia. Além disso, a memória modernista de Brasília, como veremos, é também tributária dos mitos de fundação surgidos no período da construção. Tanto Lúcio Costa quanto Niemeyer recorrem a estes elementos quando, já nos anos 1980, se dedicaram a defender o empreendimento que ajudaram a construir física e simbolicamente.

1.3 *Fala Brasília: cidade-Babel, frente migratória e o encontro de culturas*

O primeiro cineasta do núcleo organizador do Cinema Novo a filmar Brasília foi Nelson Pereira dos Santos, em 1966. A Universidade de Brasília, idealizada ainda no governo Juscelino Kubitschek, foi oficialmente criada em 1962 com participação ativa de Darcy Ribeiro e do educador Anísio Teixeira. O projeto educacional progressista que orientou a UnB no primeiro momento caminhava junto com o espírito cívico que a própria cidade propunha.⁵² Ao longo do tempo, a universidade se constituiu como um importante centro irradiador da

⁵² A relação entre o projeto ideológico por trás da UnB e o projeto nacional que Brasília representou é tema do filme de Joaquim Pedro de Andrade, *Brasília contradições de uma cidade nova* (1967), analisado a seguir. Segundo Sérgio Moriconi: "Este projeto permaneceria de pé (apesar das incontáveis turbulências) até a promulgação do AI-5 em 1968. O cinema era uma parte dele. O revolucionário curso de cinema da UnB se tornaria uma referência nacional. Sua desmobilização criaria um vácuo." MORICONI, Sérgio. *Cinema - Apontamentos para uma história*. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2012, p. 19. Moriconi é co-diretor, junto com Vladimir Carvalho, de *Perseghini* (1984), curta-metragem que compõe o *corpus* da presente pesquisa.

produção intelectual, cultural e artística da capital. Os laços entre o ambiente universitário e o pensamento e a prática cinematográfica foram particularmente estreitos. Em 1965, Paulo Emílio Salles Gomes, Jean-Claude Bernardet, Lucila Bernardet e Nelson Pereira dos Santos⁵³ são algumas das figuras que foram à Brasília participar da fundação do que seria o primeiro curso universitário de cinema do país, uma história relativamente conhecida pela importância que os eventos têm para a consolidação do ensino de cinema no Brasil.⁵⁴

Ocorre que os primeiros anos de funcionamento da instituição são marcados por intensa repressão e atritos políticos com o recém iniciado governo militar, que via na UnB um foco subversivo.⁵⁵ Logo nos primeiros dias após o golpe, o campus é ocupado por tropas da Polícia Militar de Minas Gerais e, em outubro de 1965, ocorre a demissão em massa de professores após uma greve por conflitos políticos, processo que desliga Nelson Pereira dos Santos da UnB e o faz voltar ao Rio de Janeiro.⁵⁶ A passagem do diretor pela universidade brasiliense é, portanto, breve, mas rende como fruto o interessante curta-metragem *Fala Brasília*, de 1966, discutido a seguir.

Destaco o vínculo institucional entre o cineasta e a universidade porque este me parece ser um dado relevante no que se refere à produção do filme, ao mesmo tempo em que ajuda a caracterizar a vida cultural da nova capital naquele momento. A universidade era, afinal de contas, talvez o único polo de atração profissional para artistas e intelectuais atuarem em Brasília, cidade onde não estava ainda plenamente organizado um circuito comercial de

⁵³ Nelson Pereira dos Santos conta, em depoimento colhido pelo CPDOC da Fundação Getúlio Vargas em 2013, que o responsável por levá-lo para lecionar na UnB foi Pompeu de Sousa, então diretor da Faculdade de Comunicação de Massas. Pompeu foi figura política importante no contexto brasiliense. Ligado ao grupo político de Juscelino Kubitschek, integrou o bloco de oposição à ditadura e foi deputado constituinte em 1986-87. Ele é entrevistado em *Conterrâneos Velhos de Guerra*, ocasião em que defende o legado de JK, e aparece também nas imagens de arquivo trabalhadas em *Brasília segundo Feldman*. Ver SANTOS, Nelson Pereira dos. Nelson Pereira dos Santos (depoimento, 2013). Rio de Janeiro, CPDOC, 2013, p. 30.

⁵⁴ Para uma análise deste processo pelo prisma do projeto político-pedagógico da empreitada, ver FRANCO, Marília da Silva. *Escola audiovisual*. Tese (Doutorado em Comunicação). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.

⁵⁵ A crise na universidade chega ao auge em 18 de outubro quando 15 professores são arbitrariamente demitidos. Este episódio desencadeia um processo de demissão coletivo de mais de 200 professores da instituição, entre eles Nelson Pereira dos Santos, Lucilla Bernardet e Jean-Claude Bernardet. Para uma narrativa detalhada sobre o processo repressivo ocorrido na UnB entre 1964 e 1968, ver *A UnB e o curso de cinema* in MORICONI, Sérgio. *Op. cit* p. 79-97. Uma versão mais sintética pode ser encontrada no site da instituição: "*Invasões históricas*": URL <https://unb.br/a-unb/historia/633-invasoes-historicas?menu=423> Acesso em 26/05/2021.

⁵⁶ "O curso demorou nem um ano. Teve uma greve política, etc, etc, e a direção da universidade demitiu o Pompeu e outros professores. Então nós, em solidariedade ao Pompeu pedimos demissão. 200 professores. A universidade, praticamente, fechou naquele momento. Aí voltei para o Rio." SANTOS, Nelson Pereira. *Op. Cit*. p. 30. Nelson se refere a Pompeu de Sousa, personagem depoente em *Conterrâneos velhos de guerra* e que volta à discussão adiante.

consumo cultural. Foi este também o caso de Vladimir Carvalho, que passou a viver na cidade em 1969, ligado ao quadro de docentes da UnB.

O ambiente universitário, apesar da turbulência nos anos iniciais de ditadura que resultou nos percalços mencionados, oferecia a possibilidade de um emprego estável, alguma liberdade intelectual⁵⁷ - ainda que ameaçada pela repressão política, que se agudiza com o AI-5 - e, no caso dos professores-cineastas, condições para a realização dos filmes, mesmo que produzidos junto com os alunos ou em condições técnicas limitadas⁵⁸. Vale apontar que *Fala Brasília* é um projeto concebido dentro do mesmo mecanismo de produção que será o de alguns filmes de Vladimir Carvalho⁵⁹, e que também está presente na fatura de *Conterrâneos Velhos de Guerra*, na medida em que parte significativa das imagens que compõem o longa-metragem foram produzidas em colaboração com alunos da universidade. Não seria exagero supor que esta fosse a única forma de conduzir um processo de filmagem nos moldes como *Conterrâneos* foi elaborado, o que pode ter permitido que Brasília fosse registrada continuamente ao longo de muitos anos, como veremos adiante. Outro questionamento que pode ser levantado é se esse tipo de interação entre a realização cinematográfica e sua guarida institucional dentro de um ambiente de ensino poderia favorecer a opção por filmes documentários - hipótese que poderia ser investigada por outras pesquisas. Foi esta certamente a opção de Vladimir Carvalho, mas relacionada a uma afinidade com a linguagem documental anterior às condições concretas encontradas em Brasília.⁶⁰

⁵⁷ "Porque no cinema, quando a safra é boa, dá para viver um pouco, não muito, de cinema, na minha experiência. Então tinha que ter uma... um trabalho seguro para sustentar a família. O que é que eu fiz? Eu fiz concurso para... Primeiro eu fui ser professor em Brasília, também, levado pelo Pompeu de Sousa." SANTOS, Nelson Pereira. *Ibidem*, p. 30

⁵⁸ Em depoimento colhido por Sérgio Moriconi, Jean-Claude Bernardet diagnostica, com ironia anedótica, a precariedade do primeiro momento do curso de cinema: "O Nelson não tinha à disposição absolutamente nenhum recurso, de película ou de equipamento. Acho que ele tinha uma câmera, mas nada para botar dentro da câmera." MORICONI, Sérgio. *Op. Cit.*, p. 82.

⁵⁹ Quase todos os filmes realizados por Carvalho durante a década de 1970 contaram com a participação de seus alunos da UnB e com apoio do ambiente institucional universitário: *Vestibular 70* (1970); *Incelência para um Trem de Ferro* (1972); *O Espírito Criador do Povo Brasileiro* (1973); *O Itinerário de Niemeyer* (1973); *Vila Boa de Goyaz* (1974); *Quilombo* (1975); *Mutirão* (1975); *Pankararu do Brejo dos Padres* (1977); *Brasília Segundo Feldman* (1979). No capítulo 2 discuto o que chamo de *sistema imagens*, ou *coleção de imagens*, como traço característico da forma de filmar do cineasta.

⁶⁰ Sobre uma possível relação entre Brasília e o cinema documental, ver *Brasília e o documentário* (Quadro 24) in MATTOS, Carlos Alberto. *Pedras na lua e pejeas no planalto*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008, p.159-161. Diz o relato de Vladimir: "A mim parecia natural que Brasília, com tanto por registrar e interpretar, se dedicasse ao documentário. Levantei essa bandeira tão alto que provoqueei alguma celeuma. Havia quem dissesse que a vocação para o documentário não era de Brasília, mas do Vladimir [grifo do autor]."

Foi também este o caminho encontrado por Nelson Pereira dos Santos em *Fala Brasília*.⁶¹ O filme é um curta-metragem documental realizado em parceria com a disciplina de Linguística, ministrada pelo também professor da UnB, Néelson Rossi. O filme conta com o apoio do INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo).⁶² O mote era investigar relatos de vida de um conjunto de personagens, migrantes oriundos de diferentes estados brasileiros, na tentativa de produzir, através de um dispositivo documental centrado em entrevistas e no uso do som direto, uma espécie de etnografia a respeito dos diferentes modos de falar e formas de expressão oral trazidas à Brasília pelos trabalhadores pioneiros.

Escolhidos os personagens por meio de uma pesquisa prévia, o filme desenrola uma série de sequências centradas no diálogo entre esses moradores de Brasília. Ao invés do formato mais tradicional de entrevista, em que o(a) diretor(a) é o único interlocutor dos personagens ouvidos individualmente, *Fala Brasília* organiza conversas entre duplas e grupos de personagens. Construído este dispositivo simples, a fruição das conversas parece correr livremente, ainda que tenha sido orientada pelos cineastas. O filme impressiona pelo grau de intimidade que parece se estabelecer entre alguns dos personagens: eles conversam entre si a respeito das condições de vida em seus estados de origem. Falam sobre moradia, ofertas de emprego, dinâmicas sociais e culturais.



Figura 3: *Fala Brasília* (Nelson Pereira dos Santos, 1966)

Fala Brasília identifica os personagens com letreiros que indicam seus estados de origem.

Os personagens são identificados por escrito na tela, por meio dos nomes de seus estados de origem. O primeiro a falar é José Maria de Souza, quem um letreiro identifica como

⁶¹ Utilizei a cópia do filme disponível no *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=i5ht8d2IVTU>
Acesso em: 08/07/2021.

⁶² "Bernardet acha que Paulo Emílio e Nelson Pereira haviam conseguido um financiamento - ele não se lembra muito bem - com o Instituto Nacional do Livro". Relato de Bernardet, transcrito por Sérgio Moriconi. *Op. cit.* p. 83. É possível também que o filme tenha utilizado equipamentos ou a moviola do INCE, no Rio de Janeiro.

sendo natural do Pará. Ele é filmado no centro da cidade, no cruzamento dos eixos rodoviários, conversando com um senhor mais velho - "Amazonas" -, que lhe pergunta: "você não sente mais saudade do peixe do que mesmo da terra? O que sinto mais saudade aqui em Brasília é do peixe." Fica de saída estabelecida a natureza das interações que o filme propõe aos personagens. Apesar da variedade de situações, e valendo-se de modulações interessantes de arranjo, *misè-en-scene* e trabalho de câmera, o filme repete o seguinte expediente: relatos de trabalhadores anônimos, de baixa ou média renda, cujas trajetórias de vida foram marcadas pelo processo de migração. A cidade por sua vez é retratada como espaço capaz de absorver, por suas características próprias, brasileiros(as) de locais e realidades diversas.

Não há entre as locações do filme sequer um espaço doméstico ou privado. O curta dispõe seus personagens sempre no espaço público de Brasília, em geral em locais icônicos ou de paisagem reconhecível: a Plataforma Rodoviária, a Concha Acústica da UnB, o Teatro Nacional (em obras), a Esplanada dos Ministérios. Em 1966 o Plano Piloto era um conjunto arquitetônico recentemente construído e parcialmente em obras. É patente o esforço visual de composição dos planos de modo a sublinhar a paisagem urbana como palco da encenação e dos relatos oferecidos. O filme utiliza a arquitetura da cidade como espaço privilegiado de *misè-en-place*. O grupo de cineastas-estudantes, ao menos na composição formal dos enquadramentos e na lida com o espaço urbano muito característico da cidade, acaba por se valer da monumentalidade cívica que a arquitetura moderna impõe aos espaços públicos da região central da cidade.

O senhor amazonense tem atrás de si as obras do Teatro Nacional, posicionado no Eixo Monumental. Ele nos conta sobre o bairro Educandos, em Manaus, onde as moradias populares são construídas sobre palafitas que avançam sobre as áreas alagadas de água:

Naquelas casas, você não tem uma ideia do que seja aqui em Brasília. Eu acho que um engenheiro copiou aquilo. É um orgulho que nós amazonenses temos, é ver aquelas casas que são feitas em pilotis. É justamente a ideia de Educandos, aquelas casas em cima dos paus, e aqui as construções todas são em cima de pilotis. Então é uma coisa que foi decorada quase da nossa terra.



Figura 4: Fala Brasília (Nelson Pereira dos Santos)

Os enquadramentos reforçam relações figura/fundo, sublinhando espaços icônicos da arquitetura da cidade. Neste caso, o mais expressivo, vemos ao fundo o Teatro Nacional em obras.

Interessa à narrativa cotejar a matéria cultural de tom regionalista com os códigos de modernidade que Brasília introduziu no imaginário brasileiro naquele momento. A conversa segue: falam sobre possibilidades de estudo e sobre os custos de vida. Antes que a sequência se encerre, o mesmo homem, figura articulada, argumenta, tentando dar resposta ao fenômeno que é, na prática, o interesse central do filme:

Agora, o que traz a gente pra cá, é a falta de trabalho. Lá não há trabalho. O sujeito trabalha seis meses, e quando a chuva arreia ninguém pode mais trabalhar, para as construções, e o que que a gente faz? Imigra. E qual é o lugar? O lugar ideal é Brasília.

Na Rodoviária, espaço físico recorrente no retrato cinematográfico de Brasília⁶³, um outro grupo conversa sobre trabalho: um dos homens, alagoano, chegou à cidade e buscou emprego na construção civil que ergueu o Palácio do Alvorada. Foi empregado pela Construtora Rabello⁶⁴ por "45 cruzeiros por hora, 17 horas por dia". Outro personagem, interlocutor do anterior, trabalhava na roça, agora é vigia.

⁶³ *Fala Brasília*, *Brasília contradições de uma cidade nova* e *Conterrâneos velhos de guerra* todos trazem a mesma tomada, feita de forma muito semelhante: o(a) operador(a) de câmera desce as escadas rolantes enquanto filma, o que produz uma bonita imagem em movimento que descreve o espaço físico da rodoviária e sua inserção no centro da cidade. A meu ver, a imagem se repete no cinema porque é imediato sua identificação com o ponto de vista de alguém que visita ou mora em Brasília, trata-se de uma experiência visual emblemática da cidade.

⁶⁴ Fundada pelo engenheiro mineiro Marcos Paulo Rabello, a Construtora Rabello foi a principal empresa responsável pela construção civil que ergueu Brasília. Esteve envolvida nas obras do Palácio

A narrativa registra a experiência de homens e mulheres trabalhadores, pertencentes às classes populares. Muitos dos códigos que estarão na base da leitura histórica de Brasília, inclusive aquela formulada posteriormente por Vladimir Carvalho, estão presentes neste curta-metragem. Está em jogo o interesse pela experiência da migração e pela trajetória dos trabalhadores que se dirigiram à cidade, essencialmente em busca dos empregos na construção civil. Brasília é compreendida em sua dimensão de experiência coletiva cuja organização de base, para além da mitologia política, é o fluxo migratório massivo. Um ambiente marcado pela presença masculina - quase absoluta, ao menos até certo momento -, para onde afluíram brasileiros de regiões pobres, sobretudo de estados do Norte e Nordeste.⁶⁵ Esta posição diante da realidade histórica se assemelha ao discurso formulado em *Conterrâneos Velhos de Guerra*, filme em que a dimensão cultural das variadas matrizes regionais que se dirigiram à Brasília ganha destaque, ao mesmo tempo em que se investiga - da mesma forma que em *Fala Brasília* - as estratégias de sobrevivência de que se valem os trabalhadores no contexto brasiliense. Não por acaso, questões como emprego, renda, custo de vida e moradia são temas caros a ambos os filmes. Em *Conterrâneos*, analisado adiante, as relações entre salário, custo de vida e sobretudo acesso à moradia fazem parte da constelação de questões da maior importância que o filme apresenta e coloca em debate. O caso mais emblemático é o da família de Anísio e Dona Severina que tentam, como tantos trabalhadores brasileiros, construir sua casa com esforço próprio. Acompanhando a família ao longo de quase uma década, o registro de Carvalho dá conta do insucesso da empreitada, motivado essencialmente pela falta de excedente de renda que pudesse ser destinado aos materiais e à obra.

Na perspectiva política de ambos os filmes, esse conjunto de temas se apresenta articulado, unidos pela engrenagem das relações de produção e trabalho cuja origem é justamente a construção física da nova capital. Nesse sentido, da mesma forma como em *Conterrâneos*, no filme de Nelson Pereira dos Santos, Brasília é compreendida como evento político-social que levou ao afluxo massivo de pessoas, que passam a trocar culturalmente a partir de repertórios diversos. Para essa leitura, a cidade é uma espécie de Babel, espaço de

da Alvorada, do Palácio do Planalto, do Teatro Nacional de Brasília, do Palácio do Jaburu, da Universidade de Brasília, da Catedral Metropolitana de Brasília, da Rodoviária de Brasília, do Supremo Tribunal Federal, entre outros edifícios. A companhia volta a aparecer em *Brasília segundo Feldman*, citada por Luiz Perseghini. Vale também apontar que Marcos Paulo Rabello havia também sido o responsável pelo complexo arquitetônico da Pampulha, fazendo, juntamente com Juscelino Kubitschek e Oscar Niemeyer, o percurso da vida política mineira para a esfera nacional.

⁶⁵ James Holston aponta que nos alojamentos de trabalhadores do setor privado (cuja gestão era distinta da Cidade Livre, operada pela Novacap, onde era mais comum a presença de famílias) 91% dos cerca de 17 mil homens vivia sem família. O ano de 1958 é marcado por secas rigorosas na região Nordeste, o que aumenta o fluxo migratório e desestabiliza o "tênue equilíbrio entre a oferta e a procura de casas", "elevando os aluguéis e a superlotação." HOLSTON, James. *Op. cit.* p. 169.

múltiplas línguas e repertórios. No cinema de Vladimir Carvalho será sublinhada a matriz nordestina e alguns aspectos de determinadas tradições da música popular e da oralidade. Em *Fala Brasília* a ênfase recai sobre o estudo "linguístico", os modos de falar e os sotaques, códigos de um espaço marcado, desde sua construção, pelo encontro de culturas. A "pesquisa dialectológica"⁶⁶ - como apresentado na cartela inicial - se justifica pelo fato de Brasília se apresentar como *topos* privilegiado para o exame detido de um certo multiculturalismo à brasileira.

O tom do filme, no que se refere à formulação de um dispositivo de pesquisa cinematográfica, se aproxima da tradição do *cinéma vérité* francês dos anos 1960. Alguns elementos formais permitem aproximar o curta do cinema proposto por Jean Rouch (com colaboração de Edgar Morin) naquele período, particularmente o conhecido *Crônica de um verão* (Jean Rouch, Edgar Morin, 1961). O principal ponto de contato, a meu ver, é a tentativa de aproximação entre cinema documental e expedientes de pesquisa próprios às ciências humanas. Tanto em *Fala Brasília* quanto em *Crônica* a postura documental nasce de um gesto de pesquisa que é anterior ao corpo a corpo com os personagens e a realidade. Em *Crônica de um verão*, a narrativa começa com os dois cineastas em cena: eles apresentam alguns dos pontos de partida e procedimentos do que será um filme-pesquisa, encontro com o real mediado e organizado pelo fazer cinematográfico.

Em *Fala Brasília* temos a seguinte cartela: "Brasília, que é o encontro dos falares regionais do Português do Brasil, motivou a realização deste filme como parte de uma pesquisa dialectológica." O corte linguístico, estabelecido dentro do ambiente universitário, se desdobra na realização do filme, que passa então ser um experimento de formato dentro do enquadramento proposto pela pesquisa teórica, espécie de confluência entre estudo de campo e fazer artístico.⁶⁷ A postura teórica dá ensejo à realização do curta, que por sua vez

⁶⁶ Uma cartela no início apresenta o seguinte: "Pesquisa e realização dos alunos da Escola de Cinema da Universidade de Brasília sob a orientação do professor Néelson Rossi." De acordo com Sérgio Moriconi: "Segundo Bernardet, coube aos alunos de cinema apenas trabalhar no filme, produzido a partir da pesquisa efetuada, toda ela, pelos alunos de Linguística." MORICONI, Sérgio. *Op. cit.* p. 83.

⁶⁷ No mesmo depoimento colhido pelo CPDOC da Fundação Getúlio Vargas, Nelson Pereira explica um pouco do processo de pesquisa em busca do conjunto de personagens que participaram do filme. "Nelson Rossi propôs uma pesquisa sobre o falar brasileiro. Todos os grupos. E meus alunos fizeram a pesquisa junto com os alunos de linguística. (...) E foram na cadeia, foram na penitenciária, foram no hospital, foram não sei aonde para perguntar: "Onde é que você nasceu?" e fazendo a pesquisa pela origem de cada um e o modo que cada... como o cara falava, se ele tinha uma formação escolar, o nível da formação de cada um. Então, "esse serve, aquele não serve". Porque para a pesquisa interessava aquele que fosse o mais puro, digamos assim, ou seja, veio do Ceará, mas ele não foi na universidade em Brasília, nem frequenta clube do [incompreensível]." SANTOS, Nelson Pereira. *Op. Cit.* p. 31. É também importante lembrar que, da mesma forma que a classe trabalhadora da cidade, os alunos da UnB vinham também de diversas regiões do país. "'Isso era' - nota Bernardet - 'indiscutivelmente uma consciência, quase uma crença, talvez ainda difusa, mas a gente fala

está interessado nos relatos produzidos pelos personagens por meio das entrevistas que a pesquisa organiza.

Temos então um conjunto de sequências em que os pioneiros de Brasília assumem a condução da narrativa sem a necessidade da intervenção de voz narradora ou qualquer voz de autoridade que organize a experiência. Não temos, diferentemente do filme de Rouch e Morin, os corpos dos realizadores em cena.⁶⁸ Ainda assim, parece ser possível pensar *Fala Brasília* como *filme dispositivo*, ainda que estejamos lidando com um dispositivo simples e reduzido a poucos elementos. Seguindo a tradição do *cinéma vérité*, interessa engendrar uma situação, mesmo que orientada pela e para as filmagens, dentro da qual os personagens atuarão ou serão convidados a atuar. Marcius Freire sintetiza este procedimento da seguinte forma, olhando para trajetória de Jean Rouch: “Ao engendrar uma situação não existente no mundo histórico e registrar o seu desenrolar, Rouch estava, de fato, inventando aquilo que, hoje, se tornou um epifenômeno do documentário [contemporâneo]: o filme de dispositivo.”⁶⁹

Cria-se um campo aberto para a performatividade, espécie de palco cênico conformado pela narrativa que permite que os personagens relatem suas experiências de vida, acionem memórias e formulem interpretações sobre a sua realidade e sobre o “mundo histórico”⁷⁰ no qual estão inseridos.

Em *Crônica de um verão*, na conhecida sequência em que Marceline, Rouch, Morin e um grupo rapazes negros africanos conversam ao redor de uma mesa, temos um encontro organizado e mediado pelos cineastas que permite o choque muito revelador entre as trajetórias e as experiências vividas pelos personagens.⁷¹ O diálogo travado, centrado em

constantemente nisso, e o fato de ter alunos que vinham de vários pontos do Brasil, alunos muito heterogêneos, tanto nas suas proveniências, quanto nas suas origens sociais e níveis de formação secundária, reforçava essa impressão”. MORICONI, Sérgio. *Op. Cit.* p. 83.

⁶⁸ Na cinematografia de Rouch, o corpo do cineasta adentra a cena pela primeira vez em *La pyramide humaine* (1959). Nos filmes anteriores, ocorre algo semelhante ao que se dá em *Fala Brasília*: “Um corpo efetivamente virtual cuja presença, sentida, ouvida, mas não vista, ocupa espaço primordial na conformação do dispositivo e suas consequências, mas não participa da materialidade do corpo-filmico.” FREIRE, Marcius. *Jean Rouch e o nascimento de um certo filme-ensaio* in TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*, São Paulo, Hucitec, 2015, p. 293. É importante registrar que, em *Fala Brasília*, a interlocução com a equipe fora de quadro não é utilizada pela montagem ou se faz presente na banda sonora.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 287-288.

⁷⁰ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

⁷¹ Marceline expressa posições racistas ao dizer que não se casaria com um homem negro. A conversa segue, trazendo à tona relatos de violência racial e perpassando os conflitos por descolonização no contexto africano. O filme é produzido durante a guerra da Argélia, e Rouch e Morin têm interesse em retratar a repercussão, em Paris, dos eventos. Os cineastas interveem na discussão, chamam a atenção dos rapazes para a tatuagem que Marceline carrega no braço. Ela então relata a deportação para um campo de concentração, motivo da inscrição em sua pele, e reflete sobre o caráter

experiências traumáticas, permite o cotejamento de trajetórias e pontos de vista distintos, mas atravessados por um denominador comum. O dispositivo criado por Rouch e Morin consiste em criar as condições para que esse encontro ocorra, para que dele possam emergir sentidos e significados que se projetam sobre as experiências enunciadas. A "situação engendradora", como propõe Freire⁷², permite que ganhem forma relatos de tom autobiográfico⁷³, experiências individuais que reverberam dinâmicas sociais mais amplas.

Fala Brasília dialoga com essa tradição, articulando um cinema documental de caráter mais aberto e reflexivo que pretende menos apontar uma interpretação totalizante da realidade e mais compreender o enredamento de visões de mundo que se articulam em determinada comunidade e circunstância. Está presente a moldura da pesquisa linguística, mas a atenção dos cineastas se volta mais ao conteúdo do que é enunciado pelos trabalhadores pioneiros. Quando observamos o filme como um todo, importam menos os sotaques e regionalismos da oralidade e mais as oportunidades que Brasília poderia, ou não, oferecer a esta população. A dimensão da vida material é importante: emprego e renda representam a possibilidade de continuar vivendo na *terra prometida* de Juscelino Kubitschek.⁷⁴ Dessa forma, o filme consegue articular a Brasília mitológica com as características da migração em seu sentido mais sociológico. Vale dizer que *Conterrâneos* irá retrabalhar essa relação propondo uma epopéia de tom épico, no entanto centrada radicalmente na experiência popular e nas relações de exploração do trabalho. *Fala Brasília* aponta, com bastante sensibilidade, para a dimensão individual e potencialmente traumática desta experiência. Em Brasília, naquele momento, estavam em jogo, como o filme bem demonstra, desejos pessoais, perspectivas de vida e de futuro dessa população e de seus familiares. Nesse sentido, passa a ser importante que os personagens dialoguem entre si através do sistema de *misè-en-scene* construído pelo filme. Cria-se, ainda que de forma fugaz, uma rede de solidariedade entre os pioneiros da cidade, que partilham entre si experiências

plurinacional do antissemitismo, neste sentido análogo à violência racial experienciada por seus interlocutores.

⁷² Como o autor aponta, este é um expediente presente no cinema de Rouch desde *Jaguar* (1954-1967), obra em que o cineasta "desenraizou" Lam, Illo e Damouré, seus três personagens, de suas comunidades e os inseriu em uma realidade totalmente fabricada. *Op. cit.* p. 288.

⁷³ Freire discute os limites e zonas de contato entre as noções de *filme-ensaio*, *filme autobiográfico* e *filme dispositivo*. São questões que escapam ao interesse do raciocínio aqui desenvolvido, mas vale apontar que o *dispositivo* de *Fala Brasília* acaba servindo ao propósito de produzir narrativas de fundo autobiográfico, ainda que fragmentadas.

⁷⁴ Como discutido anteriormente, o termo está afinado com a tradição que revestiu Brasília de verniz mitológico. Esta ideia aparece textualmente no filme *Profecia de Dom Bosco* (Romeu Pachoaline, 1957). A expressão *terra prometida* retorna em *Conterrâneos* no texto enunciado pelo Candango-cantador, relacionando a migração dos candangos a ideia de uma epopéia. Carvalho também a utiliza em alguns textos como, por exemplo, *No país do faraó Kubitschek*, *Jornal do Brasil*, 27 de novembro de 1992 in CARVALHO, Vladimir. *Jornal de cinema*. São Paulo: É tudo verdade Festival Internacional de Documentários, 2015 pp. 85-88. Aprofundo essa discussão no capítulo 3.

e avaliações. Os relatos ressoam uns sobre os outros, disparando faíscas de uma experiência que é também coletiva.

Nelson Pereira dos Santos e Nelson Rossi demonstram, nos primeiros anos após o golpe militar de 1964, estarem atentos a determinadas particularidades do processo de urbanização do país que o contexto brasiliense permitia observar. Lembremos do que diz o senhor amazonense: "O que sinto mais saudade aqui em Brasília é do peixe." A migração do mundo tradicional comunitário para o mundo urbano é central em *Fala Brasília*, e estará presente também em *Brasília contradições de uma cidade nova* e na fase brasiliense de Vladimir Carvalho. O historiador Marcos Napolitano oferece uma síntese de como esse processo será lido pela representação cultural e pelo cinema em particular, no contexto do regime militar:

Se o regime propiciou uma integração nacional pelo alto, o que se viu de fato é a desintegração das comunidades e das famílias populares, sem o tempo devido de adaptação e inserção nas novas sociabilidades urbanas, causando novos traumas individuais e coletivos.⁷⁵

Este enquadramento será retomado ao longo deste trabalho quando formos analisar *Conterrâneos Velhos de Guerra*. É também um debate que o cinema brasileiro de modo geral aprofundou ao longo dos anos 1970 e 1980⁷⁶, conforme avança o processo que ficou conhecido como *modernização autoritária-conservadora*.⁷⁷ Por ora, o importante é ressaltar que *Fala Brasília*, por sua estrutura e pela forma como dá voz aos relatos dos personagens, se mostrava afinado com a ideia de "averiguação da trajetória das próprias classes populares sob a ditadura, marcadas pelo signo da diáspora"⁷⁸, que ganhará tração, no cinema brasileiro, ao longo do tempo.

No caso de Brasília, temos como especificidade o fato da migração massiva ter origem nas obras que construíram a cidade. Esta população acabou se instalando nas periferias do

⁷⁵ NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios: Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017, p. 307.

⁷⁶ A migração para os grandes centros urbanos foi um tema tratado também pelo cinema de ficção produzido num período posterior. Para citar somente alguns exemplos emblemáticos: *A Queda* (Nelson Xavier e Ruy Guerra, 1978), *O Homem que Virou Suco* (João Batista de Andrade, 1981) e *A Hora da Estrela* (Suzana Amaral, 1985).

⁷⁷ O termo foi formulado pelo historiador e cientista político Barrington Moore Jr. pensando contextos internacionais. No debate brasileiro ganhou contornos particulares, de "modernidade 'incompleta', 'inacabada', 'tardia', 'parcial'. Ver ORTIZ, Renato. Revisitando o tempo dos militares in. *A ditadura que mudou o Brasil - 50 anos do golpe de 1964*. (orgs.) REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p.114. Me aprofundo neste assunto quando *Conterrâneos velhos de guerra* for analisado.

⁷⁸ NAPOLITANO, Marcos. *Op. cit.* p. 307.

território, como será discutido adiante. Esta geração de cineastas, ligados ao cinema moderno, e cuja atuação foi marcada pelo engajamento político e pelo desejo de representação das classes populares, se dedicou a retratar este assunto. No contexto brasileiro, *Fala Brasília* é, a meu ver, um marco inaugural dessa discussão. Retratar a adaptação dos migrantes ao espaço urbanizado de Brasília é, para este projeto, uma forma de investigar a experiência da classe trabalhadora que se estabeleceu no Distrito Federal nas décadas seguintes. São elementos que se comunicam: a construção da cidade no final dos anos 1950; a migração de contingentes populacionais massivos oriundos de diversas regiões do país; e a formação de uma periferia apartada e distante do Plano Piloto, processo que ocorreu ao longo das décadas seguintes, e que será observado de perto por Vladimir Carvalho.

Fala Brasília filma seus personagens no espaço público e constrói um espaço cênico e visual para que as interações entre eles se tornem matéria expressiva. Em muitos momentos a câmera filma a uma certa distância, com lentes teleobjetivas, provavelmente na intenção de distanciar-se fisicamente dos personagens, oferecendo-os espaço para que as conversas se adensem.

A sequência final do filme chama a atenção pelo tratamento particular que recebe. Esta passagem é filmada dentro do campus da UnB, na Concha Acústica da universidade, verdadeiro teatro a céu aberto projetado por Oscar Niemeyer. Quase todos os personagens que participam do filme estão ali, no território dos cineastas e estudantes, também este um espaço público projetado pela arquitetura moderna. A Concha Acústica, marco da arquitetura de Brasília, condensa o ideal de ágora cívica pretendida pelo projeto modernista. Na sequência de encerramento do curta, os cineastas escolhem filmar os personagens dispostos no espaço cênico em sentido estrito, um palco de teatro.

Nesse momento, os personagens realizam uma espécie de reflexão metalinguística sobre o dispositivo de pesquisa que conforma o filme. Relatam como foram abordados pelos estudantes, como foram gravados, e quais os objetivos imaginados para este processo. Mencionam também que as entrevistas de pesquisa foram feitas com gravadores de som, e sem câmeras. Somente depois foram filmados, dimensão que tem relevância na perspectiva de um filme cujo tecido dramático está centralmente baseado no uso do som direto sincrônico.⁷⁹ Novamente, temos a inclinação do *cinéma vérité* em trazer para dentro da narrativa processos autorreflexivos. A sequência busca também dar fechamento para

⁷⁹ Tecnologia que não era banal à época, sobretudo no contexto tecnológico do documentário brasileiro. A gravação de som direto exigia gravadores de áudio portáteis que pudessem ser levados para as filmagens externas. O gravador Nagra, por exemplo, entrou para a história como equipamento que pioneiramente liberou os documentaristas para filmarem na rua, tecnologia que esteve na base da revolução de linguagem proporcionada pelo cinema direto nos Estados Unidos e pelo *cinéma vérité* na França.

pesquisa linguística ("dialectológica"). O tom da encenação tem registro diferente do resto do filme, mais composto, sem improvisos. Seguidamente os personagens declamam as mesmas palavras brasileiras que estão desenhadas em placas e são seguradas fora de quadro por alguém da equipe do filme (cobra, macaco, peixe, anzol). A intenção é cotejar a forma como as palavras são enunciadas, de modo a recuperar a perspectiva comparada do estudo linguístico. A sensação que se tem, no entanto, é de certa frustração do projeto inicial. Apesar de alguma diferença de sotaques, ou banais variações de vocabulário (anzol por isca), a língua nacional parece mais homogênea do que o imaginado pelos cineastas.

A meu ver, importa aqui mais o convite à encenação teatralizada dirigido aos personagens-atores, opção que contrasta com o registro de tom pessoal de alguns dos depoimentos precedentes. Cria-se assim um jogo interno entre realismo e teatralização, provavelmente fruto da vontade de referenciar as tradições do documentário moderno já mencionadas, mais do que efetivamente articular um discurso ou adicionar novos elementos narrativos ao filme.



Figura 5: Fala Brasília (Nelson Pereira dos Santos, 1966)

Na sequência final, Fala Brasília reúne seus personagens na Concha Acústica propondo um franco jogo de teatralização.

Minha proposta de leitura é que o filme tem como disparador inicial a pesquisa elaborada no ambiente universitário e nascida da visão de mundo de cineastas e estudantes. No percurso de realização do filme, no entanto, essa hipótese inicial perde sua força motriz. A suposta miríade de sotaques e formas do falar previstas não demonstra tamanha intensidade quando a câmera é ligada e os registros são produzidos. Ao invés disso, vem à tona um conjunto de relatos que trata da experiência da migração e da adaptação desses trabalhadores ao contexto brasileiro. Circunstância essa que o filme, com sensibilidade, sabe alçar a um patamar de importância na hierarquia que preside a narrativa sem, no entanto, abandonar de todo o *parti pris* linguístico, que volta ao final, como moldura, encerrando a projeção. Tendo um ponto de partida claro, a pesquisa cinematográfica empreendida aceita,

em parte, mudar de rota e formular outras interpretações a partir da escuta atenta das colocações dos personagens. Nos anos 1960, momento em que o documentário brasileiro tinha inclinação a demarcar posições políticas rígidas e projetá-las sobre o real filmado, *Fala Brasília* parece capaz de se abrir para o mundo e incorporar contradições, nuances e camadas da experiência que escapam à visão de mundo concebida pelos cineastas.

Neste sentido, o filme também permite discutir um aspecto da história do documentário brasileiro que, acredito, contribui para a elaboração de uma leitura crítica do cinema de Vladimir Carvalho. *Fala Brasília* aponta para uma relação entre discurso fílmico e experiência popular retratada que se afasta de um procedimento formal comum à época, e cuja identificação e análise foi consagrada na historiografia por Jean-Claude Bernardet, quando descreveu, em *Cineastas e Imagens do Povo*, o que chamou de "'modelo sociológico', cujo apogeu situa-se por volta de 1964 e 1965", momento a partir do qual foi "questionado e destronado, e várias tendências ideológicas e estéticas despontaram".⁸⁰

Ainda que os textos de Bernardet possam hoje ser matizados, proponho que *Fala Brasília* pode ser considerado um filme *avant la lettre*, na medida em que apontava, já em 1965, uma tendência estética e ideológica que seria ainda melhor formulada, e formalmente experimentada, pelo documentário brasileiro, no momento posterior, a partir dos anos 1970.⁸¹ Basta lembrar que, nos anos imediatamente posteriores ao golpe militar, foram produzidos alguns dos filmes chave que compõem o modelo sociológico. *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) compartilha com *Fala Brasília* o interesse pela experiência da migração. De 1964 é o curta-metragem de Leon Hirszman, *Maioria Absoluta*, outro filme que marca a tradição do documentário moderno, neste caso, do ponto de vista de um realizador - como Carvalho - ligado ao PCB e ao CPC (Centro de Cultura Popular) da UNE (União Nacional dos Estudantes), buscando retratar o universo agrário brasileiro em chave totalizante, isto é, relacionando a experiência sertaneja com ideias como tomada de consciência e ação política. Como aponta Bernardet, a narração over funcionava como elemento capaz de produzir generalizações, transformar o particular em regra geral, o fenômeno na superfície da realidade em sistema estruturante.⁸²

⁸⁰ BERNARDET, J. C. *Cineastas e imagens do povo. Op. cit.* p. 12.

⁸¹ A visão de Bernardet, compreendida enquanto historiografia canônica, tem sido objeto que estudos que não a invalidam, mas apontam revisões. Karla Holanda aponta como exemplo de obra que rompe com este paradigma o filme *A entrevista*, de 1966 de Helena Solberg. O filme não foi registrado pela historiografia tradicional, mas passou, mais recentemente, a integrar este debate. Ver HOLANDA, Karla. *Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina*.

⁸² Analisando *Viramundo*, Bernardet escreve: "Para que o sistema funcione, é necessário que se limpe o real de maneira a adequá-lo ao aparelho conceitual. É essa limpeza que permite o funcionamento básico de produção de significação do filme: a relação *particular/geral*. O filme funciona porque é capaz de fornecer uma informação que não diz respeito apenas àqueles indivíduos que vemos na tela, nem

A questão aqui é o fato do cinema documental marcado pela presença da voz narradora estar no centro da agenda formal do documentário moderno produzido naqueles anos. Na contramão desta postura, *Fala Brasília* apresenta uma estrutura dramática centrada em outro tipo de olhar, escuta e registro dos depoimentos oferecidos pelas camadas populares. Há uma linha historiográfica que argumenta haver, a partir dos anos 1970, no cinema brasileiro, uma inclinação mais *antropológica* ou *culturalista* (entro em detalhes no capítulo 3, recuperando os autores que formularam essa visão). Nelson Pereira dos Santos é inclusive um dos cineastas que, no bojo da conhecida reavaliação que o Cinema Novo empreende a partir do início dos anos 1970, advoga uma visão "mais aberta, que é a visão antropológica".⁸³ Reinaldo Cardenuto, citando Ortiz Ramos, descreve este movimento, do qual seriam expoentes exemplares Nelson Pereira e Cacá Diegues, da seguinte forma:

Saindo de um 'modelo sociológico' e caminhando para o que o pesquisador José Mário Ortiz Ramos chamou de um 'mergulho antropológico' do cinema brasileiro, quando uma perspectiva mais 'culturalista' minimizou e relativizou as certezas políticas dos anos 1950 e 1960.⁸⁴

A ideia geral é que as certezas em torno do conceito de povo dão lugar a um desejo, por parte dos cineastas preocupados com uma representação artística engajada, de uma escuta das classes trabalhadoras brasileiras menos mediada por códigos e interesses

uma quantidade muito maior deles, mas a uma classe de indivíduos e a um fenômeno [grifo meu]." BERNARDET, J. C. *Op. cit.* p. 19.

⁸³ Tomo emprestada a declaração do cineasta expressa na ocasião do lançamento de *Como era gostoso meu francês* (1971), portanto em um período posterior, marcado pela busca, por parte dos cinemanovistas, de novos caminhos cinematográficos, visando compatibilizar o produto cultural nacional com o mercado e com a indústria cultural que se consolidava no período. Ver. "Nelson, em busca do filme nacional", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 14 de outubro de 1973. A citação pode ser encontrada em ORTIZ, José Mario; AUTRAN, Arthur. *O cinema brasileiro das décadas de 1970 e 1980* in. RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.) *Nova História do cinema brasileiro Vol. 2* São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018, p 206. Essa postura tem desdobramentos nas obras que o diretor realizará a partir dos anos 1970, impregnando inclusive projetos de ficção como *Como era gostoso meu francês* (1971) e *Amuleto de Ogum* (1974), e o projeto ficcional, mas atravessado por certo tom híbrido não-ficcional, *Na estrada da vida* (1980-81). A este respeito, ver o quadro *A voz do outro*, no interior do artigo *Do golpe militar à Abertura: a resposta do cinema de autor* in. XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 90-92.

⁸⁴ RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais*. São Paulo: Paz e Terra, 1983, p. 78 *apud* CARDENUTO, Reinaldo, *Por um cinema popular - Leon Hirszman, política e resistência*. Cotia: Ateliê Editorial, 2020, p. 84. Caracterização que encontra eco em outro texto de Ortiz Ramos, escrevendo junto com Arthur Autran, dedicado a observar características de ordem geral dentro de um quadro do cinema brasileiro dos anos 1970 e 1980: "Surge a necessidade do balanço das ideias políticas que norteavam esse segmento de cineastas [cinemanovistas], ganhando força um enfoque mais cultural, de temperatura política mais baixa. Esse tom faz constantes referências à antropologia, ao choque de culturas, à antropofagia." ORTIZ, José Mario; AUTRAN, Arthur *Op. cit.* p. 205.

pertencentes ao universo da política.⁸⁵ Proponho que *Fala Brasília* pode ser lido como um laboratório desse tipo de postura, realizado anos antes dela se tornar uma estética consolidada no âmbito do cinema brasileiro, sobretudo no campo documental.

Ao longo de toda a década seguinte essa discussão ganhará espaço e será incorporada na forma dos filmes através de estratégias variadas. Ismail Xavier nomeia este processo, que atinge em cheio a função social do artista engajado vivendo sob o regime militar brasileiro de "*crise das totalizações do intelectual*". Segundo o autor, "todo um percurso do melhor documentário, a partir do final dos anos 1960, trouxe para dentro de si a problematização do contrato cineasta-povo".⁸⁶ Em síntese, os cineastas deveriam dar voz a seus personagens, e não colocar suas experiências de vida a reboque de posicionamentos ideológicos formulados dentro da esfera de experiência do intelectual de classe média.

Há em *Fala Brasília* uma postura de maior abertura e porosidade em relação aos relatos de vida dos trabalhadores, que são organizados a partir de um olhar mais antropológico, de viés culturalista, e que será, em outra chave, a tônica no cinema de Vladimir Carvalho produzido em Brasília posteriormente. Parece haver uma preocupação em colocar na tela uma escuta mais aberta e menos ideologicamente orientada do relato formulado pelo outro de classe. É sintomático que o filme não se utilize de qualquer tipo de narração *over*, recurso corrente à época, e um marcador, segundo Bernardet, da postura sociológica. Esta discussão será retomada e aprofundada no capítulo 3 da dissertação. A intenção será relacionar este debate às estratégias mobilizadas por Carvalho, ao longo da fase brasiliense, para contornar ou ressignificar a tradição da voz narradora tradicional.

Formulemos então uma síntese da proposta estética apresentada por Nelson Pereira dos Santos, Nelson Rossi e os alunos da UnB. Temos um filme realizado logo depois do golpe militar, portanto depois das necessárias acomodações do horizonte político ensejadas pelo baque sofrido pela esquerda brasileira. A nova capital começava a vivenciar uma vida cultural própria e a população ali estabelecida passava, aos poucos, a ter raízes mais orgânicas com o território e com as dinâmicas ali gestadas. Nelson, cinemanovista de primeira hora, propõe um filme ligado ao repertório universitário, em que a curiosidade documental parte de códigos das ciências humanas, da antropologia, e de procedimentos da compreensão estruturalista do mundo. Esse mesmo conjunto de referências havia alimentado as correntes do documentário moderno no pós-guerra europeu, e particularmente os caminhos narrativos do *cinéma vérité* francês parecem ter influenciado a forma fílmica deste curta.

⁸⁵ Reinaldo Cardenuto utiliza o termo "*conceito político de povo*". *Op. cit.* p. 64.

⁸⁶ XAVIER, Ismail. *Op. cit.*, p. 91. Xavier aponta como momentos chave do adensamento desse processo o cinema que será proposto por Arthur Omar em *Congo* (1972), e por Aloysio Raulino em *Tarumã* (1975), obra em que o cineasta entrega a câmera para seu personagem, transformado assim o sujeito do olhar em instância enunciativa da narrativa. Volto a essa discussão no capítulo 3.

Do ponto de vista temático, a despeito da proposta inicial cujo corte é a oralidade e suas variações linguísticas, o interesse maior do filme recai sobre a experiência da migração campo-cidade, assunto caro ao cinema brasileiro que, sob perspectivas diversas, buscou retratar o processo de industrialização e urbanização pela qual o país passou, e a consequente adaptação de contingentes populacionais ao mundo urbano.

Fala Brasília ajudou a consolidar a visão de mundo segundo a qual a nova capital foi um espaço de encontro de massas trabalhadoras com um novo ambiente, marcado por códigos da modernização com limites. Entram nesta equação o mundo do trabalho, a construção civil e a dinâmica própria à vida urbana - o personagem que trabalhava na roça, passou a ser vigia. No entanto, não está presente ainda a crítica à conformação do espaço urbano tal como ela se apresentará posteriormente. O crescimento desordenado de uma periferia precária é uma dimensão marcante do processo de urbanização no país, e em Brasília este processo tem feições particulares porque ele representa a desfiguração do projeto urbanístico utópico modernista.

Rapidamente ficará claro que o Plano Piloto não seria capaz de absorver a população trabalhadora de baixa renda, que passará a viver nas franjas distantes deste território, processo que ocorre não sem algum grau de violência e arbitrariedade. A Ceilândia, cidade surgida de remoções orquestradas pelo poder público, se converterá no estudo de caso mais emblemático deste conjunto de estruturas sócio-históricas capaz de centrifugar os trabalhadores para a periferia. Os documentários de Vladimir Carvalho irão propor um exame detido deste processo, acompanhando-o e registrando-o ao longo das décadas de 1970 e 1980.

No filme de Nelson Pereira de Santos, o retrato da cidade é ainda marcado por certo respeito e devoção pela arquitetura moderna, sua dimensão plástica e vanguardista. A encenação dispõe os personagens no espaço público de Brasília, reforçando sua vocação cívica, humanista e monumental. Enquanto ouvimos os relatos dos personagens, nos é oferecido ao olhar o virtuosismo plástico do projeto da arquitetura moderna. O Teatro Nacional em obras, imagem que se destaca, sublinha tratar-se de uma cidade ainda em construção, código de modernidade, frente de expansão do capitalismo urbano brasileiro. A sequência final, ao escolher a Concha Acústica como espaço celebratório do encontro mediado pelo filme, presta também sua homenagem ao desenho arquitetônico de Oscar Niemeyer, cujo traço pretende atualizar a ideia de encontro cívico, de prática política e de fusão entre arte e vida. Nesse sentido, o filme de 1966 é ainda devoto do projeto da cidade modernista, ou pelo menos não demonstra interesse de apontar suas contradições no plano da experiência urbana. O tratamento oferecido escolhe privilegiar a dimensão culturalista, o encontro entre repertórios regionais diversos, a Brasília-Babel para onde afluíram trabalhadores de origens diversas, dinâmica capaz de articular um imaginário bastante próprio e que se diferencia de

outras cidades brasileiras. A precariedade urbana e a perversão da expulsão dos trabalhadores para fora do Plano Piloto e da utopia modernista só começará a ocupar um lugar de destaque na discussão com o filme *Brasília contradições de uma cidade nova*, de Joaquim Pedro de Andrade (1967).

1. 4 Contradições de uma cidade nova: Joaquim Pedro de Andrade investiga Brasília

1.4.1 Primeiras fissuras: adesão e crítica à cidade modernista

O filme de Joaquim Pedro de Andrade foi lançado um ano depois de *Fala Brasília*, em 1967. O filme conta com a colaboração de Jean-Claude Bernardet, que atua como roteirista e assistente de direção do projeto.⁸⁷ Este filme, realizado por outro cineasta ligado ao Cinema Novo, marca um corte mais decisivo na formulação de uma crítica ao projeto de cidade que Brasília representava. O curta expressa também contradições do contexto político brasileiro, uma vez que o regime militar recrudescia rapidamente nos primeiros anos após o golpe militar. Certamente em função do vínculo de Bernardet com a universidade⁸⁸, o filme dedica algumas passagens a retratar a experiência vivida na UnB naquele momento, fortemente marcada pelos já mencionados conflitos políticos ocorridos no período 1965-68. Segundo o pesquisador José Guilherme Pereira Leite, o filme foi rodado no ano de 1966, tendo sido exibido uma única vez no 3º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Depois disso, em 1967,

⁸⁷ Assinam o roteiro Luiz Saia, Jean-Claude Bernardet e Joaquim Pedro de Andrade. Base de dados "Filmografia Brasileira", no site da Cinemateca Brasileira.

⁸⁸ Em *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, Bernardet relata que o filme contou com patrocínio da empresa Olivetti do Brasil, sucursal brasileira da fabricante italiana de máquinas de escrever. Segundo o autor: "A empresa deu a Joaquim Pedro toda liberdade quanto ao argumento e roteiro, que foi aprovado em São Paulo e na Itália; durante a realização do filme, houve mudança de direção na Olivetti brasileira; a nova direção, que tinha orientação diferente da anterior, não aceitou o filme e impediu sua divulgação." BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 82. Segundo texto publicado no site do Instituto Moreira Salles dedicado ao filme, na ocasião da retrospectiva dedicada ao cineasta, em 2018: "Após uma mudança nas escalas de comando da Olivetti, o filme foi rejeitado pela empresa, que não queria problemas com o governo militar. Sem que tivesse sido anunciado, o filme foi exibido no Festival de Brasília, em 1967, no qual Joaquim Pedro recebeu uma menção honrosa. No dia seguinte à sessão, conta Bernardet, 'Joaquim foi procurado por alguém, que o informou de que seria preferível não apresentar o filme à censura, pois não obteria o certificado e poderia haver conseqüências mais graves'." <https://ims.com.br/filme/brasilia-contradicoes-de-uma-cidade-nova/> Acesso em 26/06/2021.

a obra foi censurada. Restaurado recentemente⁸⁹, dirigido por um cineasta de relevo e bastante abordado pela tradição historiográfica, o filme foi objeto de algumas discussões recentes.

Neste curta, tentarei demonstrar, Joaquim Pedro dialoga com o repertório visual dos cinejornais e dos filmes de propaganda política e institucional realizados desde os anos 1950. Um filme em particular parece ter servido como ponto de referência: o curta *Brasília, planejamento urbano* (Fernando Coni Campos, 1964). A aproximação entre as duas obras se dá principalmente pelo fato de que ambas utilizam, em sua estrutura fílmica, o Projeto para o Plano Piloto de Brasília, de Lúcio Costa.⁹⁰ São ambos filmes dedicados a operar um balanço do programa urbanístico da cidade e suas características. Há também semelhanças formais que podem ser apontadas e que contribuem para a leitura dos filmes. A estratégia de abordar os dois filmes em perspectiva comparada foi também adotada pela pesquisadora Tatiana Hora, que escreveu:

Como veremos adiante, a sequência inicial do documentário traz muitas semelhanças com o curta de Coni Campos, sugerindo um *falso filme oficial* que rompe o pacto inicial feito com o espectador no decorrer da obra [grifo da autora].⁹¹

Trata-se, portanto, de ler o filme de Joaquim Pedro de Andrade como obra consciente do repertório visual produzido pelos filmes oficiais. Poderíamos também dizer filmes que trabalham a memória monumentalizante de Brasília, ou que se posicionam no campo de defesa do projeto de JK e dos modernistas. Segundo essa leitura, *Brasília, planejamento urbano* e *Brasília contradições de uma cidade nova* seriam obras cuja leitura deve ser espelhada, invertida. O primeiro se detém sobre o projeto de Lúcio Costa para exaltar seus acertos do ponto de vista histórico e arquitetônico/urbanístico. O segundo organizaria uma

⁸⁹ O filme foi restaurado no contexto do Projeto de Restauração da Obra Completa de Joaquim Pedro de Andrade, iniciado em 2003 com apoio e financiamento da Petrobras. Ao fim, o projeto restaurou 14 filmes do cineasta. Mais informações no texto de Maria de Andrade, publicado no site do Instituto Moreira Salles, que em 2018 organizou uma mostra dedicada à obra do cineasta <https://ims.com.br/blog-do-cinema/obra-restaurada-joaquim-pedro-de-andrade-por-maria-de-andrade/> Acesso em 10/07/2021.

⁹⁰ O documento que serve de base aos dois filmes é o projeto apresentado por Lúcio Costa ao Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil, realizado entre setembro de 1956 e março de 1957. A íntegra do edital do concurso e da proposta apresentada por Costa - 17 páginas de texto (revisadas por Carlos Drummond de Andrade, antigo colega de Costa dos tempos de SPHAN) e 7 páginas contendo croquis - podem ser encontradas, fac-similadas, em BRAGA, Milton. *O concurso de Brasília: sete projetos para uma capital*. São Paulo: Cosac Naify, Imprensa Oficial do Estado, Museu da Casa Brasileira, 2010. Para uma análise histórica do processo, ver WISNIK, Guilherme. *Brasília 50 anos: trilha torta por linhas certas*, na mesma publicação.

⁹¹ HORA, Tatiana *Op. cit.* p. 131.

crítica ao mesmo projeto, capaz de inaugurar uma tradição revisionista que sublinhava as contradições do planejamento urbano de Brasília. O curta de Joaquim Pedro é a primeira obra cinematográfica que retrata Brasília dedicando grandes esforços a analisar a periferia da cidade. Depois de retratar o Plano Piloto, o curta passa a investigar as condições de formação de uma periferia precária onde vivem os trabalhadores de baixa renda. Nesta equação entram tanto questões relacionadas ao planejamento da cidade, quanto às dinâmicas sociais e econômicas do país, pólos que, na visão expressa pelo filme, não podem ser compreendidos em separado.

Proponho uma visão um pouco diferente da expressa por Hora em sua tese. Concordo que os dois filmes estão em diálogo direto e que o filme de Joaquim Pedro parte do retrato produzido pelo filme de Coni Campos para criar uma representação cinematográfica das "contradições da cidade nova". Parece-me, no entanto, que a oposição das duas obras em pólos opostos, representada pela ideia de *falso filme oficial*, não dá conta de expressar algumas posições políticas presentes no documentário de Joaquim Pedro. O filme formula críticas ao projeto de Brasília, ajudando a construir um campo revisionista, *sem, no entanto, que isso represente um descolamento total do projeto modernista* tal como articulado naquele período. Os expedientes formais que o filme mobiliza apontam nessa direção. O discurso organizado tece críticas e aponta fissuras, mas está em alguma medida preocupado em legitimar historicamente as escolhas feitas, sobretudo pelos arquitetos modernistas. Discutirei alguns aspectos do filme que permitem observar que sua narrativa não abandona o projeto de Lúcio Costa à própria sorte, mas sim se identifica com ele, apesar dos limites que se manifestavam e indicavam que a vocação das intenções originais não havia se efetivado plenamente. Para o curta, a realidade brasileira teria subvertido o desígnio do projeto da cidade modernista, mas o problema estaria mais nas engrenagens políticas e econômicas que comandam o país e menos em equívocos do projeto.

Pretendo situar o filme dentro de uma trajetória de representação cinematográfica de Brasília que tratou de inverter as operações monumentalizantes formuladas anteriormente. Com suas particularidades, *Brasília contradições de uma cidade nova* é pioneiro na construção de alguns argumentos e no diagnóstico de tensões que a nova capital expressava. Vladimir Carvalho, no período seguinte, colabora com essa mesma tradição e recupera uma visão da história já presente neste curta. Se é verdade que Carvalho ajudou a fundar uma crítica radical à experiência de Brasília, partindo, sobretudo, de critérios ligados à luta de classes e à compreensão materialista da realidade, é preciso situar o alcance e a radicalidade da formulação de Joaquim Pedro de Andrade alguns anos antes. No fundo, trata-se de compreender até que ponto Joaquim Pedro elabora uma crítica capaz de pavimentar o caminho de uma memória crítica de Brasília, que será aprofundado por Carvalho e, por outro lado, até que ponto ele permanece na órbita do projeto modernista que concebeu a cidade.

Sem dúvida o cineasta avança ao denunciar a incapacidade da cidade de absorver a população trabalhadora que a construiu, e este argumento estará na base da visão de mundo sustentada pelos filmes de Vladimir.

Em relação a *Fala Brasília*, há uma grande diferença de abordagem: naquele filme tínhamos a visão culturalista, que exaltava Brasília como espaço de convivência entre diferentes, organizada sob a égide de uma cidade nova e marcada pela dimensão cívica de um projeto arquitetônico que é, no fim das contas, enaltecido pelo curta. Em Joaquim Pedro estamos no terreno das contradições mais profundas da organização das cidades brasileiras. As atenções se voltam ao território em sentido mais amplo: o surgimento de uma periferia nos moldes tradicionais, representava a subversão do projeto de cidade utópica. Trata-se da gradual perda da aura utópica da cidade, uma vez que Brasília não era mais capaz de galvanizar um projeto de mudança da sociedade. No fim das contas, a cidade reincidia nos mesmos problemas conhecidos pela vida urbana brasileira.

Essa dimensão de esvanecimento da utopia é a tônica do cinema de Vladimir Carvalho, e já estava presente no curta de Joaquim Pedro. A diferença é que em *Brasília contradições de uma cidade nova*, apesar da identificação de um problema crônico e estruturante, há ainda certa adesão ao projeto original, ainda que ela esteja envolta em ambiguidades e dualidades discursivas. O problema estaria mais na sociedade brasileira e em suas estruturas políticas, que subvertem o projeto modernista, ele em si adequado.

No período posterior, Carvalho irá deslocar a raiz do problema, que passará a ser não mais a realização plena de uma perspectiva redentora que não se completa, mas sim o autoritarismo e a exploração social já contidos na origem histórica deste processo. Daí o interesse pelas arbitrariedades ocorridas durante a construção da cidade, em especial o massacre de 1959.⁹² É também este o motivo pelo qual Carvalho se dedicou a trabalhar a figura de Juscelino Kubitschek, assunto tratado no capítulo 4. No sistema montado pelos documentários do diretor paraibano, a questão não é tanto a investigação do projeto de Lúcio Costa - ainda que ele seja ouvido, e sua posição política seja importante dentro de um certo quadro a ser montado -, e sim sua implantação pelas forças políticas brasileiras, dentro de balizas históricas determinadas.

1.4.2 Projeto e espaço urbano: o surgimento das contradições no território

⁹² O que não exclui a posição política engajada diante do regime autoritário. Importa aqui mais o fato de que Carvalho projeta o "choque com seu espaço de experiência histórica" para o momento de fundação da cidade. Essa discussão será feita adiante.

Brasília contradições de uma cidade nova propõe um exercício de balanço do projeto arquitetônico e urbanístico da cidade. O termo de comparação é, neste momento, a concepção de cidade original, seu desenho e seu desígnio, no sentido de Giancarlo Argan e Artigas discutido na apresentação deste trabalho. A narrativa se dedica insistentemente a descrever e interpretar aspectos projetuais da cidade. Para isso, as estratégias discursivas se voltam à investigação do espaço físico: a câmera assume o ponto de vista dos automóveis que utilizam as rodovias que cruzam a cidade; *travellings* trabalham a escala do pedestre experienciada dentro das quadras (relacionada à *dimensão residencial* da cidade, argumentada por Costa)⁹³. Quando o filme retrata o espaço público, a câmera está sempre em movimento, descrevendo o espaço físico.

O curta traz uma voz narradora interpretada por Ferreira Gullar nos moldes da tradição sociológica, o que permite identificar o filme com o ambiente estético do documentário brasileiro daquele período. Joaquim Pedro sobrevoa Brasília investigando o projeto urbanístico da cidade e adotando uma postura estética naquele momento já consolidada pela tradição cinemanovista. A narração é onisciente e organiza um discurso assentado em bases políticas: temos a inquirição da realidade social brasileira vista pelo prisma do subdesenvolvimento e dos mecanismos de exclusão.

O curta pode ser dividido em duas partes que se apresentam ligadas e articuladas. A primeira apresenta o Plano Piloto enquanto a segunda se dedica a retratar a periferia de Brasília. Na primeira metade (cerca de 12 minutos), temos uma apresentação bastante descritiva de elementos do projeto urbanístico. Nela o filme apresenta o sistema viário da cidade, baseado no tráfego de alta velocidade e na separação entre carros e pedestres. A câmera do alto da Torre de Televisão observa a cidade de cima fazendo um longo e lento movimento panorâmico capaz de investigar o desenho urbano.⁹⁴ A passagem de uma parte à

⁹³ Segundo depoimento de Costa em 1961 ao Jornal do Brasil. “É o jogo das três escalas que vai caracterizar e dar sentido a Brasília. A escala residencial ou cotidiana; a dita escala monumental, em que o homem adquire dimensão coletiva, a expressão urbanística desse novo conceito de nobreza. Finalmente, a escala gregária, onde as dimensões e o espaço são deliberadamente reduzidos e concentrados a fim de criar clima propício ao agrupamento. Poderemos ainda acrescentar mais uma quarta escala, a escala bucólica das áreas abertas destinadas a fins de semana lacustres ou campestres.” Conforme artigo de Conceição Freitas disponível em:

<https://www.metropoles.com/conceicao-freitas/saiba-o-que-sao-as-escalas-que-definem-a-identidade-urbana-de-brasilia> Acesso em: 02/07/2021

⁹⁴ Como discutido anteriormente, há uma verdadeira cultura visual que filme Brasília do alto, seja com câmeras colocadas em aviões, seja com câmeras colocadas na Torre de TV, que funciona como um mirante situado no cruzamento dos dois eixos, no centro da cidade. Na tradição do cinejornal, trabalha-se a ideia de chegada à cidade, que Tatiana Hora identificou como postura que remete ao relato de viagem, em diálogo com a dimensão de desbravamento que a construção de Brasília ensejou. Vladimir Carvalho se utilizará de expediente semelhante, mas acrescentando um elemento novo: a figura do Candango cantador - espécie de corpo cênico que o filme trabalha em chave épica brechtiana, e que

outra ocorre exatamente no meio do filme e utiliza como ensejo dramático o deslocamento urbano feito pela população trabalhadora. Do ponto de vista geográfico, o filme nos leva à Plataforma Rodoviária no centro da cidade para, num plano marcado, e utilizando a imagem de um ônibus que parte para a periferia, iniciar um trajeto que leva a narrativa para as cidades-satélite. Esta estrutura, em que há dois grandes polos narrativos contrapostos e observados em conjunto, ajuda a compreender a postura de Joaquim Pedro de Andrade diante da história de Brasília.



Figura 6: Brasília contradições de uma cidade nova (Joaquim Pedro de Andrade, 1967)

A dimensão projetual de Brasília e a tradição de filmar a cidade do alto

Uma sequência longa na primeira parte registra a vida no interior das quadras. "A superquadra é o reino da vida familiar confortável", diz a narração. Componente fundamental do partido urbanístico de Brasília, as superquadras de Lúcio Costa se baseiam na ideia de Cidade-Jardim, amplamente debatida pela arquitetura do pós-guerra europeu. O objetivo é criar espaços para o convívio da comunidade de moradores, sem a presença de carros, arborizados e de livre-circulação. Daí a programática escolha pelo uso de pilotis, que elevam os prédios deixando os térreos livres. Para que essa ideia se efetive, as quadras contam com espaços de comércio, que deveriam permitir que a população moradora pudesse acessar serviços básicos sem precisar recorrer ao carro ou ao sistema viário.⁹⁵ Sendo este um dos princípios basilares do planejamento urbano de Brasília, foi também retratado em outras obras

será discutido no capítulo 3 - que é posta no alto da torre, o que permite ao cineasta filmar a cidade de cima, revisitando a tradição visual aqui mencionada.

⁹⁵ No fim das contas esta ideia foi abandonada eo comércio acabou voltado para fora, para a circulação de carros.

cinematográficas.⁹⁶ *Brasília planejamento urbano* dedica uma longa passagem ao registro da vida cotidiana que tem a superquadra como palco. Ali encontramos uma representação idealizada dessa realidade, na qual crianças e suas mães brincam a salvo de perigos.⁹⁷ O núcleo familiar tradicional vivendo em harmonia neste espaço é um dos códigos importantes da representação do projeto de Brasília visto pelo prisma do projeto da arquitetura moderna. Diz a narração de Ferreira Gullar: "Quatro superquadras formam uma unidade autônoma de habitação coletiva, com as comodidades da vida comunitária, inclusive um clube de vizinhança". Dentro dos moldes do programa da arquitetura moderna, o projeto de Lúcio Costa previa a presença de escolas e clubes de vizinhança a cada quatro superquadras.⁹⁸ Com o passar do tempo, essa ideia foi abandonada e, na imensa maioria das quadras, estes equipamentos de uso público não foram construídos. Dessa forma, o filme vai construindo uma rede de relações entre narração e imagens da cidade, tendo sempre como ponto de referência os princípios projetuais de Brasília, cotejados com a realidade construída que pode ser registrada no interior do Plano Piloto. O papel da narração e a forma como ela organiza um discurso sobre as imagens, é um dos elementos chave para a compreensão do filme.



⁹⁶ Por exemplo o curta *Brasília Ano 10* (Geraldo Sobral Rocha, 1970), produzido no bojo das efemérides do 10º aniversário da cidade e encomendado pelo Departamento de Turismo de Brasília. A semelhança formal da passagem que descreve as superquadras com o filme de Joaquim Pedro é notável. Vladimir Carvalho assina “coordenação” do projeto junto com Cecil Thiré, segundo os créditos do filme. O filme pode ser visto digitalizado em: https://www.youtube.com/watch?v=48n_DMhoCBE Acesso em 05/07/2021.

⁹⁷ “O conceito de superquadra; o uso sistemático do piloti, devolvendo o chão ao pedestre e integrando o edifício nos jardins e *playgrounds*; a localização de um comércio local, visam principalmente criar facilidades à dona de casa e às crianças.” Diz a narração de *Brasília planejamento urbano*, na passagem dedicada ao exame das superquadras.

⁹⁸ Plano que também não se concretizou. Há apenas um Clube de Vizinha efetivamente construído, na SQS308, na Asa Sul, conhecida por ser uma quadra modelo. Ali foram implantados todos os equipamentos coletivos (escolas, o clube de vizinhança etc), previstos no projeto original de Lúcio Costa. No restante da cidade, portanto, o projeto urbanístico previsto não se concretiza plenamente.

Figura 7: *Brasília contradições de uma cidade nova* (Joaquim Pedro de Andrade, 1967)

O retrato da vida na Superquadra e os equipamentos sociais projetados

Vejamos algumas das propostas de leitura da voz narradora neste filme. Na interpretação de Tatiana Hora, o tom da narração é irônico:

Noutra sequência, o filme mostra um cemitério pobre com túmulos no chão batido, onde acontece um enterro de um caixão numa cova aberta por dois operários, seguido pelo cortejo de quatro mulheres de luto, *enquanto o narrador relata, numa citação irônica do relatório do Plano Piloto*, de Lúcio Costa (o mesmo relatório que serviu de base para a elaboração de Brasília, planejamento urbano é *ironizado* no filme de Joaquim Pedro) [grifos meus]⁹⁹

Como dissemos, a ideia defendida pela autora corrobora a tese de que estamos diante de um "falso filme oficial"¹⁰⁰. Neste esquema, o filme de Fernando Coni Campos reverenciaria o projeto urbanístico da capital, ao passo que Joaquim Pedro inverteria a equação valendo-se de uma mudança de tom ocorrida ao longo do filme. Como se o filme promettesse percorrer os caminhos da operação monumentalizante para depois romper com ela, revelando as contradições que marcam a cidade. Ainda segundo Hora: "Essa mudança no teor da narração é o que promove o desvio dos planos com ilustrações didáticas sobre a estrutura do Plano Piloto, muito similares àqueles de *Brasília, planejamento urbano*"¹⁰¹. Haveria, assim, espécie de inversão de expectativa interna à obra que ajudaria a demarcar uma posição discursiva por parte do filme.

No artigo *Desenvolvimentismo, plano-piloto e segregação: uma análise de Brasília, contradições de uma cidade nova*, de Joaquim Pedro de Andrade, a pesquisadora Meire Oliveira Silva, segue linha parecida:

⁹⁹ HORA, Tatiana. *Utopias de Brasília no cinema: o desvio contra a arquitetura e a história* Op. cit. p. 133.

¹⁰⁰ Neste artigo, a autora trabalha a ideia de *filme-desvio* a partir do conceito formulado por Guy Debord no contexto situacionista. "O desvio propõe o emprego das imagens do espetáculo contra o espetáculo: diferente da citação, que respeita o original e sua autoria, no desvio o choque entre diferentes mundos sensíveis ressignifica o original, e uma frase, uma foto, um filme inteiro podem ser desviados." DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil. *Modes d'emploi du détournement*. Les lèvres nues, Bruxelas, n. 8, maio, 1956. *apud*. HORA, Tatiana. "*Filme-desvio: do planejamento às contradições*". Rebeca, v. 2, n. 10, p. 1-22, jul.-dez. 2016, p. 5. Essa perspectiva enfatiza o movimento de choque com o qual *Brasília contradições de uma cidade nova* enfrenta tanto o projeto de Brasília quanto a tradição cinematográfica que o retratou, via de regra em chave positiva.

¹⁰¹ HORA, Tatiana Alves de Lima. *Idem* p.133

Joaquim Pedro de Andrade, ao assumir uma reflexão crítica em relação ao progresso do país, não só contradiz como denuncia a nova capital como uma farsa - microcosmo de um pretenso desenvolvimentismo tão caro aos intuítos daquele cenário brasileiro na ditadura dos anos 1960.¹⁰²

Em outro momento do mesmo texto, Silva argumenta:

O direcionamento dado pela narração, muitas vezes irônica, é entrecortado por uma avalanche de imagens que, incômodas, aludem à chegada desastrada dos primeiros trabalhadores migrantes do Norte e do Nordeste ao que seria a futura capital do país.¹⁰³

Novamente prevalece a ideia de que a voz narradora do filme é marcada pela ironia. Recurso que, na chave de interpretação proposta por ambas as autoras, estaria a serviço de um projeto de descolamento e denúncia do plano urbanístico como farsa. Novamente é possível relacionar este argumento com a opção pela análise comparada que aproxima os dois curtas: em Coni Campos temos o discurso positivo, em Joaquim Pedro ele se inverte. Para esta leitura, a ironia é a chave desta inversão, tanto no que se refere ao tom da narração, quanto à organização do discurso em sentido mais geral oferecido pelo filme, que estaria ancorado em uma contranarrativa de tom farsesco. É certo que a estrutura em dois blocos é uma forma do curta tecer uma argumentação crítica sobre o desenvolvimento da cidade. Não me parece, no entanto, que a ironia seja uma caracterização adequada para pensarmos o papel que a narração tem neste curta.

Ainda na primeira parte do filme temos uma sequência que registra espaços privados de moradia; a câmera passa a filmar dentro de apartamentos do Plano Piloto enquanto na banda sonora temos os depoimentos de alguns de seus moradores. A narração defende a tese de que Brasília ofereceria a seus ocupantes "padrões econômicos distintos", estipulados pela renda dos habitantes¹⁰⁴, ao invés de uma mais profunda divisão entre classes sociais. A sequência traz alguns personagens que ilustram camadas sociais e padrões de vida distintos. Athos Bulcão é o porta-voz da elite brasiliense: mora em um confortável apartamento ao mesmo tempo que fala em nome do grupo de artistas e intelectuais responsáveis pela construção da cidade. Diz a narração:

¹⁰² SILVA, Meire O. *Desenvolvimentismo, plano-piloto e segregação: uma análise de Brasília, contradições de uma cidade nova*, de Joaquim Pedro de Andrade. RUA, Campinas, SP, v. 25, n. 1, 2019, p.169. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8655726>. Acesso em: 7 de maio de 2021.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 177

¹⁰⁴ Derivada por sua vez do nível de ocupação profissional no funcionalismo público.

Os apartamentos de Brasília deveriam obedecer a três padrões econômicos distintos. Conforme o plano, a cidade não seria dividida em bairros ricos e bairros pobres, haveria integração em vez de discriminação, o que não houve.

Prepara-se terreno para a argumentação que entende que "o plano" foi desvirtuado, e o contingente de trabalhadores de baixos salários não teve acesso ao padrão de moradia previsto, sequer ao mais popular deles. O filme demonstra que os apartamentos menores acabaram ocupados por famílias de funcionários de baixo escalão, e as unidades habitacionais partilhadas entre diversos moradores, numa dinâmica conhecida pelas classes populares brasileiras. A câmera, quando filma o apartamento ocupado pela família trabalhadora, vai à mão produzindo um registro diferente do que aquele obtido no registro do apartamento de Bulcão, onde o diretor escolheu montar um longo trilho para realizar um *travelling* que ocorre durante a entrevista, com som direto sincronizado.¹⁰⁵ Adiante, quando o filme apresenta a Rodoviária, inaugurando a parte *popular* da narrativa, novamente temos a câmera na mão como marcador da experiência popular. No Palácio da Alvorada, reverberando o tratamento dado a Bulcão, novamente longos *travellings* apresentam o virtuosismo da arquitetura de Niemeyer. O filme não vilaniza o artista plástico modernista, mas ele está situado, inequivocamente, no campo da elite econômica que vive na cidade. Dito de forma sintética: a classe média ocupou os apartamentos destinados aos trabalhadores, mesmo assim precisando recorrer a estratégias que contornam o descompasso entre renda e os custos de moradia.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Vemos na imagem que quem entrevista Bulcão é Jean-Claude Bernardet. Em outra sequência, quem entrevista o morador *popular* é Joel Barcelos, também o interlocutor das entrevistas realizadas no Núcleo Bandeirante.

¹⁰⁶ Durante a construção da cidade previa-se que os funcionários públicos fossem inquilinos de apartamentos pertencentes ao Estado. Essa ideia foi abandonada a partir de 1964 e as unidades habitacionais entregues ao mercado imobiliário privado. Esse é o tom da política habitacional sob o regime militar, que revisa a ideia, gestada pela arquitetura moderna européia no entre guerras - e prevista para ocorrer em Brasília -, de que o Estado poderia ser proprietário e gestor de um parque público de moradia. A mudança do projeto no contexto de Brasília corrobora a ideia de perda de força de um modelo de bem-estar social em direção a um modelo de viés mais liberal. Ver WISNIK, Guilherme. *Brasília 50 anos: trilha torta por linhas certas* in BRAGA, Milton. *O concurso de Brasília: sete projetos para uma capital*. Op. cit.



Figura 8: Brasília contradições de uma cidade nova (Joaquim Pedro de Andrade, 1967)

As unidades habitacionais e os extratos sociais em Brasília

Quando a narração diz que aquilo que era previsto não ocorreu, faz uma crítica direta, apontando o desvio de rota previsto. Há um confronto explícito entre a voz *narradora* e o *projeto urbanístico*, mas este embate não é mediado por ironias ou subtextos. Nesse momento o filme dá voz a Athos Bulcão, que diz: "Eu vim para aqui em 1959, com Oscar Niemeyer, meu amigo de toda vida, com quem eu colaboro fazendo meu trabalho de integração arquitetônica." A narração interrompe Bulcão solapando sua voz, ocupando a banda sonora enquanto o som direto desvanece num significativo *fade out*: "A maior parte dos numerosos intelectuais que afluíram à Brasília, atraídos pelo vulto do empreendimento humano e artístico, deixou a cidade depois que 230 professores se demitiram da universidade durante a crise ocorrida em 1965."

É interessante comparar o tratamento oferecido pelo filme à figura de Athos Bulcão com o expediente utilizado por Vladimir Carvalho no curta *Brasília segundo Feldman*. Carvalho opõe no plano sonoro, sempre através de vozes *off*, a enunciação de Bulcão àquela expressa pelo operário militante Luiz Perseghini. As falas do artista são contrapostas e matizadas pela experiência do candango. No curta de Joaquim Pedro, não somente Bulcão não é diretamente confrontado, como seu depoimento é absolutamente sumário; ele não oferece à narrativa dados novos, apenas ilustra a experiência dos intelectuais que "afluíram a Brasília", ao mesmo tempo que representa o projeto modernista que concebeu a cidade. O filme passa desta sequência a outra, que apresenta a repressão política ocorrida na UnB. Apesar de ser membro da elite econômica, não é exatamente essa a função que Bulcão desempenha no arco narrativo do filme. A montagem escolhe sublinhar que ele é um representante da intelectualidade cujo projeto fora interrompido pelo golpe de 1964. Essa diferença é reveladora da mudança de perspectiva no interior do campo cinematográfico que ocorrerá no período seguinte, processo do qual Vladimir Carvalho participa ativamente. A meu ver, Joaquim Pedro quer trazer à tona as contradições que marcaram a "cidade nova", mas tem mais afinidade ideológica com o projeto que a construiu do que o filme deixa transparecer num primeiro momento.

Aqui é preciso lembrar que Joaquim Pedro é um cineasta cuja trajetória foi marcada pelo percurso do longo modernismo brasileiro, conjunto amplo de referências e tradições que sua obra absorve e com as quais dialoga. Passemos rapidamente por alguns dos filmes e temas que a constituem. Nos dois curta-metragens (originalmente unidos e exibidos como uma só obra) *O mestre de Apipucos* e *O poeta do Castelo* (1959), o cineasta registra o sociólogo Gilberto Freyre¹⁰⁷ e o escritor Manuel Bandeira, inaugurando um diálogo com a literatura modernista brasileira que terá desdobramentos posteriores em sua obra. Dois de seus filmes realizados na década de 1970 (portanto depois de *Brasília contradições de uma cidade nova*) revisitam o imaginário histórico do Brasil colonial, tradição privilegiada pelos modernistas na formulação das políticas patrimoniais organizadas pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN, hoje IPHAN), a partir de sua criação pelo governo Vargas. Em *Os inconfidentes* (1972), o cineasta subverte a lógica do filme histórico oficioso estimulado pela política cultural do governo militar ao lidar com a revolta liderada por Tiradentes, misturando documentos históricos com textos literários (de Cecília Meirelles, de poetas do período e trechos dos *Autos da Devassa*). O curta documental *O Aleijadinho* (1978) retrata o universo barroco surgido no contexto das Minas Gerais setecentistas, colaborando com a construção de uma memória a respeito deste repertório. Como eixo central da narrativa temos a figura de Antônio Francisco Lisboa e suas obras, artista que vocaliza o estilo de época.

Ocorre que a valorização deste universo pela memória social e pelas políticas de patrimônio foi construída com ativa colaboração de Lúcio Costa. O pai de Joaquim Pedro, Rodrigo Melo Franco de Andrade, atuava, desde os anos 1920, como jornalista empenhado na defesa e difusão do modernismo e tornou-se, a partir de 1937, diretor do SPHAN, por indicação dos amigos Mário de Andrade e Manuel Bandeira – este último padrinho de Joaquim Pedro.¹⁰⁸ A narração over de *O Aleijadinho* é baseada em textos de Lúcio Costa, que assina

¹⁰⁷ Gilberto Freyre se insere na geração dos anos 1930 do pensamento social brasileiro. Ele ofereceu uma leitura bastante influente sobre a formação da sociedade brasileira no contexto colonial. Apesar das revisões pelas quais passou o sistema argumentativo do autor, centrado em bases raciológicas, Freyre representa uma das matrizes de corte nacionalista que influenciou o modernismo brasileiro. Freyre era próximo ao pai de Joaquim Pedro, Rodrigo Melo Franco de Andrade, nomeado diretor do SPHAN em 1937.

¹⁰⁸ Dados biográficos a respeito do cineasta podem ser encontrados em ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. São Paulo: Alameda, 2013. p. 20-42. Uma discussão sobre a historiografia que tratou de Joaquim Pedro, com atenção voltada ao longa-metragem *O homem do pau-brasil* (1981) pode ser encontrada em ANCONA, Luiz O. G. *O homem do pau-brasil (1981) de Joaquim Pedro de Andrade: releitura oswaldiana no Brasil da Abertura*. In: XXV Encontro Estadual da ANPUH-SP, 2020, São Paulo. Anais Eletrônicos do XXV Encontro Estadual de História da ANPUH-SP, 2020. Ancona aponta que Joaquim Pedro pode ser identificado com o modernismo em seu arco longo, revisitando e reavaliando esta tradição mesmo em seus filmes dos anos 1970 e 1980.

o argumento e roteiro do filme.¹⁰⁹ Este dado demonstra a afinidade - de longa duração - entre o projeto cultural de Joaquim Pedro e Lúcio Costa, ambos intelectuais afinados com o projeto artístico-cultural que pretendia produzir uma nova identidade nacional, modernizando cultura e sociedade "pelo alto".

O que ocorre é mais uma tentativa de formular e dar respostas às críticas que o projeto de Brasília recebeu, já bastante presentes no ambiente que se configurou ao longo dos anos 1960. Para ilustrar este cenário, basta lembrar de um episódio importante que é o Congresso Internacional de Críticos de Arte, ocorrido em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro entre 17 e 25 de setembro de 1959, e que inaugura o debate crítico sobre a capital. Na ocasião, o crítico de arquitetura Bruno Zevi teria dito: "Quem vamos criticar? Dr. Lucio Costa ou Oscar Niemeyer? (...) Mesmo os que como nós expressaram muitas dúvidas ou reservas sobre esta aventura e sentiram que os defeitos de Brasília são os defeitos de nossa cultura. Somos todos responsáveis. Se há alguns defeitos, provém do fato de Brasília projetar fisicamente problemas que não resolvemos - nenhum de nós - em qualquer parte do mundo."¹¹⁰ A anedota exemplifica bem o espírito das críticas a Brasília anteriores a 1964, que tendiam a acusar as condições de desenvolvimento do país pelos problemas urbanos que surgiam.

O pesquisador e professor de arquitetura José Guilherme Pereira Leite, em um pequeno texto publicado no portal *Do.co.mo.mo brasil*¹¹¹, no entanto, o autor apresenta sua linha argumentativa, assumindo uma perspectiva mais próxima da que defendo aqui. Escreve Leite:

É clara, entretanto, a simpatia inicial que o filme nutre pela obra e pelas perspectivas de Costa, ainda que se deva precisar o comedimento desta simpatia e a sua limitação a um conjunto de princípios projetuais genéricos que parecem justos aos olhos do cineasta e assim, em sua firmeza utópica, são expostos aos seus espectadores.¹¹²

Temos então a ideia de que o filme expressa antes uma colaboração entre Joaquim Pedro e Costa, unidos na defesa do projeto moderno que recebia críticas e demonstrava não ter conseguido levar adiante elementos utopia de Brasília. A trajetória do cineasta desde os

¹⁰⁹ Banco de dados Filmografia Brasileira, no site da Cinemateca Brasileira.

¹¹⁰ Descrito por Mário Pedrosa em *Lições do Congresso Internacional de Críticos*, Revista Módulo, nº16, dezembro de 1959, in. WISNIK, Guilherme (Organização, prefácio e notas) *Mário Pedrosa Arquitetura: ensaios críticos* São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 156-157. Volto ao comentário de Bruno Zevi no capítulo 4.

¹¹¹ Rede de pesquisadores brasileiros do campo da arquitetura e urbanismo ligado ao Comitê Internacional de Documentação e Conservação de Edifícios, Sítios e Bairros do Movimento Moderno.

¹¹² LEITE, José Guilherme Pereira *Um filme, seis anos depois*, p. 4. Disponível em: <https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/182.pdf> Acesso em 27/05/2021

filmes produzidos pelo Instituto Nacional do Livro (*O mestre de Apipucos* e *O poeta do Castelo*), dedicados a elaborar retratos dos modernistas da geração de 1920/30, permite aproximá-lo do projeto moderno brasileiro que havia desenhado um plano de ação para o país ainda nos anos 1930.

A narrativa de *Brasília contradições de uma cidade nova* aponta dois grandes responsáveis, gestados pela história brasileira, que se interpõem ao projeto de modernização pretendido, impedindo sua plena efetivação. De um lado temos o subdesenvolvimento do país, amplamente retratado naquele período pelo campo cultural de esquerda e objetivo de discussões teóricas nas ciências humanas. Do outro, o advento do regime militar que representou, para artistas e intelectuais, tanto a interrupção brusca de um certo horizonte político quanto a implementação de um modelo de sociedade distinto do imaginado, seja pelo pensamento revolucionário, seja pelo projeto reformista modernista.

No contexto de Brasília, nos anos iniciais após o golpe - o filme é rodado em 1966 - essas duas faces se apresentavam unidas. Um dos esforços empreendidos pelo documentário é criar uma rede que articula esses elementos. Joaquim Pedro traz a primeiro plano as dinâmicas do subdesenvolvimento, materializado no território urbano periférico. A crítica ao regime militar também se faz presente, mas em tom mais brando, certamente um manejo estratégico da temperatura política do filme de modo a evitar problemas com a censura e/ou instâncias de repressão.¹¹³

Num primeiro momento, a estratégia adotada é a produção de uma crítica mediada pela experiência do ensino, através da situação institucional da UnB. Por meio de uma operação habilidosa, a narrativa elabora um diagnóstico da situação na universidade após a demissão de 1965, mas o faz de modo a transformar a UnB em metonímia do contexto político brasileiro naquele momento. O tom é de avaliação da situação política, de análise da conjuntura. Ocorre que dentro da argumentação construída, este expediente funciona como elaboração de uma resposta – ou, ao menos, a busca das motivações - ao quadro geral desenhado pelo filme.

Da sequência que retrata a moradia construída em Brasília, passamos à UnB: as imagens mostram os estudantes pelos corredores, conversam em grupos. Antes da narração intervir, ouvimos o depoimento de um jovem que o filme sintomaticamente não apresenta na imagem ou identifica. Este depoimento pode passar despercebido no fluxo do filme. O fato de não vermos o rosto do depoente ajuda a retirar peso narrativo da fala que parece, ao contrário, bastante reveladora do discurso assumido pelo curta. Percebe-se também que a fala

¹¹³ Vale lembrar que, além da censura, o filme tinha como possível barreira ideológica o crivo da empresa patrocinadora. O esforço de Joaquim Pedro em dosar a intensidade da crítica não parece ter surtido efeito. O filme teve problemas de recepção tanto com o governo quanto com seu investidor privado.

apresenta diversos cortes (três ao menos): foi editada em detalhes, no nível das sentenças, de modo que o texto em sua versão final, mesmo não tendo sido escrito pelo cineasta, foi por ele articulado com alto grau de controle. A ausência de imagem do estudante reforça uma possível aproximação entre este texto e o da narração; até que a voz de Ferreira Gullar se pronuncie novamente temos somente imagens de cobertura, ilustrações um tanto genéricas da sociabilidade universitária, nenhum som sincrônico. Cria-se assim um contínuo de duas 'vozes narradoras' (*over*) que, se não registram o mesmo estatuto - a voz de Gullar preside a anúncio -, foram justapostas sem interrupções que sublinhem esta hierarquia. Neste contexto, diz o universitário:

O problema não é um problema de saudosismo. Não podemos pensar que tudo que havia tem que voltar. A realidade é que acabou. Não tem mais uma coordenação dentro dessa estrutura. Os alunos estão perdidos porque não sabem o que fazer, o que procuram. O que existe é um bando de gente perdida andando no corredor procurando o que fazer para passar o tempo, esperando a hora do almoço.

É notável a capacidade deste texto, que se refere à repressão ocorrida na UnB, de tratar também da realidade política nacional após o golpe de 1964. O caráter totalizante de algumas das palavras escolhidas (realidade, estrutura) permite que o texto repercuta uma esfera de realidade ampliada. As investidas contra a universidade são consequências diretas do novo governo mas, na lógica do filme, mais do que uma relação de causa e consequência temos um espelhamento do autoritarismo: a UnB passa a ser microcosmo da repressão do regime militar, parte pelo todo.

Feito este diagnóstico, o filme lida com o estado de terra arrasada que se apresenta ao horizonte político. Os estudantes, como em geral intelectuais, militantes e cineastas, se põem "perdidos", sem "saber o que fazer", "sem coordenação". Não é preciso se alongar nesta discussão uma vez que é conhecida a visão historiográfica que identificou no cinema brasileiro realizado logo após 1964 a expressão estética do esmaecimento das energias utópicas que animavam a esquerda brasileira até aquele momento. Basta dizer que Joaquim Pedro expressa, nesta sequência e nesta fala com particular densidade, sua própria formulação da crise política vivida naquele momento. É curioso que ela apareça na fala de um personagem, e não dita explicitamente pela narração. Ao mesmo tempo, o cineasta parece ter precisado lapidar a forma como o texto é enunciado. Suspeito que justamente para tornar seu conteúdo totalizante, provavelmente removendo com os cortes elementos que ancorassem o relato nos eventos ocorridos na UnB. Com algum grau de cálculo político o cineasta joga um jogo duplo. Colhe um relato expressivo e faz um esforço para torná-lo uma narrativa de fundo estrutural,

torná-lo sintoma agudo do momento. Ao mesmo tempo, escolhe atenuar parte do impacto político que essa fala poderia ter no filme, diluindo a potência da constatação segundo a qual: "O que existe é um bando de gente perdida andando no corredor procurando o que fazer para passar o tempo, esperando a hora do almoço".

Outro dado importante é que a sequência termina apresentando o plano de um corredor vazio na UnB. Vemos o que parece ser uma pequena exposição: sobre um painel vê-se uma foto de Oscar Niemeyer. De forma sutil o cineasta alude à memória do projeto moderno, aqui constituindo um discurso expositivo dedicado a refletir sobre o passado da cidade e suas narrativas de fundação. Neste contexto, o uso da imagem de Niemeyer como símbolo refere-se mais ao projeto de esquerda que fora interrompido pelo golpe militar do que à um balanço do projeto moderno ou de Brasília.

Na passagem desta sequência à seguinte (portanto, unindo-as narrativamente e criando uma ponte que tem sentido discursivo), há outra intervenção da narração de Gullar que merece destaque:

A Universidade de Brasília, que foi planejada para ser a vanguarda do ensino superior do Brasil, e que chegou a funcionar assim, hoje é uma universidade como as outras [Neste momento um corte nos leva à rodoviária]. Para a maioria de seus habitantes, Brasília é uma cidade como as outras. Dois terços dos que trabalham em Brasília, incluindo os operários que a construíram, moram fora dos limites do Plano.

A relação entre a montagem e a voz narradora evidencia a relação que se quer construir. O projeto político previsto originalmente para a universidade - criada, lembremos, por Pompeu de Sousa (figura que voltará à discussão adiante) no governo Goulart - se cobre de nuvens¹¹⁴, de forma análoga ao projeto da cidade modernista. O jogo de espelhos montado tem três camadas: o projeto de universidade fracassou, como o projeto urbanístico da cidade, bem como o projeto da esquerda brasileira. Note-se a repetição: universidade *como as outras*; cidade *como as outras*. Essa ideia é recorrente nas narrativas que trataram da cidade: Brasília pretendia ser uma cidade diferente e abrigar uma sociedade diferente. O fato de que a cidade

¹¹⁴ Tomo emprestada a expressão utilizada por Mário Pedrosa. No conhecido artigo *Nuvens sobre Brasília* (publicado no Jornal do Brasil em 13 de maio de 1958) o autor deixa claro a reorientação em curso de seu olhar sobre a nova capital. Esta formulação dialoga com a ideia de projeto desviado, de utopia que perde força, noção que se enraizou na memória social a partir de um determinado debate que fez a crítica do projeto moderno. Otília Arantes, em textos que serão comentados adiante, recupera a expressão de Pedrosa para demonstrar que as críticas à cidade modernista surgiram rapidamente, já nos anos 1960. Nesse sentido, é possível aproximar as posições assumidas por Pedrosa e Joaquim Pedro, que apesar da afinidade com as formulações modernistas, muito logo identificaram as nuvens no céu. Volto a este debate no capítulo 4.

gradualmente demonstre ser uma cidade *como as outras* (estratificação social, precariedade urbana) é o principal sintoma de que o projeto modernista não se efetivou. Essa ideia reaparece em *Conterrâneos Velhos de Guerra*, formulada exatamente da mesma forma, e nela reside uma leitura histórica sobre Brasília que se torna hegemônica algum tempo depois, como veremos.¹¹⁵

O diagnóstico é o mesmo e se repete, reverbera como eco. O ponto central de meu argumento é que o problema identificado pertence à esfera da política. O desvio de rota, o problema de estrutura, não está no desenho dos arquitetos ou em uma leitura equivocada da realidade brasileira. O cerne do problema é o autoritarismo, o uso da violência na arena política. Este processo fica claro no caso da UnB no que se refere à representação que o filme faz do regime militar, apesar dos cuidados de tratamento adotados. No nível do projeto urbano, a violência tem caráter mais crônico e difuso pois tem motivos estruturais (exploração do trabalho, renda, falta de acesso à moradia). O Plano Piloto peca por não ter conseguido contornar esta realidade, que o filme investiga e discute na parte final.

O filme passa então da universidade para a rodoviária no centro do Plano Piloto, espaço importante da cidade pois concentra o fluxo urbano e interurbano de pessoas que se dirigem à Capital. Para filmar de perto a massa de trabalhadores ali presentes, a câmera vai novamente à mão e se aproxima da multidão. Por alguns instantes o espectador vivencia o aperto da aglomeração, típica de espaços como este. A linguagem do filme abandona o registro plácido, contemplativo e estetizante dos *travellings* e movimentos de câmera que marcaram o registro do Plano Piloto para adentrar uma espécie de multidão-povo. Não resta dúvida de que o cineasta se projeta nesta imagem, vê nela um gesto que sintetiza sua plataforma política enquanto artista engajado. Mais do que um "ao lado do povo" *a priori*, o interessante é que o filme transforma em imagem um itinerário: das superquadras - espaço

¹¹⁵ É Pompeu de Sousa quem formula de forma categórica: "Brasília é uma cidade exatamente igual às outras cidades brasileiras, com exatamente os mesmos problemas. A ilha da fantasia acabou." Quando a entrevista foi realizada, Pompeu de Sousa era senador pelo PMDB eleito pelo DF nas eleições de 1986. Participou ativamente da redemocratização, ligado ao grupo de Tancredo Neves. Em *Conterrâneos* ele trabalha pela memória positiva de Juscelino Kubitschek, compreendido como representante das forças democráticas apeadas do poder pelo golpe militar. Esta ideia, de um *hiato* na história democrática, estava em construção durante os anos iniciais da Nova República e foi impulsionada, por exemplo, pelo filme *Jango* (1984) de Silvio Tendler, como demonstra Marcos Napolitano em *Nunca é cedo para se fazer história: o documentário Jango (1984) de Silvio Tendler* in MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida (orgs.) *História e documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012. As disputas de memória em torno de JK serão discutidas no capítulo 4, quando *Conterrâneos* for o centro da análise. A esse respeito, ver também KORNIS, M. A. *Uma memória da história nacional recente: as minisséries da Rede Globo*. Acervo (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 16, n.1, p. 125-142, 2003 e KORNIS, M. A. *Anos Rebeldes: melodrama, imagens de arquivo, e uma memória da ditadura militar no Brasil*. In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos. (Orgs.). *O cinema e as ditaduras militares*. São Paulo e Porto Alegre: Intermeios/Fapesp e Famecos, 2018, p. 101-127.

da classe média e das elites -, chegamos até a multidão popular, para nela mergulhar. Toca *Viramundo* (Capinam e Gilberto Gil) na voz de Maria Bethânia¹¹⁶, enquanto vemos um ônibus que sai da rodoviária ser acompanhado em uma longa e significativa panorâmica, momento que divide o filme em dois (Plano Piloto/periferia).

A última seção do filme apresenta estrutura e argumentos claros. O cineasta propõe um mergulho na realidade das cidades-satélites, caracterizadas como "cidades dormitório" - pois não têm autonomia econômica - onde vivem os operários. Diz a narração: "essas cidades se desenvolvem horizontalmente segundo um esquema urbanístico ultrapassado, em tudo oposto ao plano de Brasília." A formulação reitera a posição do filme até aqui, que vê no projeto urbanístico da cidade elementos de vanguarda e de intenções modernizantes. A periferia, no entanto, escapa a este esquema e vai na contramão da modernização arquitetada. A partir daqui, o filme apresenta as principais características históricas e sociológicas deste território. Busca-se apresentar um quadro que explique as origens da gradual conformação dessa cidade informal e apartada do centro (Plano Piloto), mas que mantém com ele relação de interdependência.

A leitura proposta por Joaquim Pedro nesse aspecto em particular tem afinidade com a de Vladimir Carvalho, e não parece haver pontos de conflito no que se refere à leitura do processo histórico que levou à formação da periferia. Também há convergência no que se refere às consequências culturais deste processo: ambos os cineastas valorizam a presença de elementos da cultura popular nordestina. A ideia geral é que o fluxo migratório massivo levou para a periferia de Brasília tanto elementos do repertório artístico e cultural quanto estratégias de adaptação praticadas pelas classes populares de outras regiões do país, de estados do Nordeste em particular. Este era também o expediente argumentativo de *Fala Brasília*, no bojo de uma estratégia discursiva que privilegiava a entrevista mas não registrou a realidade fora dos limites do Plano Piloto. Em *Brasília contradições de uma cidade nova* ganha relevo a preocupação em apresentar e interpretar a periferia, e as entrevistas são costuradas com a narração onisciente que descreve as estruturas sociais e se posiciona ideologicamente diante da realidade.

No filme de Joaquim Pedro, no entanto, a cultura nordestina é uma ideia vaga e generalista. O cineasta utiliza as imagens de uma feira livre para, de forma codificada e sintética, aludir ao universo nordestino. O historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, em seu livro *A Feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)*¹¹⁷, chama a atenção para o fato da feira *nordestina* ter se tornado imagem síntese de

¹¹⁶ Canção que estava presente no já mencionado filme de Geraldo Sarno de 1965, e tornou-se um emblema da experiência da migração no âmbito do documentário brasileiro deste período.

¹¹⁷ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da*

um Nordeste fabricado a partir de operações folcloristas e mitologizantes ocorridas na primeira metade do século XX. Joaquim Pedro parece recorrer a essa imagem quando filma a feira popular como signo da cultura popular nordestina instalada nas cidades-satélite. Na estrutura da sequência, temos a voz narradora e imagens que ilustram genericamente essa ideia de povo-nação, ou povo-nordeste. Esta imagem símbolo aparece em outros filmes do Cinema Novo, como *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964), para citar dois exemplos expressivos. Em *Conterrâneos Velhos de Guerra*, Carvalho propõe um exame mais detido e minucioso deste quadro de referências e matrizes culturais, adensando e dando contornos mais nítidos àquilo que no curta de Joaquim Pedro se apresenta como genericamente "os hábitos e a cultura de seus locais de origem".

De todo modo, é notável como *Brasília contradições de uma cidade nova* consegue sintetizar em poucos minutos uma narrativa coesa a respeito das cidades-satélites que, em seu sentido geral, será levado adiante pela representação cultural, inclusive por Vladimir Carvalho. O filme percorre de forma clara uma determinada história da relação Brasília/cidades-satélite, utilizando a narração como eixo condutor da exposição.

Essa narrativa pode ser resumida da seguinte forma: a construção da cidade representou, para além do evento político e seus simbolismos, um imenso canteiro de obras baseado em técnicas de construção civil atrasadas e artesanais. Essa característica - sintomática do descompasso entre intenção projetual e sua execução - criou um fluxo migratório de grandes proporções, impulsionado por secas intensas ocorridas em alguns estados do Nordeste no final dos anos 1950. As empresas construtoras (públicas e privadas) se valeram dessa situação para colocar em marcha um curto-circuito baseado em alta exploração do trabalho. Terminadas as obras, esse contingente populacional se pauperiza e passa a viver em assentamentos precários e autoempreendidos, alguns deles dentro do Plano Piloto ou nas imediações, como a Vila Planalto.¹¹⁸ Uma atuação conjunta entre poder público e poder econômico acaba por comandar o processo de segregação territorial que cria as cidades-satélites distantes do centro político e econômico.¹¹⁹

O filme apresenta uma bem costurada rede de argumentos que sustenta essa visão. Um morador de Taguatinga, entrevistado, diz não ser possível ao operário viver em Brasília.

cultura popular (nordeste 1920 –1950). São Paulo: Intermeios, 2013.

¹¹⁸ Diz a narração: "Na época da construção, o imigrante ganhava cinco vezes mais do que no Norte, e duas vezes mais do que no Rio ou em SP. Depois de inaugurada a cidade o mercado de trabalho diminuiu muito. Os operários sem emprego preferem, no entanto, permanecer em Brasília." O texto corrobora os dados e o diagnóstico de James Holston, ver nota 65.

¹¹⁹ Em *Brasília segundo Feldman*, o personagem Luiz Perseghini menciona a inundação da Vila Planalto, episódio em que o poder público esteve à frente do despejo de moradores. Algo semelhante ocorre com a remoção do bairro autoconstruído Vila do IAPI, processo que está na origem da cidade de Ceilândia. Discuto esse episódio e seu retrato em *Conterrâneos* no capítulo 4.

As construtoras, ele denuncia, burlam a legislação trabalhista, demitindo e recontratando funcionários por meio de operações casadas. O cineasta então pergunta se o sindicato não ajuda. Ouve em resposta: "antes havia um sindicato, mas depois tudo se transformou e então o operário apanhou muito por conta de sindicato, e aí ele tomou medo." A crítica do entrevistado à repressão operada pelo regime militar é direta, e vai ao encontro da perspectiva política do filme e do cineasta. Este depoimento é expressivo porque ele ajuda o filme a construir o discurso que relaciona os problemas urbanos de Brasília, cuja raiz histórica e sociológica é o quadro desenhado acima, com a prática política do recém iniciado regime militar. Esse ponto me parece fundamental para o lógica do filme: o governo militar, por meio de sua face autoritária e do abandono de qualquer proteção aos trabalhadores, aprofunda as contradições que se apresentam na cidade.

Os dois depoimentos seguintes seguem linha parecida: uma mulher tematiza remoções feitas em caminhões basculantes e relata a morte de crianças no processo. Em seguida, um trabalhador relata um conflito por terra cujo resultado foi um violento despejo, executado pelas forças de segurança de Goiânia com práticas autoritárias, próprias de relações clientelistas. Chegando ao final, o filme deixa mais clara sua posição ideológica diante do diagnóstico produzido. O problema de fundo reside sobretudo nas estruturas sociais clientelistas e pré-modernas do país: arbítrios e desmandos parecem rotineiros, e aliam Estado e poder econômico contra as populações trabalhadoras.

A última intervenção da voz narradora formula um balanço final da situação. Sintetiza a postura que o filme expressa sobre a história de Brasília e apresenta também um diagnóstico mais amplo das relações entre cultura e sociedade. Nesse momento, o filme volta ao Plano Piloto, agora filmando os edifícios do Eixo Monumental - com destaque para o Palácio do Planalto. Voltam os movimentos de câmera, retomando a descrição virtuosa do início do filme, registrando espaços físicos destinados ao exercício do poder político. Cito a seguir o que diz a narração enquanto as imagens retratam a monumentalidade dos edifícios projetados por Niemeyer.

A construção de Brasília decorreu da necessidade de conquistar e desenvolver o interior do país e representa um salto sobre o seu processo natural de desenvolvimento sócio-econômico. (...) Brasília foi a grande oportunidade que se abriu à arquitetura brasileira, uma cidade inteira a ser feita desde o começo 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 esta realidade, para que no rosto do povo se descubra quanto uma cidade pode ser bela.

Brasília aparece identificada com a ideia de salto de desenvolvimento do país e o filme deixa claro sua afinidade com o projeto capitaneado pelos arquitetos modernistas. Como vimos, a estrutura narrativa nos conduz à ideia de que teria havido o desvirtuamento das intenções originais motivado pela interrupção democrática e pelas características políticas e sociais do projeto alçado ao poder com os militares em 1964 (não à toa fala-se em "liberdade imaginativa"). A estratégia adotada consiste em propositalmente borrar as fronteiras entre o que são as contradições urbanísticas da Nova Capital e as contradições dos rumos do país. Novamente o cineasta trabalha com níveis da realidade distintos que podem ser avaliados a partir de prismas similares: a violência política ocorrida na UnB reverbera a história da cidade, que espelha práticas do regime militar. Temos uma caixa de ressonância de várias camadas, e o tom geral é marcado pelas relações entre o subdesenvolvimento e as características autoritárias do tecido social.

Nesse sentido, *Brasília contradições de uma cidade nova* propõe um balanço de intenções totalizantes a respeito de cidade, produzido ainda na segunda metade dos anos 1960 e capaz de identificar, desde cedo, que o projeto da arquitetura moderna havia perdido sustentação e lastro histórico. A ideia de que Brasília caminhava para se transformar numa cidade *como qualquer outra*, perdendo, portanto, sua aura de excepcionalidade, já se fazia presente. Ocorre, porém, que o ataque de Joaquim Pedro se direciona à esfera política e subordina a ela a análise crítica do projeto urbanístico. Apesar da estrutura do filme construir o argumento de trás para frente, da cidade em direção à esfera política que a está desvirtuando, o fato é que o cineasta acredita que é o projeto autoritário que organiza os processos históricos e sociológicos retratados.

Como consideração final sobre os agenciamentos ideológicos em *Brasília contradições de uma cidade* e sua relação com o projeto modernista proponho pensar o filme a partir do conceito de *espaço legal* descrito por Jean-Claude Bernardet.¹²⁰ O espaço legal seria uma espécie de baliza dentro do campo cultural, um território de atuação possível delimitado por certos compromissos político-culturais, redes de poder e possibilidades de formulação criativa. Bernardet cita como exemplo as posições "desenvolvimentistas", "isebianas", do Cinema Novo, que teriam representado "um pacto tácito, certamente nunca

¹²⁰ BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

formulado nem mesmo conscientizado, entre esse movimento cinematográfico e a burguesia ligada à industrialização, no sentido de ela não ser questionada."¹²¹ Este pacto acaba por conformar um compromisso ideológico que se expressa culturalmente, ainda que inconscientemente, e estaria na raiz da recorrente crítica ao Nordeste "feudal" formulada por alguns filmes da primeira metade dos anos 1960.

Ainda segundo Bernardet, "o golpe de Estado de 1964 pegou o movimento cinematográfico desprevenido."¹²² Na lógica do raciocínio do autor isso quer dizer que o golpe reconfigura o espaço legal. São exigidas reacomodações no interior do campo cultural, uma vez que as linhas de força atuando na sociedade também se refazem nos anos após 1964. Filmes tradicionalmente identificados com a ideia de reformulação do horizonte político, como *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965)¹²³, na verdade "denuncia a inviabilidade do pacto, isto é, a inviabilidade dos próprios fundamentos ideológicos do Cinema Novo anterior a 1964."¹²⁴ Mas o ponto central do argumento de Bernardet, e que me parece apropriado para pensarmos *Brasília contradições de uma cidade nova*, é o fato de que a mera inversão dos sentidos políticos que davam forma ao espaço legal não significa que ele tenha sido inteiramente reformulado. O autor tenta dar conta da contradição: "numa forma de produção cinematográfica que ocorre dentro do espaço legal, denuncia-se esse espaço".¹²⁵ Ou seja, a mudança de ordem política pode inverter a correlação de forças mas mantém os mesmos termos, acaba reforçando as balizas que haviam, no início, configurado um certo território de ação.

Brasília contradições de uma cidade nova pode ser lido à luz da caracterização histórica que Bernardet faz do Cinema Novo após 1964. Tendo que lidar com o seu próprio espaço legal (o financiamento privado da empresa italiana; o formato curta-metragem; a sombra da censura e da repressão política), o filme é claro em sua crítica aos fundamentos do regime autoritário recém-instalado. O filme se apresenta como crítico e, por isso, trava um embate dentro do mesmo terreno conceitual estabelecido pelo campo cinematográfico. Parece-me que algo semelhante ocorre na relação do filme com o projeto modernista, também ele posto em questão com a ruptura política. O modernismo enquanto projeto artístico-cultural de longa duração, que produzira Brasília em aliança com a política desenvolvimentista dos anos 1950, estabelece parte importante do espaço legal com o qual Joaquim Pedro precisa dialogar naquele momento, ainda que para formular críticas circunstanciais. Sobretudo pelo

¹²¹ *Ibidem*, p. 71.

¹²² *Ibidem*, p. 68.

¹²³ Posteriormente também *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) e *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968).

¹²⁴ *Ibidem*, p. 72.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 72.

já mencionado fato do cineasta ter sido, ao longo de sua trajetória, um artista e intelectual afinado ao longo modernismo.

A proposição histórico-conceitual de Bernardet, portanto, parece dar conta de explicar o jogo de forças e algumas ambiguidades que o filme expõe. Como tentei demonstrar, do ponto de vista ideológico o filme centra suas críticas no autoritarismo do regime militar. O projeto urbanístico de Brasília, na visão do cineasta, teria sido subvertido pelo novo modelo de desenvolvimento do país. O filme pode ecoar um ambiente de crítica ao projeto modernista (formuladas à esquerda e à direita) mas isso ocorre principalmente pelo fato de este ser o pacto que deve ser rediscutido, revisto, reformulado, para que o espaço legal se rerepresente social e culturalmente em outros termos. Joaquim Pedro pensa Brasília a partir do referencial estabelecido pelo projeto modernista. É ele que baliza a discussão e serve de parâmetro de comparação (histórico, urbanístico, cultural etc).

De todo modo, o filme inaugura o debate que relacionou os rumos de Brasília com o desenvolvimento nacional sob o regime militar. Vladimir Carvalho irá aprofundar este debate, registrando como as "contradições" identificadas se aprofundam ao longo dos anos 1970 e 1980, além das relações deste processo com as dinâmicas da modernização-conservadora e suas consequências no mundo urbano.

Capítulo 2. Imagens recuperadas: cinema de arquivo na fase brasiliense

À tarefa de construir uma memória da cidade tenho me dedicado desde que por lá me instalei como modesto caçador de imagens.¹²⁶

A partir de 1971, eu já filmava para Conterrâneos Velhos de Guerra, muito embora ainda não soubesse.¹²⁷

2.1 Vladimir Carvalho: documentarista moderno e o desejo de história

2.1.1 Cinema durante Abertura política: construindo a ponte para o passado

Durante o relativamente longo período de distensão política¹²⁸ do regime militar, o cinema brasileiro - documental sobretudo, mas não somente - viu surgir uma consistente onda de obras dedicadas a interpretações de caráter histórico a respeito da realidade nacional. Vladimir Carvalho não foi o único cineasta militante que aproveitou o ambiente de redemocratização para produzir obras inclinadas ao balanço retrospectivo. Manifestou-se naquele momento o interesse artístico pelo registro e interpretação do passado à procura de balizas que orientassem o presente e o pacto social que marcaria o fim da experiência autoritária e o início da Nova República.

Naquele momento manifestou-se particular interesse do campo cultural por figuras do mundo político, em especial aquelas atuantes antes de 1964. Getúlio Vargas, João Goulart e Juscelino Kubistchek aparecem com destaque, dado que revela a atenção dedicada pela representação cultural às tradições trabalhistas e populistas presentes na cultura política durante o período 1930-1964. Observemos alguns exemplos. Ainda nos anos 1970, portanto em outro contexto, ainda ligado às dinâmicas culturais do regime militar, temos *Getúlio*

¹²⁶ Depoimento de Vladimir Carvalho em MATTOS, Carlos Alberto. *Pedras na lua e pelejas no planalto*. São Paulo, Imprensa Oficial, 2008, p. 176.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 179.

¹²⁸ O historiador Adriano Codato caracteriza como "desagregação do regime ditatorial-militar" o período correspondente ao governo Figueiredo (1979-1985). Ver CODATO, Adriano. *Uma história política da transição brasileira: da ditadura militar à democracia*. Revista de Sociologia e Política 25 (pp. 83-106). Curitiba, Universidade Federal do Paraná, novembro/2005, p. 83.

Vargas, de Ana Carolina (1974). É do início dos anos 1980 a trilogia de Sylvio Back: *1930, a revolução que mudou o Brasil* (1980), *República Guarani* (1981) e *Vida e sangue do polaco* (1982). Também nessa época aparecem filmes dedicados às figuras dos presidentes pré-1964 e à avaliação de seus governos e desempenho político: *Jânio a 24 quadros* (Luiz Alberto Pereira, 1981) e os dois conhecidos longas-metragem de Silvio Tendler: *Os Anos JK: uma trajetória política* (1980) e *Jango* (1984). Nesse conjunto de filmes encontramos formas variadas de expressão do interesse dos documentaristas pela imagem em movimento em sua dimensão de documento histórico.

Jean-Claude Bernardet no texto de 1981, *Os anos JK: como fala a história?* (incorporado às edições mais recentes de *Cineastas e imagens do povo*), comenta, a partir do documentário de Tendler, a forma como estes filmes mobilizam seu *material de base*, na caracterização do autor. Bernardet identifica *imagens-documento*, detentoras de “função legitimadora”¹²⁹, ou seja, imagens que reafirmam pressupostos históricos, ideológicos e narrativos organizados pela locução, entrevistas, montagem, etc. “O texto, nessa concepção de filme, é a muleta da imagem”¹³⁰, ideia que reforça tratar-se um uso de imagens de arquivo que apresentam pouca autonomia narrativa. Ainda segundo o autor, haveria uma convergência entre o interesse cinematográfico pelas figuras do mundo político e a tendência de as imagens disponíveis aos cineastas retratarem rituais de poder (na expressão de Paulo Emilio Salles Gomes¹³¹), “crônicas dos vencedores” e a experiência da elite de forma geral. “Os filmes circulam na mesma esfera do seu material de base”¹³², ainda que a incorporação dos materiais originais, cinejornais por exemplo, represente uma necessária ressignificação de seus usos em outros contextos. Bernardet faz ainda uma provocação que interessa ao raciocínio deste capítulo: “o que mostrar da vida operária nesses anos JK, se os operários nunca foram tema do material cinematográfico usado pelo filme?”¹³³. Assim, a figuração do passado nacional passaria quase inevitavelmente pelas imagens registradas pelo poder político, mesmo que para rever alguns de seus sentidos. Veremos neste capítulo que os filmes

¹²⁹ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª Ed., 2003, p. 248.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 248.

¹³¹ GOMES, Paulo Emilio Salles. *A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)* In: CALIL, Carlos Augusto (org.) *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986, p. 323-328. Rodrigo Archangelo mobiliza o conceito para pensar diferentes formas por meio das quais a cultura política se inscreve nas imagens de propaganda política. “Pensada por Paulo Emilio Salles Gomes, ela nos orientará em dois sentidos: o da própria manifestação no registro audiovisual, no seu cerimonial de elogio ao poder e nas demonstrações públicas (e privadas) de carisma e distinção. E naquilo que o filme não mostra, já que muito do cinema pode ser compreendido no que justamente não se vê, ou no que tenta esconder: as *mediações* que o sustentam.” ARCHANGELO, Rodrigo. *Op. cit.*, p. 110.

¹³² BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. *Op. cit.* p. 251.

¹³³ *Ibidem*, p. 251.

de Vladimir enfrentam também essa questão ao tentar por na tela uma encenação e uma fotogenia da experiência popular, buscando afinal formas de *mostrar a vida operária* nos anos JK.

Nos anos 1980, não somente a censura institucional havia cedido espaço, como o novo ambiente permitia a retomada de mobilizações sociais, situação que oferecia novas experiências políticas para registro dos documentaristas. O Novo Sindicalismo, por exemplo, tornou-se um tema importante e foi alçado ao centro da agenda por parte relevante do documentarismo engajado. Não foram poucos os filmes produzidos no vivo caldo político das greves no ABC Paulista a partir de 1979.¹³⁴

Em 1984, *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho) deixava claro que a abertura permitiria a retomada da identidade política - e mesmo individual e familiar - de militantes e ex-militantes. A vida cívica brasileira entrava em novo compasso, o que possibilitou a retomada da investigação de arbítrios e a denúncia de violações de direitos humanos, fossem praticados pelo regime militar, ou mesmo antes, como no caso do massacre de 1959 trabalhado por Vladimir Carvalho. A mencionada safra de filmes históricos guarda relação com este contexto, no qual a escrita da história passou a ser um instrumento importante de canalização das energias por parte de uma sociedade desejosa por participação democrática e pela distensão dos cerceamentos que o regime militar havia imposto durante as duas décadas anteriores.

Há também uma tradição de *filme histórico* que operou no período anterior, ainda durante os governos militares, em diálogo inclusive com expectativas ideológicas do regime que a partir de 1975 passou a incentivar a produção cultural de forma sistemática. É conhecido o imbricado jogo por meio do qual cineastas diversos, com estratégias diversas, aderiram, refutaram e subverteram a lógica da produção oficiosa.¹³⁵ Meu argumento aqui, no entanto, sublinha a mudança de tom em direção a uma nova tendência do filme histórico, ensejada pelas dinâmicas políticas que vêm à tona no bojo da Nova República.

O texto de Ismail Xavier, *Do golpe militar à Abertura: a resposta do cinema de autor*, publicado originalmente em 1985, se dedica a organizar uma leitura do arco temporal

¹³⁴ Há um destacado interesse recente a respeito dos filmes que retrataram os movimentos operários naquele período: Ver SOUTO, Mariana. *Relações de classe em documentários brasileiros contemporâneos*. Significação: Revista De Cultura Audiovisual, 47(53), 70-89; CARDENUTO, Reinaldo, *Por um cinema popular - Leon Hirszman, política e resistência*. Cotia: Ateliê Editorial, 2020; TAVARES, Krishna Gomes. *A luta operária no cinema militante de Renato Tapajós*. Dissertação de Mestrado - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

¹³⁵ Os casos mais emblemáticos são *Independência ou morte* (Carlos Coimbra, 1972), e *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972) Uma discussão sumarizada pode ser encontrada em MORETTIN, Eduardo. *O cinema brasileiro e os filmes históricos no regime militar: o lugar do historiador*. In. MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos. (Org.). *O cinema e as ditaduras militares*. São Paulo e Porto Alegre: Intermeios/Fapesp e Famecos, 2018, pp. 15-32.

1964/1984, descrevendo as linhas de força que orientaram o cinema brasileiro no percurso que vai desde a traumática instauração do regime militar até a redemocratização. Xavier identificou a vaga de filmes históricos aqui mencionada, e descreveu suas características no esforço de encontrar uma postura partilhada por estes filmes. Cito dois trechos do mesmo texto.

No cinema, esse diálogo com a história se desdobra também no levar à tela material de arquivo, peças de museu, monumentos, num impulso trazido no aluvião de documentários convencionais ou nos poucos trabalhos experimentais que discutiram a questão de como representar a história, como estabelecer recortes na experiência visual e sonora de modo a despertar a reflexão.¹³⁶

E, logo adiante, segue o autor:

Nessas operações de resgate, ao lado do conflito de interpretações do fato ou da personalidade em foco, há uma postura geral de levantar poeira dos arquivos, abrir os olhos do observador; uma vontade maior de empirismo, de ver e ouvir os segmentos da população, as testemunhas do processos, os agentes históricos, os porta-vozes de comunidades.¹³⁷

O cerne aqui é notar como a leitura de Ismail Xavier aponta para a sobreposição de dois fenômenos. Ao mesmo tempo que a redemocratização impulsionava a reorganização de parte do repertório político, mudavam também determinadas tendências na linguagem do documentário brasileiro. A investigação da imagem de arquivo e da matéria histórica é um dos gestos presentes naquele momento, em parte ligado às dinâmicas culturais nascidas da distensão política.

Não por acaso estes dois elementos são pilares fundamentais de *Cabra marcado para morrer*. O filme se debruça ao mesmo tempo sobre a experiência militante tornada traumática diante do autoritarismo e sobre imagens produzidas vinte anos antes, imagens de arquivo - ainda que de natureza ficcional - reveladoras de uma postura que se encontrava deslocada e reconfigurada nos anos 1980.¹³⁸ Ao condensar estas duas dimensões e aliar a elas a notável

¹³⁶ XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 88.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 89. No texto de Bernardet, já mencionado, o autor utiliza a expressão *reerguimento da história soterrada*, por meio da força das imagens-documento. BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. *Op. cit.* p. 248.

¹³⁸ A pesquisadora Patrícia Machado trabalhou com a temporalidade das imagens em *Cabra marcado para morrer*, chamando atenção para as relações históricas e filmicas entre as imagens registradas

autoreflexividade que organiza o filme e seu projeto, *Cabra* tornou-se um marco historiográfico e um ponto de inflexão no que se refere à organização do discurso documental.

Jean-Claude Bernardet, também escrevendo em meados dos anos 1980, elabora uma leitura afinada com a perspectiva de Ismail Xavier. Em outro texto incorporado ao *Cineastas e imagens do povo* (originalmente publicado no jornal *Folha de São Paulo* em 24 de março de 1985). Bernardet analisa o filme de Eduardo Coutinho. Nele o autor organiza sua argumentação em torno da ideia de uma *ponte* metafórica entre o presente (1984) e o passado (o projeto político interrompido em 1964).

Que história nos propõe esse filme? Vejo um projeto histórico preocupado em lançar uma ponte entre o agora e o antes, para que o antes não fique sem futuro e o agora não fique sem passado. Entre o antes e o agora, uma ruptura: 1964. Com a ruptura, o projeto ideológico e cultural anterior a 64 corre o risco de ficar 'parado no ar', sem sentido, jogada na 'lata do lixo história. Assim como o presente corre o risco de não ter sentido se não se enraizar numa anterioridade significativa.¹³⁹

O argumento corrobora a leitura que gostaria de encaminhar: o fim do regime militar reviveu debates sobre história e memória no cinema brasileiro. Isso ocorre em grande medida em função de um horizonte político que retomava a ideia de participação popular. Isso justifica, ao menos parcialmente, o interesse pela imagem de arquivo em sua dimensão de "ponte para o passado", como propôs Bernardet. Nesse sentido, *Cabra* acabou se tornando um filme-emblema, mas expressava uma tendência mais ampla, com a qual contribuiu também Vladimir Carvalho.

Os filmes brasileiros são a prova de que Carvalho acompanhava em fina sintonia o projeto histórico de resgate do passado pré-1964. Em *Brasília segundo Feldman*, este gesto é evidente pois vem condensado no uso do *arquivo encontrado*, registro do passado que precisa ser reavivado e reinterpretado no presente. Em *Perseghini*, temos o testemunho do lavrador militante que ajuda a recuperar determinada memória comunista gestada durante a República de 1946, mas que acaba ressignificada pela construção de Brasília, ambiente em que se deu o choque entre o projeto de Estado e a organização político-sindical empreendida

por Coutinho em 1962 (no contexto da UNE Volante) e as imagens de 1984. "No comício-protesto em Sapé, não apenas observa, mas produz imagens raras que serão inscritas, no futuro, na disputa de memória do período da ditadura militar brasileira." MACHADO, Patrícia. *A tomada em Sapé: uma análise dos arquivos visuais de Cabra Marcado para Morrer*. In: ARAÚJO, Denize Correa; MORETTIN, Eduardo; REIA-BAPTISTA, Vitor. (Orgs.) *Ditaduras Revisitadas: Cartografias, Memórias e Representações Audiovisuais*. 0ed. Faro, Portugal: ed. Faro: CIAC/Universidade do Algarve, 2016, v. 1, pp. 688-709; p. 693.

¹³⁹ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. *Op. cit.* p. 227.

por Perseghini, militante de longa data do PCB. Em *Conterrâneos*, a ponte entre passado e presente se efetiva de forma ainda mais autoconsciente na forma fílmica. A construção da cidade e as "origens históricas" da nova capital voltam à baila, mas também se faz presente a organização popular que ganha fôlego nos anos 1980, sobretudo os movimentos sociais ligados à questão urbana como vemos em *Incansáveis Moradores da Ceilândia*, organização retratada em *Conterrâneos*.

Fica claro, portanto, que Carvalho também elabora, à sua maneira e a partir das questões específicas colocadas pelo universo brasiliense, uma leitura apoiada no duplo marco temporal: *golpe de 1964 / redemocratização*. Segundo este enquadramento, hegemônico no retrato que o cinema brasileiro fez do regime militar, o período ditatorial se torna uma espécie de hiato, um entre tempos cuja caracterização é de um projeto negativo, às avessas, pois autoritário e anti popular. A ideia da ponte para o passado se relaciona com esta concepção: haveria um passado democrático anterior ao regime militar a servir de base para a construção da Nova República.

Ocorre que a obra de Carvalho adiciona uma camada a mais a este esquema interpretativo. Em sua visão de mundo, e os filmes deixam clara esta posição ideológica, o passado pré-1964 é, ao mesmo tempo, espaço de projetos renovadores e de arcaísmos e violências que marcam a sociedade brasileira. Os filmes brasilienses trabalham a ideia de que os projetos de modernização do país - e aqui o núcleo de personagens modernistas será importante e representativo, ainda que confrontado - já continha, em sua concepção, limites e contradições.

Como aponte na introdução, esta é uma inversão importante da memória modernista mais hegemônica. Ao invés do não cumprimento da vocação modernizadora, temos, nos filmes de Carvalho, uma memória popular que evoca relatos de violência anteriores à 1964. Os depoimentos de Luiz Perseghini - nos dois curtas, inclusive o testemunho que as imagens de Eugene Feldman disparam, como veremos -, o conflito armado em 1959 e o corolário de relatos colhidos para *Conterrâneos velhos de guerra* trazem a percepção de que a exploração do trabalho e o alijamento das classes populares não seria um efeito colateral dos processos de modernização, mas sua própria matéria constitutiva.

Dessa forma, Carvalho trabalha um paradigma histórico diferente daquele que a representação cultural tornou hegemônica, lançando um olhar bastante crítico à experiência de construção de Brasília e à memória modernista. Basta comparar esta visão da história brasileira com aquela expressa, por exemplo, em *Brasília contradições de uma cidade nova*, de Joaquim Pedro de Andrade, discutido no capítulo 1 deste trabalho. Ao invés da subversão do projeto modernizador pelo regime militar em 1964 - uma modernização democrática *versus* uma modernização conservadora e excludente -, no cinema de Vladimir Carvalho há um pessimismo maior em relação à capacidade do capitalismo brasileiro em superar etapas de

desenvolvimento de forma satisfatória. A meu ver, seu projeto estético tem fundo dialético, reconhece as fundas contradições da modernização brasileira, e por isso mesmo é denso e contundente. Essas questões serão retomadas ao longo deste trabalho.¹⁴⁰ O central aqui é apontar como Vladimir Carvalho contribuiu ativamente com o ambiente de *desejo de história* que se apresentava no início da Nova República, identificado por Ismail Xavier e por Jean-Claude Bernardet.

2.1.2 Vladimir Carvalho: documentário moderno e olhar histórico

Observemos então a obra de Vladimir Carvalho até aquele momento, tendo o quadro geral esboçado até aqui como moldura. Passarei brevemente por sua cinematografia anterior à fase brasiliense. Busco demonstrar que o cinema de Carvalho teve, desde sua fase de formação, forte inclinação a entrar no terreno das discussões de caráter histórico. Na primeira fase de sua obra, esta preocupação aparece entrelaçada à representação do universo sertanejo nordestino, sua geografia humana, dinâmicas produtivas e culturais. O olhar do cineasta privilegia aspectos de longa duração no repertório cultural da região, sublinhando as raízes históricas dos processos que registra nos filmes.

Romeiros da Guia, primeiro curta-metragem de Vladimir Carvalho (co-dirigido com João Ramiro Mello, 1962), se apresenta como projeto de dimensões etnográficas¹⁴¹, mas utiliza *Os Sertões* de Euclides da Cunha como cartela epígrafe para aludir a repetição de padrões de violência e exploração que caracterizam o sertão brasileiro, este espaço - físico e simbólico - historicamente configurado em torno do mando, do clientelismo e da exploração.

A Bolandeira, curta-metragem de 1967, é ainda mais explícito na citação histórica à formação colonial do mundo sertanejo. Outra cartela inicial - novamente a citação textual de obras literárias - trás um trecho de *Cultura e opulência do Brasil*, conhecida fonte documental escrita no século XVIII pelo padre jesuíta italiano André João Antonil. A imagem da bolandeira, maquinário de moenda presente nos engenhos de açúcar, atravessa o período colonial e pode

¹⁴⁰ No capítulo 4 volto a elas. Sobretudo o retrato que o filme faz da figura de Juscelino Kubitschek merece ser investigado mais detidamente. Em resumo, o tratamento do filme carrega esta ambiguidade dialética do projeto modernista/modernizador. Ora o filme endossa a memória positiva sobre JK (notadamente na passagem dedicada a sua morte e seu enterro, formalmente monumentalizante), ora o filme o denuncia como elo fundamental da corrente de transmissão que levou ao assassinato de operários. Essa contradição é reveladora da relação do filme com a memória modernista e com a memória de viés popular no contexto de Brasília.

¹⁴¹ Uma cartela inicial diz o seguinte: “Este documentário pretendeu recolher o lírico e o folclórico dessas peregrinações num esforço de coleta dos elementos etnográficos e registro do fato social.”

ser ainda encontrada no Brasil do século XX. Para este fim, o filme mobiliza imagens provenientes de pesquisa histórica iconográfica: reproduções de gravuras e pinturas dos séculos XVII e XIX, do holandês Frans Post e do alemão Johann Moritz Rugendas. As imagens históricas são sobrepostas a uma narração, na voz de Paulo Pontes, que menciona, por exemplo: "trajetória do aperfeiçoamento [do engenho de produção de açúcar], é uma verdadeira saga da luta tenaz do homem para transformar a natureza". O filme trabalha a moenda da cana como *leitmotiv* que atravessa a história brasileira, espécie de aura do passado que reverbera no presente subdesenvolvido do semiárido nordestino.¹⁴²

Aqui vale chamar a atenção para um tipo de abordagem histórica que se expressa neste filme, mas que aparece em outras obras de Carvalho. Estabelece-se uma relação direta entre *meio* - ambiente geográfico e natural - e a organização social que se estabelece em cada território. Renato Ortiz identificou ser esta uma característica importante da arte nacional-popular, repertório artístico-cultural com o qual Vladimir Carvalho dialoga em seus filmes do período nordestino.

Meio e raça traduzem, portanto, dois elementos imprescindíveis para a construção de uma identidade brasileira: o nacional e o popular. A noção de povo se identificando à problemática étnica, isto é, ao problema de constituição de um povo no interior de fronteiras delimitadas pela geografia nacional.¹⁴³

Na obra de Carvalho, a questão racial é um tema lateral (está presente, no entanto, em *Quilombo*, de 1975), mas é central o papel que a geografia física do sertão nordestino tem como elemento de construção de identidade regional/nacional. Ortiz argumenta haver um tradição, de base positivista e determinista, construída por autores como Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Manuel Bonfim, entre outros, que teria enfatizado a ideia segundo a qual: "a análise da nacionalidade depende do meio em ação combinado com seu passado"¹⁴⁴. Parece claro que essas ideias influenciaram os agenciamentos ideológicos do documentário moderno brasileiro ao longo dos anos 1960 e 1970, e os filmes de Carvalho em particular.

¹⁴² Diz a narração: "Nas terras secas do oeste da Paraíba ainda hoje, em plena vigência da tecnologia, pode-se assistir ao trabalho obscuro da moenda feita de pau ferro de uma dessas engenhocas de rapadura funcionando como há duzentos anos atrás num espantoso recuo à idade da madeira." Nota-se que o passado, nesse caso, é referência de atraso.

¹⁴³ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense, 2012, p. 17.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 23.

O País de São Saruê (1971), filme de maior relevo da fase nordestina da cinematografia de Carvalho¹⁴⁵, caminha em direção parecida mas ampliando a discussão para o formato longa-metragem e, de forma semelhante à empregada posteriormente em *Conterrâneos*, adotando uma perspectiva totalizante e transversal, que aborda faces diversas de um certo universo ou fenômeno, produzindo um retrato amplo, multifacetado, tendente a sociologização e por vezes sem recortes mais nítidos. Para dar conta da tonalidade que o olhar *histórico* tem neste filme, me detenho um pouco mais sobre ele, comentando alguns aspectos de sua linguagem que colaboram com a discussão aqui desenvolvida. Escolho uma sequência em particular para comentar. Acredito que ela expressa bem a postura estética da representação histórica neste filme.

Saruê dedica uma longa passagem a retratar a geografia física da Fazenda Acauã, espaço importante no que se refere à ocupação dos sertões paraibanos.¹⁴⁶ Uma longa passagem registra o espaço físico da fazenda, ambiente inabitado, tornado ruínas, que as filmagens registram em detalhes sublinhando sua dimensão de documento histórico edificado, *topos* de memória.¹⁴⁷ A câmera na mão (sempre em movimento) filma o interior da antiga capela da fazenda sem observar qualquer figura humana. A descrição da visualidade da arte sacra, dos elementos de arquitetura e do espaço religioso é minuciosa. Um plano marcante (dividido em dois pela montagem) registra um afresco de Nossa Senhora que adorna o teto da capela. A câmera, voltada para cima, inicia um movimento circular, fazendo a santa girar na tela. O movimento se acelera, a sensação é de vertigem. Num corte, vemos o altar principal da igreja onde estão outras representações católicas, entre elas um Cristo posto na cruz. A montagem organiza uma espécie de campo e contracampo que produz a sensação das imagens olharem diretamente para Nossa Senhora girar (*figura 2.1*). Quando voltamos a ela, a velocidade do movimento intensificou-se: a estabilidade do universo religioso foi tomada pela vertigem e se apresenta agora invertida, numa imagem que sintetiza a experiência deste espaço clerical, cuja capacidade de ancorar a sociedade tradicional do passado esvaiu-se no tempo presente. O filme cria assim um registro que entende o passado tradicional em sua

¹⁴⁵ Adiante discuto brevemente o percurso deste filme, derivado de *O Sertão do Rio do Peixe. Saruê*, lançado em 1971, esteve censurado até 1979. Foi também objeto de uma quantidade considerável de trabalhos acadêmicos, em áreas diversas. Destaco: FEITOSA, André Fonseca. *Documentário e cultura histórica: o sertão de trabalho e relações de classe em O país de São Saruê (1971)*. Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHL, João Pessoa, 2014 e o recentemente foi publicado SOUZA, F. Shirley. *O sertão como dado, São Saruê como aspiração: o documentário "O País de São Saruê", entre a utopia e a política*. Ed. Dialética, 2021.

¹⁴⁶ A casa sede e a capela da fazenda são patrimonializados pelo IPHAN. As construções são do século XVIII e a fazenda foi um dos focos da Revolução de 1817.

¹⁴⁷ Henri Gervaiseau trabalha o conceito de *lugar de memória* na representação documental a partir das proposições do historiador Pierre Nora. Ver GERVAISEAU, H. Arraes. *Nem lá, nem cá. Lugar e trabalho de memória (s) em Récits d'Ellis Island*. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 47, p. 223-242, 2020.

dimensão de mundo desfeito pela modernização e pela decadência econômica que as dinâmicas do mercado impuseram a região.



Figura 9: O País de São Saruê (Vladimir Carvalho, 1971)

A câmera na mão faz girar na tela o afresco na capela da Fazenda Acauã.

O tom geral é lírico-poético, e a organização visual e sonora da sequência próxima a de certa vertente cinemanovista identificada com o cinema de Glauber Rocha. A câmera na mão convulsa, priorizando situações de desequilíbrio, se assemelha ao discurso visual de *Terra em Transe* (1967) e à câmera na mão do célebre operador e fotógrafo Dib Lufti (em *Saruê*, a câmera é de Manuel Clemente). Na banda sonora, ao longo de toda a sequência ouvimos o ritmo percussivo de atabaques característicos dos rituais religiosos de matriz afro-brasileira. É nítida a intenção de choque entre a cultura visual católica e o repertório musical africano, essa uma característica reiterada no cinema de Vladimir Carvalho. Conhecedor da montagem soviética e da tradição de vanguarda gestada pelas teorias de Eisenstein e Viértov, Vladimir com frequência concebe sequências dadas ao choque conceitual entre experiências ou realidades distintas. No caso em análise, o cineasta parece dialogar com o imaginário forte mobilizado por *Terra em Transe*, filme realizado logo antes de *Saruê*. Os atabaques que acompanham as imagens da Fazenda Acauã rimam com o afoxé que marca a trilha sonora do filme de Glauber, e o tipo de conflito produzido pela montagem¹⁴⁸, aliado ao tom agitado da linguagem de câmera e à iluminação de sombras duras e marcadas, opera um registro similar ao universo alegórico e barroco caro ao cinema do cineasta baiano. Vejamos a leitura de Ismail Xavier sobre isso:

¹⁴⁸ O exemplo de choque mencionado, que contrasta a liturgia católica com o universo sonoro afro-brasileiro, é um exemplo do que Ismail Xavier chama de *montagem vertical*, isto é, elaboração de montagem que atravessa som e imagem, em geral para desfazer a percepção de homogeneidade que costuma se instalar na relação som-imagem. No cinema de Glauber Rocha esta operação é em geral acionada de forma significativa, como bem demonstrou Xavier em sua análise de *Terra em Transe*. XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo, Cosac Naify, 2012, p. 63-75.

O olhar de Glauber é tátil, sensual, enquanto a moldura da sua representação é alegórica tendente à abstração, numa convivência de contrários tipicamente barroca. Contrastes, desequilíbrios, excessos de toda ordem.¹⁴⁹

A análise de Xavier indica ainda outras aproximações possíveis entre os dois cineastas: a épica do cordel sertanejo, a encenação apoiada na musicalidade, que se torna comentário explícito, o tom ritualístico de determinadas passagens. No entanto, o simbolismo tem graus diferentes na obra de um cineasta e de outro. Em Vladimir, temos um repertório metafórico e lírico-poético e que discutir as questões nacionais em perspectiva histórica, mas sem abandonar o realismo social imanente do “mundo histórico”. Em Glauber, o simbolismo é mais profundo e mediado, alegórico, e as personagens “condensam o mundo como verdadeiros emblemas naturais e sociais.”¹⁵⁰

Os eventuais pontos de contato entre os universos artísticos de Vladimir Carvalho e Glauber Rocha escapam ao objetivo deste trabalho. Não pretendo aqui argumentar que a linguagem cinematográfica de Vladimir Carvalho orbita em torno do universo glauberiano. Diferente disto, acredito que a gramática cinematográfica de ambos autores manifestam elementos da forma fílmica que marcou o cinema moderno brasileiro. Sobretudo neste período, final dos anos 1960 e início dos 1970, em que o Cinema Novo ainda pode ser compreendido como movimento esteticamente mais coeso do que viria a ser posteriormente.

O ponto aqui é observar como a sequência em questão está organizada em torno da investigação de uma determinada memória sobre o sertão nordestino, operada a partir do estudo de caso da fazenda paraibana. Neste filme, Vladimir Carvalho lança olhar sobre uma ideia canônica sobre a formação histórica da sociedade nordestina, marcada pelo latifúndio agroexportador. O argumento do filme será que este modelo de sociedade entra em crise século XX diante da competição com a produção internacional (de algodão sobretudo), mas também pelo desinteresse das elites locais que teriam abandonado o modelo econômico tradicional para ocuparem-se de negócios na capital.¹⁵¹ Daí a dissolução também do sistema de representações e valores típicos do mundo rural tradicional - como o repertório religioso -, ao qual o filme alude. Neste movimento, *Saruê* faz uma crítica direta ao capital internacional, ao mesmo tempo que chama a atenção para o papel que as elites locais tiveram na desagregação econômica identificada na região do Rio do Peixe. Trata-se de uma convergência do cineasta com o programa pecebista daquele momento, que defendia um

¹⁴⁹ XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*, Op. cit. p. 129.

¹⁵⁰ XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*, Op. cit. p. 129.

¹⁵¹ Diz a narração: "Ainda no ambiente colonial de Acauã ressoa a memória do fausto de uma época de bonança do ciclo do pastoreio, quando não era tão habitada a região do Rio do Peixe. Hoje dedicados a outros negócios os seus donos se afastaram e vivem na capital."

processo etapista de industrialização sob a liderança da burguesia nacional, nos moldes do que ficou conhecido como aliancismo, ou frentismo.

O interessante é que o cineasta, para organizar um discurso politicamente engajado sobre o presente, recorre a um espaço de memória (a fazenda em ruínas, a capela, o casarão principal etc) para buscar, no passado, as engrenagens em operação no presente. Outra prova dessa postura, manifesta na forma fílmica, aparece na passagem imediatamente seguinte, em que as imagens de *Saruê* registram a casa sede da fazenda. No casarão abandonado vemos objetos antigos, vestígios da vida material do passado. Nas paredes, fotografias de famílias retratam antigos moradores, figuras da elite regional, enquanto ouvimos uma polca tocada ao piano (a música pretende também ser dado histórico). A montagem passa, sem separação marcada, dos retratos de família a imagens de pesquisa iconográfica cuja origem parece ser algum tipo de acervo da fazenda. Do espaço físico vazio, evocador de memórias e disparador de um retrato do passado, o filme mergulha de vez na narrativa propriamente histórica: a sequência seguinte utiliza voz *over* tradicional sobre imagens de arquivo para recuperar uma cronologia dos eventos na região: o cangaço, a chegada da ferrovia, posteriormente o veículo automotor.



Figura 10: O país de São Saruê (Vladimir Carvalho, 1971)

O registro de fotografias como documentação histórica em O país de São Saruê

Como se pode perceber, a obra de Carvalho é profundamente atravessada pelo desejo de investigação histórica. Em geral, como vimos, os filmes lidam com a ideia de *raízes no passado para as estruturas do presente*. Esta foi aliás uma característica do modernismo brasileiro em sentido amplo, recorrentemente preocupado em encontrar no tecido histórico traços constitutivos da identidade nacional.¹⁵² Como observou Paulo Arantes, não à toa a

¹⁵² Basta lembrarmos a atuação de Lúcio Costa e Bernardo Mello Franco de Andrade junto ao SPHAN, tendo como uma das matrizes fundamentais o repertório colonial do barroco mineiro. Na pintura, este espírito foi marcante nas obras de Almeida Junior (num momento anterior ao surgimento dos

palavra *formação* aparece tantas vezes em textos clássicos do pensamento social brasileiro a partir dos anos 1930:

Formação do Brasil contemporâneo; Formação política do Brasil; Formação econômica do Brasil; Formação do patronato político brasileiro etc. - sem contar que a mesma palavra emblemática designa igualmente o assunto real dos clássicos que não a trazem enfatizada no título, como *Casa-grande e senzala* e *Raízes do Brasil*.¹⁵³

Além disso, de 1959 é a publicação de *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, objeto do ensaio de Arantes. Em linhas gerais, podemos dizer que desde que o processo de modernização brasileira se intensificou, os chamados "ensaios de interpretação", "havia repassado a gênese de nossos irregulares padrões de sociabilidade e vida econômica".¹⁵⁴ É sabido que a sociedade típica do Nordeste colonial, estruturalmente ocupada pela produção de açúcar para exportação, foi um dos pilares deste amplo debate, e não por acaso se torna um universo intensamente representado pela literatura já a partir dos anos 1930 e, posteriormente, pelo cinema.¹⁵⁵

Meu argumento aqui é que o documentário moderno brasileiro enquanto expressão cultural surgida no bojo do cinema novo, grosso modo a partir da transição dos anos 1950 para os anos 1960, é herdeiro da tradição à qual me refiro. *Aruanda* e *Romeiros da Guia* bem demonstram esta afinidade, além de filmes como *Viramundo* e *Majoria Absoluta*. Da mesma forma, praticamente toda a cinematografia de Vladimir Carvalho, realizador plenamente afinado com a agenda cultural e ideológica destes filmes emblematicamente modernos e atravessados pelos códigos da cultura nacional-popular. A própria ideia de que a tradição modernista das gerações de 1920 e 1930 ecoa dentro dos eixos temáticos e formais pelos quais optou o documentário moderno brasileiro, corrobora a hipótese de existência de um

modernismos), Tarsila do Amaral, Cândido Portinari, para citar alguns exemplos mais emblemáticos. Além disso, há a tradição de viés folclorista, plural em seu leque ideológico, mas que acolhe, por exemplo, esforços de Mário de Andrade como a *Missão de Pesquisas Folclóricas*, de 1938.

¹⁵³ *Providências de um crítico literário na periferia do capitalismo*. ARANTES, Paulo Eduardo. in *Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997, p. 11.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 12.

¹⁵⁵ "A ligação com a literatura social de valorização do autêntico homem do povo brasileiro, identificado com o sertanejo ou o migrante nordestino - tão recorrente na filmografia dos cinemanovistas e também de outros cineastas do período, como Roberto Santos, diretor de *A hora e a vez de Augusto Matraga*, realizado em 1965 com música de Geraldo Vandré, a partir do célebre conto de Guimarães Rosa -, estava presente no projeto original do filme do CPC que Coutinho dirigiria. Ele pretendia partir dos poemas sociais de João Cabral de Mello Neto." RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Editora Unesp, 2014, p. 78.

longo modernismo, projeto cultural com alguma coesão que só perderia força a partir dos anos 1970. Como já foi mencionado, este enquadramento tem sido sugerido pelo historiador Marcos Napolitano, e parece sustentar-se com particular clareza quando observamos a obra de Vladimir Carvalho em seu percurso mais amplo.

Com esta seção introdutória, busquei demonstrar como Vladimir Carvalho, em muitos de seus filmes, trabalha com temas históricos, em geral a partir de uma perspectiva materialista de base marxista. Pretendi também argumentar ser essa uma característica do documentário moderno brasileiro, movimento amplo do qual Carvalho pode ser tomado como exemplo representativo pela relevância que teve dentro do percurso histórico deste cinema. Veremos nas seções seguintes como esta postura se manifesta na fase brasiliense, momento em que a história de Brasília passa a ser a temática central de sua obra.

2.2. Em busca de um mito de fundação para a memória candanga

Vimos que a construção de uma nova capital para o país foi um evento de caráter político, mas marcado por forte intenção monumentalizante. Brasília deveria encenar uma sociedade moderna e apontar para um futuro nacional que superasse estruturas subdesenvolvidas do país. "Brasília foi projetada com o intuito de espelhar para o resto do país a nação moderna que o Brasil se tornaria", sintetiza James Holston.¹⁵⁶ A arquitetura moderna, protagonista neste processo, ajudou a figurar a ideia de um Brasil em vias de modernização. Para efetivar esta pedagogia política foi importante construir o imaginário de uma Brasília-monumento, capaz de capitanear civicamente o desenvolvimento nacional.

Discutimos no capítulo 1 como as imagens produzidas pelos cinejornais, parte deles contratados pela Novacap, constituíram um importante polo produtor da cultura visual que buscou monumentalizar a cidade. Simbolismos diversos foram articulados para construir uma narrativa laudatória: Brasília voltava o Brasil para seu interior através do esforço carismático de Juscelino Kubitschek, liderança que capitaneava o projeto histórico de modernizar o país em sentido amplo. Vimos que este projeto se valeu de uma série de mitos de fundação. Havia a intenção de riscar o chão histórico; deixar clara uma postura de refundação de parte da vida nacional. Para a narrativa de JK e de sua base política tratava-se de mobilizar o imaginário de inauguração de um Brasil moderno. As imagens oficiais da construção de Brasília apontam nesse sentido.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 163.

Em seguida, apresentei uma outra tradição de imagens de Brasília, que tem raízes no cinema moderno e foi mobilizada por cineastas ligados ao Cinema Novo. Ao longo dos anos 1960 e 1970, esta vertente, rarefeita, deu ensejo a novas formas de representação da cidade, apontando de forma cada vez mais nítida para as contradições do processo histórico que originou a nova capital. Desde meados dos anos 1960 os cineastas pareciam elaborar a leitura de que o projeto utópico apresentava fissuras, e que a cidade modernista não estaria livre de contradições, mais ou menos profundas.

Nesta seção trato do primeiro filme que Vladimir Carvalho que se dedica a analisar Brasília e a construção da cidade: *Brasília segundo Feldman*, curta-metragem de 1979. Como apontei na introdução, Carvalho passou a viver em Brasília em 1969, vinculado ao quadro de professores da UnB. *Feldman* é, portanto, o primeiro filme propriamente brasiliense da cinematografia de Vladimir, realizado uma década depois de sua mudança para a capital federal.¹⁵⁷ Proponho a seguir a análise de alguns aspectos do filme, tendo dois objetivos principais:

i) Compreender como *Brasília segundo Feldman* lança as bases do projeto estético de longa duração que o documentarista empreendeu. *Feldman* é a primeira formulação estética de questões que se desdobram em obras posteriores, atravessando o curta *Perseghini* (1984) e o longa-metragem *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1991).

ii) Compreender de que forma o filme aponta para uma leitura crítica do processo brasiliense que se apresenta no campo artístico-cultural algum tempo depois da construção da cidade. Carvalho foi um dos artistas que ajudou a construir uma memória crítica sobre Brasília, formulada sob a vigência do regime militar, e que procurou privilegiar a experiência dos trabalhadores pioneiros, além de apontar para a violência das estruturas políticas e econômicas que ergueram a cidade.

Tendo estes objetivos como horizonte, precisaremos também investigar as afinidades e divergências entre o projeto que começa a se desenhar com clareza em *Feldman*, e a leitura que o cinema moderno produziu de Brasília na década anterior. Carvalho conhece e sua obra está em contato com as duas tradições que discuti anteriormente: aquela ligada à memória oficial de Brasília, que tem origem nos cinejornais e filmes de propaganda; e a tradição vinculada ao cinema moderno.

No centro da discussão está o fato de *Brasília segundo Feldman* ser um *found-footage*, ou seja, uma imagem recuperada, não registrada por Carvalho, mas por ele remontada,

¹⁵⁷ Na introdução comentei os filmes que Carvalho realiza depois de mudar-se para Brasília, mas antes de passar a tematizar a memória da cidade. Além dos filmes rodados na Paraíba (*O País de São Saruê*, 1971; e *Incelência para um trem de ferro*, 1972), o cineasta realiza outros filmes antes de *Feldman*: *Vestibular 70* (1970); *O espírito criador do povo brasileiro* (1973); *O itinerário de Niemeyer* (1973); *Vila boa de Goyaz* (1974); *Quilombo* (1975); *Mutirão* (1975) e *José Lins do Rego* (1975).

reorganizada e reinterpretada. O encontro com o material filmado por Eugene Feldman, mais do que a descoberta de uma dimensão histórica de Brasília até então desconhecida, representava, para Vladimir, a possibilidade de dar corpo a outra memória da cidade, centrada na experiência do trabalhador e do trabalho. Este filme desempenhou um papel importante ao inaugurar no debate cultural e cinematográfico brasileiro uma narrativa de fundação alternativa àquela proposta pela história oficial. Este é um dos pilares fundamentais do projeto da fase brasileiro de Vladimir Carvalho e se reapresenta nos filmes seguintes.

Apesar de modulações e estratégias formais distintas que cada um dos filmes brasileiros coloca - adicionando novos elementos a um debate que ganha tração ao longo dos anos - é nítida a coesão estética e política presente nos três filmes. Tentarei demonstrar como *Feldman* traz temas e questões que serão aprofundados em *Conterrâneos*. Veremos que alguns elementos do discurso já estavam presentes no filme de 1979.

Uma estratégia que se repete é a opção por jogos de contraste. Imagens, testemunhos e situações que opõem a experiência vivida por trabalhadores e por representantes da elite política, econômica e cultural. Essa parece ser uma constante estilística no cinema de Vladimir Carvalho, em diálogo com tradições cinematográficas que trabalharam paradigmas de montagem voltados ao choque, ao contraste e à representação de aspectos contraditórios da realidade histórica e social. A formação cinematográfica de Vladimir Carvalho passa tanto pela matriz cultural marxista quanto pela tradição da montagem soviética.¹⁵⁸ Mais do que um recurso de montagem, a organização do discurso fílmico que nasce do confronto entre imagens e discursos, entre perspectivas e experiências antagônicas, é fundamento do cinema e da *práxis* política de Carvalho.

Em *Conterrâneos*, como veremos, esse tipo de postura por parte da montagem é recorrente e tem papel importante na organização da narrativa. Carvalho recria na estrutura dramática dos filmes o antagonismo que opõe indivíduos de classes e origens diferentes, partindo, via de regra, do enquadramento marxista. Em *Feldman* encontramos um laboratório deste expediente. A escolha dos dois personagens depoentes (Athos Bulcão e Luiz Perseghini), cujas entrevistas, aliadas a determinado repertório musical, preenchem a banda sonora do filme, nasce da intenção de colocar em atrito duas experiências antagônicas no que se refere à construção da cidade. Essa estratégia será examinada no capítulo 3 a partir

¹⁵⁸ As influências da montagem soviética na obra de Carvalho serão discutidas mais adiante. *Conterrâneos* especialmente traz passagens que dialogam com procedimentos de Eisenstein e Viértov, cujas reflexões teóricas Vladimir também conhecia. A revolta ocorrida no alojamento da Pacheco Fernandes Dantas, em 1959, é deflagrada pela presença de carne estragada na alimentação dos operários. Carvalho faz um esforço consciente de relacionar este ocorrido com o episódio histórico ocorrido no Encouraçado Potemkin, retratado por Eisenstein. Vale também lembrar o fato da empresa produtora do cineasta ter sido nomeada de Vertovisão (*Perseghini* e *Conterrâneos* são ambos produzidos pela Vertovisão), em homenagem ao cineasta Dziga Viértov.

da ideia de articulação entre procedimentos de entrevista e narração *over*. No raciocínio desenvolvido nesta seção importa principalmente como o filme relaciona experiência e discurso dos dois personagens, que expressam leituras distintas a respeito da construção de Brasília.

O material filmado por Feldman não trazia som direto sincronizado. Carvalho realizou então, para articular às imagens de 1959, entrevistas com os dois personagens mencionados e as utiliza na banda sonora. Testemunham o já mencionado Athos Bulcão, artista plástico modernista; e o lavrador e operário da construção civil (anteriormente, trabalhador rural) Luiz Perseghini, personagem importante no projeto político dos filmes brasilienses. As entrevistas se alternam e conduzem a narrativa. Cria-se uma espécie de narração cindida em dois, conflitante, enunciada não por um narrador onisciente mas por dois personagens-testemunhas. Participaram do processo de construção de Brasília, experiência que Vladimir Carvalho não viveu e que o Eugene Feldman registrou brevemente.

Perseghini é porta-voz privilegiado dos relatos de violência que caracterizaram a construção civil. Em *Feldman*, ele é fundamental por três motivos que se relacionam. I) Representa a *narrativa candanga*, com a qual a enunciação do filme tem afinidade ideológica. II) Perseghini traz à tona o relato do massacre de trabalhadores da construtora Pacheco Fernandes Dantas, ocorrido em 1959, episódio que está no centro do debate proposto em *Conterrâneos*, símbolo maior da escrita da história que o documentarista propõe com o conjunto dos três filmes. III) Estabelece uma importante ponte com o autoritarismo político do regime militar, dimensão do tempo presente quando o filme é realizado, e que interessava ao cineasta discutir. Perseghini esteve envolvido na fundação do sindicato da construção civil de Brasília.¹⁵⁹ Foi depois perseguido pelo regime militar e, portanto, condensa, com sua trajetória de vida, uma série de questões caras à fase brasiliense. Esse é também o motivo pelo qual Carvalho realiza, em 1984, outro curta-metragem dedicado a registrar a vida do candango politizado, ex-militante do Partido Comunista Brasileiro, que nos anos 1980 vivia como lavrador nos arredores de Brasília (*Perseghini*, 1984).¹⁶⁰

Em *Brasília segundo Feldman*, Perseghini permite unir o presente aos fios do passado projetado pelas imagens de 1959. Traços do caráter autoritário das elites políticas se manifestam lá como cá. Compõem um solo histórico comum que marca a sociedade brasileira e estavam também presentes na condução do projeto capitaneado por Juscelino Kubitschek. O centro do debate é destacar a violência sofrida pelos operários, violência atravessada pela

¹⁵⁹ Essa informação aparece detalhada no curta seguinte, *Perseghini* (1984).

¹⁶⁰ Ao longo da pesquisa, tive dificuldade em ter acesso a este filme. Outros pesquisadores, como Carlos Alberto Matos, relataram não haver cópia da obra em circulação ou depositada em acervos. Agradeço a Tatiana Hora, cuja pesquisa já foi mencionada, por ter conseguido uma cópia digitalizada do filme e por tê-la compartilhado comigo. Analiso o filme no capítulo 3.

experiência de classe e pelas tradições de autoritarismo e mando que marcam o país e que já se expressavam antes do golpe militar de 1964 ou da instalação de um regime abertamente autoritário.

Tatiana Hora propôs uma leitura do filme baseada na ideia de tensionamento da memória positiva e da Brasília-monumento.¹⁶¹ O curta traz em sua organização interna uma série de elementos e estratégias - algumas delas já tratadas no trabalho da autora - que apontam limites e fissuras deste discurso. Concordando com as ideias colocadas por ela, tentarei adicionar alguns elementos novos à leitura do filme. Em linhas gerais, parece-me ser possível pensar *Brasília segundo Feldman* como obra que inverte a lógica do cinejornal. O filme utiliza alguns elementos presentes na narrativa tradicional do filme de propaganda, porém subvertendo seus códigos e revelando uma face da narrativa histórica antes alijada.¹⁶²

Vale, no entanto, reforçar que o confronto narrativo com a tradição dos cinejornais não significa que o discurso proposto por Vladimir Carvalho refute inteiramente os códigos da memória hegemônica e oficial. Não se trata de negar inteiramente a imagem já construída, mas sim de apontar aspectos em que ela parecia ser insuficiente ou ter ignorado elementos importantes da experiência. Esse ponto é importante porque esta postura se repete em *Conterrâneos*. No longa-metragem também teremos um discurso crítico à memória hegemônica, mas com pontos de adesão e negociações, o que torna o jogo entre as forças discursivas colocadas em debate mais complexo e nuançado. Veremos no capítulo 4 deste trabalho que, em *Conterrâneos*, a figura de Juscelino é retratada de forma ambígua: formula-se uma dura crítica endereçada ao projeto político do ex-presidente ao mesmo tempo em que o filme recorre a elementos de uma memória positiva sobre JK.

Em linhas gerais, porém, *Feldman* é obra que tensiona a memória canônica de Brasília, voltando-se, para isso, contra os mitos de fundação da cidade através de imagens que registraram as obras de construção. Há aqui uma oposição entre memória hegemônica, de viés oficial (atuando em aliança com a memória modernista), e *memória popular*, ou operária. Este é o centro do debate proposto pelo cineasta. Carvalho foi por anos militante do PCB, e a valorização da experiência popular em seus filmes é reflexo da posição de intelectual militante, herdeiro, à sua maneira, da perspectiva nacional-popular organizada sob influência

¹⁶¹ HORA, Tatiana Alves de Lima. *Utopias de Brasília no cinema: o desvio contra a arquitetura e a história*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2019, pp. 78-89.

¹⁶² O diálogo com o repertório dos cinejornais era certamente consciente. Adiante cito um depoimento de Vladimir que manifesta a consciência desta aproximação. De todo modo, creio que a análise fílmica da obra corrobora a intenção manifesta.

do programa cultural comunista.¹⁶³ Ou seja, o projeto que dá substância política a *Brasília segundo Feldman* está ancorado na ideia de valorizar a experiência das classes populares, sua vivência e experiência política. Uma reportagem escrita por Carvalho na Revista Movimento, publicada em maio de 1981, expressa a importância do encontro do cineasta com Luiz Perseghini¹⁶⁴ e a centralidade de seu testemunho para o projeto político do cineasta. O personagem adquire relevo em função de sua militância política. Perceba-se também a aproximação do episódio na Pacheco Fernandes ao referencial representado pelo encouraçado russo, já comentada.

Seo Luís é um dos personagens do novo filme que Vladimir está realizando, sobre a história de Brasília, que comemorou 21 anos na semana passada; e foi escolhido não só por ter sido pioneiro, mas por ter presenciado a chacina praticada pela Guarda Especial de Brasília contra trabalhadores rebelados, naquele tempo. A rebelião começou num dia em que serviram carne estragada no rancho, como no Couraçado Potemkin.¹⁶⁵

Carvalho tem relação orgânica com o Cinema Novo. Formou-se cineasta durante os anos de maturação do movimento e contribuiu ativamente com sua face documental. Assim, a aproximação comparativa com os filmes de Nelson Pereira dos Santos e Joaquim Pedro de Andrade ajuda a situar a obra de Carvalho, sobretudo no que se refere ao papel político atribuído à ideia de *popular* no contexto brasiliense. As formulações de Vladimir para Brasília não podem ser vistas como derivadas do programa cultural do Cinema Novo, ou os filmes aqui discutidos como desdobramentos diretos das imagens produzidas nos anos 1960. Ainda assim, Carvalho conhecia e dialogava com a tradição do cinema moderno que se debruçou sobre Brasília.

Fala Brasília parece ser o filme que estabelece maior diálogo formal com os filmes de Carvalho. Nelson Pereira, em 1966, deu forma pioneira ao retrato da cultura candanga, entendida em sua dimensão de ponto de encontro de diversas matrizes regionais, perspectiva

¹⁶³ Como mencionei na introdução, Carvalho esteve ligado ao CPC da UNE e ao PCB durante o período 1962-1964. É ele quem articula o primeiro encontro de Eduardo Coutinho com a viúva de João Pedro Teixeira, Elizabeth Teixeira, que resulta nas imagens documentais registradas por Coutinho em 1962. Sobre estas imagens, ver MACHADO, Patrícia. *A tomada em Sapé: uma análise dos arquivos visuais de Cabra marcado para morrer (1964)* in. *Ditaduras revisitadas: cartografias, memórias e representações audiovisuais*. Editores: ARAUJO, Denize Correa Araujo, MORETTIN, Eduardo Victorio, REIA-BAPTISTA. Portugal: Ed.Faro. CIAC/Universidade do Algarve, 2016, v. 1, p. 688-709

¹⁶⁴ Quem conheceu Perseghini foi o próprio Sérgio Moriconi, segundo Carvalho, “em seus exercícios de documentarismo.” MATTOS, Alberto. *Pedras na lua e pelejas no planalto*. Op. cit. 217.

¹⁶⁵ CARVALHO, Vladimir. Sangue na Vila Planalto: uma história do começo de Brasília, que fez 21 anos. Revista Movimento. Ed. 304 27/04-03/05 de 1981 p. 6. Disponível no Serviço de Informações do Arquivo Nacional.)

que será também a de Carvalho, com reformulações e tratamento estilístico diferente. *Brasília contradições de uma cidade nova*, por sua vez, abre outra frente de leitura, centrada na crítica à forma como se deu a ocupação da cidade e à efetivação do plano urbanístico de Lúcio Costa. Joaquim Pedro também dá início ao enquadramento que relaciona o desenvolvimento da cidade com o desenvolvimento sob o regime militar, apontando como a condução do processo político pelo governo autoritário colaborou para o desvirtuamento do projeto original.

Em depoimento, Vladimir Carvalho comenta a importância fundadora atribuída à *Fala Brasília* como marco desta tradição:

Mas o primeiro marco autóctone, já sob os auspícios da UnB, foi o documentário curta *Fala Brasília*, rodado por Nelson Pereira dos Santos com seus alunos, em 1965. (...) Era o primeiro manifesto cinematográfico da cultura candanga, germe de uma ideia que Fernando Duarte e eu, a duras penas, tentamos levar adiante.¹⁶⁶

Não quero aqui aproximar excessivamente ambos os filmes, diferentes em muitos sentidos. Importa mais o fato de que Carvalho queria trabalhar por uma "*cultura candanga*", ou seja, que tratasse da experiência popular no contexto brasileiro.¹⁶⁷ É difícil conceber a classe trabalhadora de Brasília sem nos debruçarmos sobre o evento que levou àquele território os pais e avós de boa parte dos moradores das periferias do Distrito Federal dos anos 1970 e 1980. No contexto de Brasília, a figura do candango pioneiro funciona como um referencial a iluminar parte do sentido e do conteúdo da noção de *popular*. Os cineastas engajados, ligados ao Cinema Novo, tinham para si a tarefa de produzir representações culturais da figura sociológica do candango pioneiro. Inclusive com o intuito de fornecer lastro histórico ao papel que as classes trabalhadoras deveriam ter no processo de resistência contra o regime militar.

Este interesse temático ajuda a compreender enquanto conjunto relativamente coeso os filmes brasileiros do cineasta. Como manifestado no depoimento transcrito acima, havia o interesse em dar continuidade a um cinema que tratasse dos trabalhadores, tradição rarefeita e descontínua, que *Fala Brasília* pareceu representar. Para este ponto de vista, o filme de Nelson Pereira dos Santos seria um pioneiro, ou, nas palavras de Carvalho, um *filme manifesto*, com força de gesto inaugural. Espécie de plataforma política para a construção de uma identidade popular em Brasília.

Feldman inaugura, na cinematografia de Carvalho, este *motivo temático*. É um filme que olha para o passado, para buscar terreno sólido para a militância de esquerda que deveria

¹⁶⁶ *Por um Cinema Brasileiro* in. MATTOS, Carlos Alberto *Op. cit* p. 177-178.

¹⁶⁷ CARVALHO, Vladimir. *Cinema candango: matéria de jornal*, Brasília, Cinememória, 2002, p.19.

ser a tarefa do presente. O curta mergulha nas imagens de arquivo para tentar produzir um mito de fundação da memória candanga. Uma vez que o próprio cineasta não vivia ainda em Brasília quando as obras de JK levaram os trabalhadores ao Planalto Central, passou a ser fundamental contar com os testemunhos de participantes deste processo. Feldman é, afinal de contas, uma testemunha que legou imagens. A elas Carvalho adicionou os depoimentos de Luiz Perseghini e Athos Bulcão. Perseghini, mais do que qualquer outro personagem, fornece o relato que soa ao cineasta mais potente e revelador, justamente porque permite unir passado e presente, atados que estão, na lógica do filme, pelo autoritarismo das elites.

2.3 As imagens de Eugene Feldman e o projeto de uma memória candanga

*Brasília segundo Feldman*¹⁶⁸ é um *found-footage* em sentido estrito.¹⁶⁹ As imagens que servem de base para o filme foram captadas pelo designer gráfico norte-americano Eugene Feldman, em visita ao Brasil em 1959. Relatos oferecidos por Carvalho e outras fontes permitem reconstituir parte das condições de produção do material original. Utilizo aqui sobretudo os relatos do cineasta colhidos pelo pesquisador José Marinho, publicado no livro *Dos homens e das Pedras: o ciclo do documentário paraibano (1959-1979)*¹⁷⁰, e o já mencionado *Pedras na lua e pelejas no planalto*, de Carlos Alberto Mattos.¹⁷¹

Feldman era amigo de Aloísio Magalhães, artista gráfico pernambucano que naquele momento colaborava com a equipe de Niemeyer. Magalhães foi o responsável pela viagem e acompanhou o norte-americano que conheceu Manaus, Ouro Preto, Rio de Janeiro e Brasília

¹⁶⁸ O curta-metragem é de 1979, e assinam autoria Vladimir Carvalho e Eugene Feldman. O filme foi realizado pelo Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), criado em 1975 por Aloísio Magalhães. No livro de Carlos Alberto Mattos, Carvalho diz que o "projeto foi abraçado" pela instituição. É provável que o CNRC tenha financiado o filme, mas não tenho informações a este respeito. Utilizei para a análise a versão digitalizada do curta, disponível no Youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=LJpmBrN8FiQ&t=3s> Acesso em 20/07/2021.

¹⁶⁹ Há um amplo debate historiográfico e terminológico em torno da ideia de *found-footage*, ou cinema de compilação. Recorro à pesquisadora Mariana Duccini, que sumariza da seguinte forma: "Tal terminologia é tributária do trabalho seminal de Leyda (1964), que reconhece no termo 'compilação' uma ênfase aos processos de apropriação e rearticulação dos fragmentos visuais e sonoros em novos enunciados fílmicos, o que deriva na gênese de contextos enunciativos distintos dos 'originais' e, portanto, na possibilidade de ressignificação dos sentidos presentes nos materiais compilados. Sob essa visada, o autor atribui como terminologias alternativas a 'filmes de compilação' as de 'filmes de montagem' ou 'filmes de ideia'. SILVA, Mariana D. J. *A enunciação melancólica em 'No intenso agora': Neutralização das potências insurgentes em imagens da história*. Alceu (PUCRJ), v. 20, p. 17-32, 2019.

¹⁷⁰ MARINHO, José. *Dos homens e das pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano (1959-1979)*. Niterói: EDUFF, 1998. O livro deriva da dissertação de mestrado defendida na Escola de Comunicações e Artes em 1984.

¹⁷¹ MATOS, Carlos Alberto. *Pedras na lua e pelejas no planalto*. *Op. cit.* p. 215-218.

ainda em construção.¹⁷² No canteiro de obras da nova capital, Feldman registrou alguns rolos de negativo 16mm reversível; cerca de uma hora material bruto, aparentemente sem outro objetivo além do registro pessoal de sua viagem. Feldman faleceu em 1975 e, em 1978, o material foi entregue pela viúva do norte-americano a Aloísio Magalhães, que o entregou a Carvalho.¹⁷³ Não encontrei relatos de que Feldman tenha filmado outras cidades brasileiras pelas quais passou. Não é possível saber se apenas o material sobre Brasília, entre outros rolos, teria sido entregue a Aloísio Magalhães, ou se o estrangeiro teria produzido imagens apenas dos canteiros de obra da capital.

O material foi captado sem som direto, circunstância que fez com que Carvalho precisasse adicionar às imagens os elementos sonoros. A opção foi centrar o discurso sonoro nos depoimentos de Bulcão e Perseghini. Por meio de um dispositivo bastante simples, já utilizado pelo cineasta no curta-metragem *A pedra da riqueza* (1975), os entrevistados tecem comentários enquanto veem as imagens projetadas.¹⁷⁴

Carvalho teve acesso aos negativos expostos quase vinte anos depois de feito o registro. Em relação aos demais filmes discutidos anteriormente que trataram de Brasília, este é o primeiro projeto que lida diretamente com uma imagem histórica recuperada. É também o primeiro filme realizado por Carvalho centralmente apoiado na prática do *found-footage*. Possivelmente pela primeira vez no contexto cinematográfico brasileiro temos uma operação clara de reavaliação histórica. O documentarista lida com imagens produzidas no passado e pelo olhar de outra pessoa, um estrangeiro que filma de forma amadora. O centro da inversão de discurso que Carvalho pretende operar reside no protagonismo que será dado à experiência dos trabalhadores, essencialmente operários da construção civil. O arquivo de Feldman registrou os canteiros de obra dedicando uma atenção maior a detalhes da experiência que não faziam parte da representação visual hegemônica sobre Brasília, construída pela tradição cinematográfica de viés oficial. Diz o relato de Vladimir Carvalho:

As imagens eram precárias. A câmera balançava com frequência, o foco fugia do controle do cinegrafista, as tomadas não se concluíam devidamente. Mas, aos meus olhos, aquele material bruto pareceu extremamente precioso. Não estava diante de mais uma filmagem oficial, celebratória ou meramente técnica da construção de Brasília. O que aparecia, como nunca vi antes ou

¹⁷² Feldman, fundador da The Falcon Press, era também diretor do Departamento de Design Tipográfico da Philadelphia Museum College of Art (antigo School of Art), onde Aloísio Magalhães atuou como professor visitante. Tornaram-se amigos e produziram, além do livro *Doorway to Brasília* (primeira publicação sobre a cidade, de 1959), a publicação *Doorway to Portuguese* (1957).

¹⁷³ MATOS, Carlos Alberto. *Op. cit.* p. 215

¹⁷⁴ Nas cartelas iniciais o filme identifica os personagens: "Entrevistas com os pioneiros Athos Bulcão, pintor autor de vários murais em Brasília e Luiz Perseghini, trabalhador na construção. Hoje agricultor perto da Capital."

depois, era o trabalho puro e simples. Eram as figuras casuais dos candangos, muitos deles andrajosos, trabalhando sem capacetes. Eram grupos de operários comendo suas marmitas ou socados em caminhões que levantavam poeira vermelha do planalto.¹⁷⁵

Carvalho divide com Feldman o crédito de autoria do filme, ao passo que assina a "compilação, estrutura e produção". Na sequência de abertura, a voz do cineasta entra em cena, organizando uma moldura para o curta:

Em meados de 1959, no auge da construção de Brasília, o saudoso¹⁷⁶ artista gráfico Eugene Feldman visitou o nosso país e deteve-se alguns dias percorrendo as obras da nova capital. Com sua câmera de amador, fixou de forma, até agora inédita, a figura do candango, gravando também a sua voz e os sons ambiente. Recuperados depois de quase 20 anos, suas imagens e gravações serviram de base a este testemunho sobre os primeiros tempos de Brasília.

A redação do texto de abertura, lido pela voz do próprio cineasta compilador das imagens, revela alguns pontos importantes do projeto empreendido pelo filme. Em linhas gerais, atentando aos termos propostos pela narração, temos o seguinte: imagens *recuperadas* depois de vinte anos que carregam consigo um *testemunho* que permite apreender características até então *inéditas* da experiência dos candangos pioneiros.

As primeiras imagens que o filme apresenta foram produzidas através da janela de um avião que chega à Brasília. Vemos a vegetação do cerrado bruscamente interrompida pela clareira conformada pelas obras. Bulcão identifica a tomada como sendo "a chegada a Brasília", situação já codificada visualmente, presente em outros registros que trataram das obras. Temos aqui a dimensão do *relato de viagem* identificado por Tatiana Hora no contexto dos cinejornais, universo em que Juscelino era recorrentemente identificado como viajante, espécie de herói em jornada. A imagem reforça tanto a dimensão maquinal do deslocamento aéreo - próprio ao repertório da modernização -, quanto a ideia de integração de um território distante, apartado, que seria ocupado e transformado.¹⁷⁷

¹⁷⁵ MATTOS, Carlos Alberto. *Op. cit.* p. 215

¹⁷⁶ Não tenho informações sobre Carvalho e Feldman terem se conhecido. Suponho que a deferência seja uma forma de homenagear a memória do produtor das imagens.

¹⁷⁷ Em *Conterrâneos* é recorrente o impulso de filmar a cidade de cima, estivesse ou não em obras. Acredito que este é um olhar impregnado pela dimensão de Brasília-desenho, ou Brasília-projeto urbanístico, tão difundida no imaginário brasileiro, sobretudo a partir da forma inicial dos traços de Lúcio Costa.

Na cena seguinte, o operador da câmera está no chão, na pista do aeroporto da cidade em obras. Pousa o avião presidencial e desce dele Juscelino. Uma pequena multidão recepciona o presidente: jornalistas, um grupo de militares, Israel Pinheiro (presidente da Novacap) e Pompeu de Sousa, ambos prontamente reconhecidos e identificados por Bulcão. Feldman aparece em quadro e é também apresentado. Não sabemos quem assume a câmera neste momento, ou mesmo se esta situação se repete em outros momentos do filme. A sequência está centrada na recepção eufórica ao presidente, acompanhado sempre de sua *entourage*, conformando um registro orientado ao que Paulo Emílio Salles Gomes chamou de "rituais do poder".¹⁷⁸

É notável que Feldman mantenha, durante a chegada de Juscelino, certa distância das pessoas e da ação. Ele registra a liturgia do poder mas sem se aproximar, sem participar efetivamente da rede de relações que parece se conformar naquela circunstância. Seja por sua condição de convidado estrangeiro, seja por querer realizar planos que descrevessem melhor, de longe, a situação, Feldman produz um registro distinto das imagens ritualizadas e exortativas que marcam situações parecidas nos cinejornais da Novacap. Enquanto fotógrafos e cinegrafistas correm para registrar JK de perto, o caráter pessoal dessas imagens permite que Feldman se afaste e filme com certo distanciamento reflexivo.

Bulcão então comenta:

Aquilo era um sufoco muito grande, a gente passava dia e noite trabalhando com a preocupação dos prazos e naturalmente contagiados pelo entusiasmo que... Juscelino irradiava um entusiasmo muito grande porque fazer essa cidade aqui parecia um ato de completa insensatez.

As duas caracterizações remetem à memória oficial de Brasília que Bulcão representa e evoca: a *insensatez* das obras¹⁷⁹ levadas adiante pela personalidade carismática de um Juscelino sempre otimista e *entusiasmado*. O curioso é que Bulcão acaba também aludindo ao ritmo acelerado das obras, decorrência das pressões políticas e um dos motivos de tantos acidentes e mortes durante a construção da cidade.

O filme então passa a registrar a cidade em obras. Bulcão termina sua primeira intervenção caracterizando Niemeyer como otimista - "um homem com uma fé grande no trabalho" - e mencionando a poeira vermelha em suspensão que marca a paisagem da

¹⁷⁸ GOMES, Paulo Emílio Salles. *A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)* In: CALIL, Carlos Augusto (org.) *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986, p. 323-328. Ver nota 131.

¹⁷⁹ Palavra que aparece diversas vezes em *Conterrâneos*. A primeira intervenção da narração over, interpretada por Othon Bastos, no filme diz o seguinte: "Epopéia, extravagância, delírio ou *insensatez*, a criação de Brasília marcou a alma simples do povo."

construção de Brasília.¹⁸⁰ Começa o relato de Luiz Perseghini. Os dois personagens se alternam durante todo o filme, arranjo que cria um confronto aberto entre experiências distintas. Perseghini ouviu falar da construção da capital em 1955 ou 1956. Camponês e sem acesso à terra, "trocou a enxada pela colher de pedreiro, foi ser operário em Brasília".¹⁸¹ Via de regra, seu testemunho revela camadas da experiência não contempladas pela narrativa oficiosa que tratou da construção.

Ele narra o périplo com a família até Goiânia, de lá para Brasília. No caminho, o camponês comprou uma ré bovina que, em meio ao contexto de otimismo da situação, chamou *Brasília*. Quando a vaca deu à luz a um bezerro, chamou-lhe *Brasil*. O relato é anedótico mas carregado de simbolismos. Ao se apropriar dos signos nacionais, Perseghini lhes oferece sua leitura particular e inverte o sentido lógico fundacional: Brasília dá origem a uma ideia de nação e não o contrário.

Em seguida, as imagens de Feldman são produzidas no deslocamento pelas estradas não pavimentadas que atravessam as obras. Distantes da realidade do avião Vickers da Presidência da República, vemos que ao nível do chão os trabalhadores pedalam bicicletas ou se aboletam em caminhões lotados. Aos poucos, o registro de Feldman compõe um quadro do funcionamento e da artesanaria tecnológica dos canteiros de obra de Brasília. Estamos diante de uma minuciosa investigação imagética, espécie de etnografia visual do universo-obra, povoado por uma sociabilidade-obra, que as imagens retratam.

Vemos os tratores que abrem caminhos e levantam poeira. O relato de Perseghini dá conta do "lodaçal" que se formava quando chovia; os bairros de moradias de operários repletos de lama. As imagens registram também o ambiente de trabalho dos arquitetos. Niemeyer, certamente pela proximidade com Aloísio Magalhães, aparece diversas vezes, em meio a plantas arquitetônicas ou supervisionando as obras *in loco*. Perseghini evoca reiteradamente a dimensão da precariedade. A carne comprada pelas companhias construtoras (ele cita a Construtora Rabello, mencionada em *Fala Brasília* e em *Conterrâneos*), quando não era considerada adequada para as cantinas, era jogada no campo aberto, mas logo recolhida por trabalhadores pobres. As imagens de Feldman acabam se repetindo na insistência de sublinhar determinados aspectos das obras e observam em detalhes o trabalho dos operários. Em meios às grandes estruturas metálicas, homens

¹⁸⁰ Este dado geográfico marca a cultura visual que registrou as obras da cidade, e está também na memória candanga. O episódio 5, "Brasília | Ceilândia", do seriado *Habitação Social - Projetos de um Brasil* (André Manfrim, 2018) traz imagens de arquivo do período impregnadas pela cor vermelha da poeira em suspensão. O depoimento do personagem Agamenon (hoje morador da Ceilândia) sublinha que este fenômeno ficou registrado na memória dos trabalhadores pioneiros e se reproduziu como imagem capaz de dar forma a uma identidade operária candanga, ligada à experiência das obras.

¹⁸¹ CARVALHO, VLADIMIR. *Sangue na Vila Planalto: uma história do começo de Brasília, que fez 21 anos*. Op. cit. p. 6.

carregam areia, vergalhões, preparam concreto. Como aponta Vladimir no relato acima, a observação de Feldman parece ter se fixado sobre os corpos candangos e sobre o trabalho rudimentar envolvido nos canteiros de obra de Brasília. Comentando essas imagens, Perseghini pondera: "A gente olhando assim, percebia, não é? Embora houvesse muito trabalho em Brasília, mas havia gente que tinha quatro, seis, oito, dez filhos ali, então pegava aquela carne para comer." O olhar do militante comunista enxerga, no mundo do trabalho, exploração e miséria.

O discurso do filme segue a seguinte lógica interna: Athos Bulcão revisita os simbolismos e códigos que haviam sido legados pelos agentes protagonistas da construção da cidade. Perseghini, por sua vez, é capaz de revelar pontos cegos, expor o funcionamento das engrenagens da construção. Se a narrativa de Bulcão reforça a todo custo a narrativa da Brasília-monumento, Perseghini traz à tona outra dimensão, marcada pela experiência de classe.

O olhar de Feldman funciona como uma terceira camada dentro do jogo de olhares e pontos de vista que o filme equaciona. Suas imagens têm estatuto de documento cinematográfico do passado que, no entanto, precisa ser discutido e reinterpretado. As imagens são tratadas como documentos cujos caminhos de produção e significação devem ser refeitos e relidos. Da triangulação entre estes elementos, três narrativas situadas em campos diferentes e comprimidas juntas pela montagem e pelo dispositivo *found-footage*/entrevistas/vozes *over* que o filme cria suas matérias de expressão e revisita a memória de Brasília, colocando-a sob tensão.

Mais imagens retratando Oscar Niemeyer abrem um bloco do filme dedicado a discutir os acidentes de trabalho. Esse é um tema importante e faz parte do projeto de escrita da história empreendido por Vladimir Carvalho com a fase brasiliense. As mortes sistemáticas de operários em função da falta de segurança e do ritmo acelerado das obras funcionam, dentro do esquema interpretativo montado pelo cineasta, como prova do grau inaceitável de exploração capitalista levado a cabo para que o projeto de nova capital se efetivasse no tempo previsto.

Ouvimos a voz do diretor perguntar: "Acidentes aconteciam, Athos?". Nos filmes de Carvalho este é um expediente recorrente: quando ele questiona diretamente figuras envolvidas na construção de Brasília a respeito de omissões, erros ou abusos, em geral temos o cineasta em cena, em imagem e/ou som. É o único momento do curta em que ouvimos a pergunta de Vladimir. Em *Conterrâneos*, sempre que o embate de narrativas se adensa, ou suspeita-se estar em curso algum tipo de acobertamento, o diretor se apresenta de corpo presente na imagem, enfatizando assim a dimensão investigativa de sua ação como cineasta. Assim, a pergunta direcionada a Bulcão de certa forma antecipa o duro embate com Oscar

Niemeyer travado na entrevista do final dos anos 1980 mobilizada em *Conterrâneos*¹⁸², momento em que Vladimir confronta o arquiteto perguntando a respeito do massacre.

Ouvimos a voz do artista plástico sobre planos de operários trabalhando nas mais diversas atividades:

Parece que foram em muito menor número do que era previsto por cálculo, desse tipo de construção, porque o pessoal não obedecia a segurança recomendada, não se amarravam em cintos, nem usavam capacetes às vezes. Essa maneira brasileira um pouco de improvisar. Mas mesmo assim houve bastante menos acidentes do que era de esperar.

O argumento é habilidoso, sobretudo porque as imagens parecem corroborar a visão de Bulcão. Ao mesmo tempo em que valoriza o que seria uma especificidade nacional - uma forma de trabalho artesanal, própria ao improvisado brasileiro¹⁸³ - consegue eximir as autoridades dos acidentes ocorridos ao responsabilizar os trabalhadores, que não seriam afeitos a procedimentos de segurança. As imagens do trabalho seguem enquanto Perseghini dá sua versão sobre os acidentes. Segundo ele, acidentes fatais eram comuns. Quando os

¹⁸² Das muitas entrevistas de *Conterrâneos*, a de Niemeyer é uma das únicas em que temos a referência de Vladimir como interlocutor. Fotografias do set de filmagem, como a que pode ser encontrada no encarte do DVD do filme lançado pelo Instituto Moreira Salles, revelam que o espaço do escritório onde a entrevista foi realizada era exíguo. Isso pode representar que a presença de Carvalho no quadro tenha sido também uma imposição das contingências da situação. De todo modo, na análise de *Conterrâneos* argumentarei que, com o passar dos anos de filmagem, Vladimir está cada vez mais presente nas imagens do filme. Esse movimento é patente nas sequências que visam reconstruir *in loco* o episódio do massacre de 1959; e na sequência que trata do despejo da SQN110N, momento em que Vladimir performa um corpo semelhante a um repórter jornalístico televisivo. Entendo que, ao longo dos anos, o cineasta sentiu-se cada vez mais à vontade para colocar-se como *corpo filmico* (termo utilizado por Raymond Bellour em *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalité*, citado por Marcius Freire FREIRE, Marcius. *Jean Rouch e o nascimento de um certo filme-ensaio* in TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*, São Paulo, Hucitec, 2015, p. 293.) presente nas imagens. Discutirei os possíveis motivos para esse deslocamento em conjunto com outras mudanças que podem ser observadas na forma de filmar do documentarista. Tenho por hipótese que a forma como Eduardo Coutinho age em *Cabra marcado para morrer* (1984) pode ter influenciado a postura de Vladimir nos anos finais de filmagens de *Conterrâneos* (realizadas no período 1986-1988) em direção a uma forma fílmica que circunscreve a busca empreendida pelos cineastas, que acabam entrando em cena.

¹⁸³ James Holston discute o que chama de "abrasileiramento", "bricolagem de estilos". HOLSTON, James. *O espírito de Brasília: modernidade como experimento e risco*. In. NOBRE, Ana Luiza. [et al.] (org.) *Lúcio Costa: Um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. Vale lembrar também as ideias de Sérgio Ferro e a crítica marxista ao canteiro de obras arcaico que se confronta com as pretensões industriais da arquitetura moderna. "Chegou ao extremo quando Niemeyer dirigiu diretamente, no canteiro, os pedreiros que esculpam as colunas do Alvorada. Uma relação sem qualquer mediação entre o que decide e o que talha no concreto. Uma cabeça com as mãos do outro." *Brasília, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer* in FERRO, Sérgio. *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo, Cosac Naify, 2006, p. 307. A discussão sobre o canteiro de obras e visão de Sérgio Ferro voltam à discussão no capítulo 4.

trabalhadores caíam das estruturas metálicas, fato recorrente, os corpos eram removidos e estes episódios abafados pelas autoridades. É a primeira vez na obra de Vladimir Carvalho que este relato vem à tona, denunciando uma prática perversa do funcionamento das obras em Brasília. Em *Conterrâneos* este testemunho se multiplica, deixando claro tratar-se de uma prática sistemática, certamente orientada pela cadeia de comando político que coordenou as obras.¹⁸⁴ Perseghini deixa nítido o tipo de memória de Brasília que sustenta e este será o projeto político em comum entre ele e o cineasta. O choque entre as narrativas de Bulcão e Perseghini, em *Feldman*, coloca com clareza o curto circuito montado pela obra de Carvalho: a memória hegemônica de Brasília, construída com colaboração dos agentes modernistas, deliberadamente apaga as violências sofridas pela classe trabalhadora que atuou neste processo.

Perseghini apresenta uma narrativa documental centrada no confronto de narrativas, elemento central para os filmes brasileiros. Por um lado, o curta pode ser considerado uma espécie de ensaio, na medida em que ainda sendo organizada a visão da história de Brasília proposta por Carvalho. Por outro, o edifício argumentativo já se apresenta sólido em 1979, e muitos expedientes narrativos já se faziam presentes, conformando certa unidade temática e mesmo formal que atravessa os três filmes (*Feldman*, *Perseghini* e *Conterrâneos*).

Diferentemente do filme de Joaquim Pedro de Andrade, não temos uma divisão clara entre Plano Piloto e a periferia. Em 1959, havia uma porosidade maior entre estes dois universos, cuja clivagem ainda não estava plenamente configurada. As obras representavam um espaço do trabalho, território de operários e seus supervisores. Estamos, no filme, diante do processo de transformação do espaço físico pelas mãos dos trabalhadores. Apenas quando esse processo se efetivar terá início de forma sistemática a divisão entre cidade formal e informal, com experiências distintas, processo que os demais filmes registram, a começar pelo curta-metragem de Joaquim Pedro.

Em determinado momento, Feldman filma o Núcleo Bandeirante, território conhecido à época como Cidade Livre. Tratava-se de uma área delimitada pela Novacap imediatamente fora do Plano Piloto, destinada ao aparecimento de comércio e serviços que deveriam, provisoriamente, abastecer a população construtora. Sobre este espaço, James Holston escreveu:

O governo encorajou empresários a construir seus estabelecimentos por seu próprio risco, assegurando que, depois da inauguração da cidade, teriam seus direitos reconhecidos. Com esse fim, ofereceu aos empresários dois incentivos: terra de graça

¹⁸⁴ Agamenon, o já mencionado candango entrevistado no episódio 5, "Brasília | Ceilândia", do seriado *Habitação Social - Projetos de um Brasil*, se soma ao coro e relata também o sumiço dos corpos antes que os demais operários sequer pudessem chegar ao chão.

e nenhum imposto por quatro anos. A combinação da política de *laissez-faire* com as construções de madeira temporárias transformou a Cidade Livre em uma verdadeira cidade de fronteira, com dinheiro e ambição abundantes. No entanto, os contratos comerciais da Novacap estipulavam que no fim de um período de quatro anos ela teria o direito de demolir a cidade inteira. Com uma frase ainda famosa na Cidade Livre, o presidente da Novacap declarou: "Em abril de 1960 eu mandarei os tratores derrubarem tudo".¹⁸⁵

Em dezembro de 1959, a Novacap proibiu a expansão da Cidade Livre. A essa altura, no entanto, este núcleo urbano já havia absorvido um grande contingente populacional em situação fundiária irregular.¹⁸⁶ Holston chama estes espaços de *idades insurgentes*, e defende que eles foram fundamentais para o desenvolvimento urbano de Brasília, complementando a dinâmica planejadora imposta aos limites territoriais do Plano Piloto. Eventualmente, essa situação seria autorizada pelo poder público: "Dessa forma, a periferia legal de Brasília tem uma origem subversiva de posse de terras e planejamento contingente", o que cria "ciclos de rebelião e legitimação, ação ilegal e legalização, planejamento de contingência e retotalização [que] continuam existindo até hoje".¹⁸⁷

Perseghini identifica que as imagens foram produzidas no Núcleo Bandeirante. Confirma a presença massiva de homens que viviam, em geral, sem família. Vemos o que parece ser uma feira de comércio à céu aberto. O tratamento aqui é distinto do proposto em *Brasília contradições de uma cidade nova*. Lá tínhamos a narração de caráter sociológico descrevendo o espaço popular que a feira representava. A câmera adentrava o espaço, filmava de muito perto a população na rua, produzindo retratos que ilustravam a ideia de *povo sustentada pela narração*.¹⁸⁸ Havia, portanto, pleno alinhamento entre imagem e texto narrador. Em *Feldman*, o dispositivo narrativo modifica esta relação: a câmera não se aproxima, fica sempre dentro de um carro que atravessa a avenida. Feldman provavelmente não desceu do carro, foi apenas levado para conhecer o bairro para compreender, certamente com curiosidade, onde vivia o substrato popular que trabalhava na cidade. Ouvimos Perseghini, que reconhece por experiência os códigos da sociabilidade ali representados.

¹⁸⁵ HOLSTON, James. *O espírito de Brasília: modernidade como experimento e risco*. Op. Cit. p. 168.

¹⁸⁶ Ainda segundo Holston, em 1959, 28% da população do Distrito Federal vivia em assentamentos irregulares. *Ibidem*, p. 169.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 171-172.

¹⁸⁸ Em um plano específico desta sequência a câmera se aproxima muito de um rapaz que vende produtos na feira. Ele olha diretamente para a câmera, que se aproxima cada vez do personagem, a ponto de produzir desconforto. Discutindo imagens produzidas em outro contexto, Sylvie Lindeperg nos lembra que: "Esses olhares e esses gestos 'desafinados' criam uma *distância*, uma *resistência*; eles nos convidam a interrogar o lugar da câmera e o equipamento de gravação [grifos da autora]." LINDEPERG, Sylvie. *O caminho das imagens: três histórias de filmagens na primavera-verão de 1944*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 26, nº 51, janeiro-junho de 2013, p. 20.

Novamente o filme se vale da sobreposição de narrativas, a visual e o relato oral, que se alimentam mutuamente. Depois do que deve ter sido uma breve incursão à zona fronteira, o filme volta ao canteiro de obras no interior do Plano Piloto. Bulcão faz uma consideração com ares de balanço geral sobre as imagens de Eugene Feldman:

Feldman fixou-se muito na imagem dos trabalhadores. Pro americano, ele deve ter inclusive achado estranho como aquela gente trabalhava naquele tempo, sem muita proteção, sem capacete, trabalhando de sol a sol. porque esse pessoal... Às vezes eram dois turnos, porque faziam revezamento, mas era ininterruptamente.

Um artifício de montagem faz com que Bulcão pareça estar caminhando para o final de seu raciocínio, ao passo que Perseghini teria ainda informações relevantes a oferecer. Nesse momento somos apresentados visualmente aos depoentes que estivemos ouvindo. Carvalho utiliza imagens de uma exposição de obras de arte de Bulcão, registradas pelo cineasta em 1979, para apresentar o artista plástico, que está acompanhado de Aloísio Magalhães. Em seguida, vemos Perseghini trabalhando a terra no sítio onde vive àquela altura, na área rural do Distrito Federal. O trecho final do filme, trazido depois da apresentação visual dos depoentes, tem tom de prólogo. Voltamos às imagens de arquivo. Neste momento, Perseghini é enfático:

Aqui a gente sofreu muito. Mas como tudo na vida passa, a gente passou essa fase difícil, e passou outras fases mais difíceis, que chama assim, perseguição, não é. Brasília ofereceu até muita vantagem pra alguns, mas para outros não. O operário sempre é um operário. Poeira, pó, irregularidade nas cantinas, alimentação boa, outra hora ruim. Greve, por questão de alimentação, principalmente na Pacheco Fernandes Dantas onde houve a chacina. *Pode falar né? Deve falar ou não?* Perfeito, teve uma chacina na Pacheco Fernandes Dantas, por questão de alimentação mesmo. Qualquer reclamação a GEB [Guarda Especial de Brasília] estava tomando posição. Qualquer desordem que houvesse a GEB era convocada, isso era ordem do Doutor Israel Pinheiro, presidente da Novacap. (...) A GEB veio, não deu o menor aviso, começou a metralhar o acampamento em geral.

Ele segue, dizendo que os corpos foram removidos e enterrados em valas comuns, e o episódio, da mesma forma que os acidentes de trabalho, acobertado. Segundo relatos de Carvalho, foi o contato com Perseghini que o fez conhecer sobre o massacre de 1959.¹⁸⁹ O relato tem, portanto, o papel de denunciar o ocorrido com algum grau de ineditismo. A investigação em torno do episódio será levada adiante em *Conterrâneos*, com

¹⁸⁹ Em outros depoimentos, como mencionei nos agradecimentos, Carvalho diz ter ouvido falar do episódio ao frequentar uma berbearia popular nos arredores de Brasília.

desdobramentos e particularidades que serão tratados adiante. Por ora, é importante assinalar que o relato de Luiz Perseghini tem, a partir desse momento, a função de dar substância política ao cinema de Vladimir Carvalho.



Figura 11: Brasília segundo Feldman (Vladimir Carvalho, 1979)

O retrato da Brasília-obra pelo olhar estrangeiro de Feldman reapropriado por Vladimir

Trata-se de um testemunho que colabora com a criação de uma nova memória para a fundação da cidade, confrontando a memória hegemônica de viés oficial e chamando a atenção para a violência de classe envolvida neste processo. No curta *Perseghini*, de 1984, o aprofundamento no testemunho e na trajetória de vida de "Seu Luiz" permitirá ao cineasta discutir aspectos da repressão política empreendida pelo regime militar.

Buscando formular considerações finais, temos o seguinte. Quando teve acesso às imagens de Feldman, Vladimir Carvalho percebeu que poderia articular estas *imagens encontradas* à ideia de um outro mito de fundação para a cidade, que representasse o desejo de uma história candanga e popular. Registro pessoal, quase um diário de viagem, essas imagens não estão recobertas das intenções oficiais que caracterizam outras imagens da construção de Brasília. Ao invés do retrato heróico de figuras da política, temos um retrato dedicado ao canteiro de obra, espaço ocupado por operários pioneiros. Não é possível reconstituir detalhes de sociabilidade, não há uma narrativa clara ou a investigação de situações específicas. Ao invés disso, temos um retrato do mundo do trabalho, em sua monotonia e repetição de códigos e fazeres. Feldman filma como estrangeiro e dificilmente poderia se afastar do universo da elite política que conduzia os canteiros de obras.

Carvalho consegue, no entanto, reativar uma dimensão oculta dessas imagens quando as oferece ao olhar dos dois pioneiros, pertencentes a categorias sociais distintas. Como aponta Sylvie Lindeperg: "*Seguir o caminho das imagens* consiste em restituir-lhes a iniciativa, prestando atenção aos sinais instáveis de que elas são depositárias."¹⁹⁰ Neste caso,

¹⁹⁰ LINDEPERG, Sylvie *Op. cit.* p. 2.

quando as imagens de 1959 são submetidas ao escrutínio dos dois observadores, Carvalho está a seu modo tentando seguir o *caminho das imagens*, *restituir-lhes* algo. Em termos ideológicos, há maior adesão por parte do filme ao regime de historicidade que o relato de Perseghini oferece. Fica subentendido que Bulcão encobre a verdade histórica por conta de seus compromissos discursivos e políticos. No entanto, o interessante é que o filme parece encontrar uma espécie de verdade a partir do choque entre as narrativas, que precisam ser confrontadas para que a leitura histórica se efetive. Esse procedimento, que pode ser caracterizado como dialético, voltará à baila nos filmes seguintes do realizador.

Comentando as imagens que Eduardo Coutinho produziu em Sapé, em 1962, a pesquisadora Patrícia Machado aponta o seguinte:

Os olhos que encaram a câmera talvez não saibam, mas testemunham sua própria existência e a de outras pessoas, que estavam presentes ali, naquele mesmo espaço e tempo, e que seriam presas, torturadas e até assassinadas nos anos que se seguiriam. Nos olhares intencionais da jovem, da camponesa e do menino para o equipamento de Coutinho, se inscrevem um desejo de memória, o testemunho, mesmo que inconsciente, de que estavam vivos, de que existiram, assim como aqueles que estavam naquele mesmo dia compartilhando com eles o mesmo espaço.¹⁹¹

Parece-me que algo parecido ocorre em *Feldman*. Carvalho está sobretudo acionando o desejo de construção de uma outra memória possível para a cultura popular e operária de Brasília, refutando, em larga medida, os códigos da memória hegemônica. Para que esta operação se efetive, no entanto, é preciso reapropriar-se das imagens produzidas pelo artista gráfico norte-americano. A memória candanga reside nas imagens de forma latente, ou *inconsciente*, como escreve Machado, e precisa ser ativada pelo gesto do cineasta que mobiliza para isso o testemunho de Perseghini.

Por fim, o relato do operário-lavrador insistentemente relembra que a construção de Brasília foi um território marcado por violências e traumas. A meu ver, a aliança entre Carvalho e Perseghini quer demonstrar que a face regressiva da vida política brasileira, que o regime militar explicitou - e que começava a ceder espaço em 1979 -, estava já contida nas imagens do passado. As imagens de Feldman, ressignificadas, tornam-se um documento que encaminha essa leitura.

¹⁹¹ MACHADO, Patrícia. *Op. cit.* p. 698.

2.4 Da coleção ao sistema de imagens: montagem e inversão dialética das imagens em *Conterrâneos velhos de guerra*

2.4.1 Pontos de partida

No dia 23 de junho de 1970 o general presidente Médici recebia, em Brasília, a seleção brasileira de futebol que, vitoriosa na Copa do Mundo ocorrida no México, trazia para a capital federal a taça Jules Rimet. Uma multidão tomava a Praça dos Três Poderes no momento em que a taça era erguida e diversas câmeras fotográficas e filmadoras produziam registros de um episódio que ficaria cristalizado na memória nacional - verdadeiras *imagens canônicas*, no sentido que atribuiu ao termo o historiador Elias Thomé Saliba.¹⁹² A euforia ufanista ensejada pela vitória no mundial de futebol seria instrumentalizada pelo regime militar como arma de propaganda dentro de um quadro mais amplo cuja tônica ficou registrada pelo "Milagre brasileiro". Posteriormente, imagens deste episódio passaram a estar impregnadas desta leitura histórica, sendo recorrentemente mobilizadas, no cinema e na televisão (frequentemente articuladas à canção *Pra frente Brasil*, de Miguel Gustavo) para ilustrar, com força de imagem-síntese, certa euforia vivida durante os anos Médici por vezes capaz de escamotear tensões no plano político nacional.

Foi neste mesmo dia que Vladimir Carvalho ligou a câmera pela primeira vez para rodar um plano cinematográfico que viria a compor o longa-metragem *Conterrâneos velhos de guerra*,¹⁹³ projeto que seria finalizado somente em 1989 e exibido publicamente pela primeira vez no Festival de Brasília do ano seguinte.¹⁹⁴ Nesta seção tratarei da dimensão de longa duração que caracteriza o projeto, bem como do uso de material *de arquivo* utilizado

¹⁹² SALIBA, Elias Thomé. *As imagens canônicas e a História*. In. *História e cinema*. CAPELATO, Maria H.; MORETTIN E.; NAPOLITANO M.; SALIBA E. Thomé. São Paulo: Alameda, 2011, pp. 85-96.

¹⁹³ Segundo o artigo assinado por Susana Schild publicado no Jornal do Brasil, 19/03/1992, *A Capital da 'desesperança'*. Disponível no SIAN Arquivo Nacional.

¹⁹⁴ Utilizei neste trabalho a versão lançada em DVD pelo Instituto Moreira Salles, e duas cópias digitais disponibilizadas na plataforma Youtube. A que tem mais visualizações pode ser acessada em <https://www.youtube.com/watch?v=iDcz3Uw21wI> (Acesso em maio de 2022). Em 2021 foi disponibilizada na plataforma outra versão, esta com a janela correta do filme em formato 16:9: <https://www.youtube.com/watch?v=iDcz3Uw21wI> (Acesso em maio de 2022). É importante registrar que a versão do filme lançada em DVD traz a identificação por escrito dos nomes de personagens depoentes, e mesmo de algumas cenas e situações. Essas informações parecem ter sido incluídas especificamente para esta versão em DVD. Apesar de esforços nesse sentido (perguntei a Vladimir e entrei em contato como IMS), não descobri em que momento e com qual intenção estes textos foram inseridos.

pela montagem, seja a apropriação de material produzido por terceiros, seja a própria retomada de filmagens feitas pelo cineasta ao longo dos anos.

Lembremos das considerações feitas por Ismail Xavier e Jean-Claude Bernardet, quando identificaram o interesse pelas imagens de arquivo por parte dos cineastas nos anos 1980. O fim do ciclo autoritário reavivava a busca por imagens do passado nacional, fossem anteriores ao golpe de 1964 ou da própria ditadura. Ocorre que, quando esse interesse pela história do país se manifesta, Carvalho tinha realizado sua própria coleção de imagens de Brasília, para as quais pode dar sentido histórico mais claro durante o início da Nova República.

Carvalho realizou o que pode ser chamado de pesquisa continuada sobre a vida em Brasília, registrando ao longo de 18 anos (1970-1988) o material que dá origem a *Conterrâneos*.¹⁹⁵ Nesta seção, discutirei a proposição de Carlos Alberto Mattos, segundo a qual o filme pode ser pensado a partir da ideia de *collected footage*: ou seja, uma coleção de imagens produzidas ao longo do tempo, espécie de acervo pessoal do documentarista capaz de registrar parte da história da nova capital, e que viria a ser organizado pela montagem somente no fim dos anos 1980 - com implicações que precisarão ser observadas. Mais do que concordar ou não com a caracterização proposta por Mattos¹⁹⁶, buscaremos aprofundar a discussão que compreende o processo de trabalho de Carvalho como uma *coleção de imagens*.

Observando as "imagens de arquivo", analiso também algumas questões no que se refere à montagem do filme e suas estratégias. Trata-se de um esforço de análise fílmica de *Conterrâneos* que fornecerá elementos importantes para situar o projeto engajado de Carvalho. A análise das imagens "de arquivo" lança luz sobretudo à forma como o cineasta aborda temas propriamente históricos (o episódio envolvendo a morte de trabalhadores em 1959; o período de construção da cidade; a figura e o governo de Juscelino Kubitschek), mas diz também respeito ao desenvolvimento do mundo urbano que transformou a cidade no correr das décadas 1970 e 1980. Vladimir escolhe em seu registro privilegiar esta dimensão em uma cidade que, além de viver ainda sob o signo da "construção", passou por processos intensos no que se refere a dinâmicas fundiárias e sócio-espaciais. Segundo esta lógica, os episódios em torno do surgimento da cidade de Ceilândia, sobretudo no que se refere à dificuldade de acesso à moradia e à mobilização de movimentos populares em torno da *questão urbana*, são elementos centrais na discussão que o filme propõe. A forma fílmica

¹⁹⁵ A captação seguiu até ao menos o final do ano de 1988. Sabemos disso porque a entrevista de Niemeyer, uma das últimas, menciona um episódio ocorrido em novembro (ver. Capítulo 4) daquele ano. No ano seguinte o filme era montado, em São Paulo. Vladimir em entrevista não soube precisar além disso.

¹⁹⁶ O artigo de Mattos está publicado no catálogo de uma mostra: *Retrospectiva dos 70 anos do cineasta Vladimir Carvalho*. Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil, 2005, pgs 99-103.

articula estas duas camadas da experiência: a que trata dos episódios da história urbana de Brasília, e aquela que lida com eventos políticos da vida nacional. O resultado é uma espécie de análise do papel desempenhado pela nova capital dentro de um quadro maior que é a história brasileira da segunda metade do século XX, até a instauração da Nova República.

Do ponto de vista metodológico, é importante lembrar aqui a opção deste trabalho, já discutida, por organizar seus capítulos em torno de recortes temáticos e estéticos, e não por filmes. Por conta disso, a análise sobre *Conterrâneos* não está inteiramente contida nesta seção, que privilegia o uso de material de arquivo. No capítulo seguinte trataremos de *Conterrâneos* em sua dimensão de cinema de entrevista, isto é, filme identificado com determinada tradição do cinema direto à brasileira que privilegia depoimentos e testemunhos que, nesta obra, passam a ser peças chave para a organização de uma história de Brasília que, veremos, confronta a memória hegemônica construída sobretudo por agentes ligados a circuitos do poder político e ao *mainstream* do modernismo brasileiro na arquitetura.

É importante apontar que são duas dimensões que se complementam na constituição do projeto que Carvalho leva adiante com a *fase brasiliense*. Em *Conterrâneos*, as imagens de arquivo, bem como a coleção de episódios registrados no Distrito Federal durante os anos 1970 e 1980, organizam uma narrativa para a cidade, mas que só se efetiva plenamente quando imbricada aos testemunhos de personagens colhidos pelo cineasta, exercício cujo resultado estético se situa na zona de encontro entre linguagem documental e procedimentos da história oral. Esse será também o caminho do curta *Perseghini*, discutido no capítulo 3. Ou seja, estas duas matérias de expressão¹⁹⁷ - imagens de arquivos e depoimentos com som direto sincronizado - atuam juntas na forma fílmica para organizar um projeto politizado de intervenção aguda na memória hegemônica a respeito de Brasília.

Opto por tratar em separado estas duas camadas da narrativa, abordagem que se justifica dada a natureza distinta desses materiais, e do tratamento que recebem. Além disso, a análise de cada uma destas duas faces do filme mobiliza conceitos e tipologias teóricas distintas, dialogando com tradições e convocando repertórios também variados. De um lado, a dimensão de *cinema de arquivo* encaminha uma discussão orientada a detalhes da *montagem* e da estrutura geral do filme; de outro temos o universo do *cinema de entrevista e testemunho*, e será preciso observar aspectos estéticos em perspectiva histórica, com atenção para o uso deste dispositivo pelo documentário brasileiro desde os anos 1960. Fica, no entanto, sublinhado que ambas caminham juntas e, grosso modo, na mesma direção, uma

¹⁹⁷ Tomo emprestado o termo utilizado por Henri Gervaiseau, por exemplo em MELLO, J. G.; ALMEIDA, Gabriela M. R. *O ensaio entre a arte e a ciência: entrevista com Henri Arraes Gervaiseau*. Porto Alegre, Intexto UFRGS, n. 32, p. 4-14, jan./abr. 2015.

vez que estão na base do mesmo desejo de história¹⁹⁸ (de Brasília) que *Conterrâneos* carrega em seu bojo. Ambas as formas, e outras ainda, coabitam o mesmo filme, o que por si só demonstra a notável pluralidade de registros, estratégias e esquemas mobilizados por Carvalho nesta obra.

2.4.2 Um quadro de análise para *Conterrâneos velhos de guerra*

Conterrâneos velhos de guerra é um longa-metragem extenso, de quase duas horas e quarenta minutos de duração. Se quisermos fazer um exercício de síntese que aponte o tema central do filme, parece-me que teríamos algo como: a experiência vivida por candangos, operários migrantes que construíram Brasília nos anos 1950, tanto no que se refere à vida durante as obras - universo particular, marcado por experiências traumáticas e portador de imaginário e simbolismos próprios -, mas também, e isso é importante, ao processo de acomodação dessa população ao território do Distrito Federal e às dinâmicas que ali ocorreram ao longo dos anos 1970 e 1980.

Ou seja, o filme pretende produzir um retrato de dimensões coletivas, sociológicas, de uma geração de trabalhadores migrantes (muitos deles nordestinos¹⁹⁹), dentro de um contexto particular, ao longo de um período de tempo relativamente longo. Portanto, além das intenções evidentemente sociológicas do assunto, há no filme uma importante dimensão *temporal*, que poderíamos nomear de *diacrônica*. Trata-se de registrar a experiência de uma geração, e sua acomodação à realidade urbana e pretensamente moderna de Brasília. Como veremos, a migração do universo sertanejo campesino para o mundo urbano é um dos elementos chave da discussão que o filme encaminha.

Feito este diagnóstico temático mais amplo, proponho a seguir alguns pontos de partida que situam o filme e a estrutura que o conforma. Pretendo que eles funcionem como grade de leitura que orienta a discussão feita em seguida.

¹⁹⁸ Expressão utilizada por Ismail Xavier para se referir ao impulso de reflexão sobre a história e a identidade brasileiras presente na obra de Glauber Rocha, discutido em XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. *Op. cit.*, pp. 117-143.

¹⁹⁹ Segundo Nair Heloísa Bicalho de Sousa, no Censo Experimental de Brasília de 1959, 23% da população moradora no recém criado Distrito Federal era de Goiás, 20,3% de Minas Gerais e 13,5% da Bahia. BICALHO, Nair de Heloísa. *Construtores de Brasília: Estudo de operários e sua participação política*. Petrópolis: Vozes, 1983, p. 37.

I) Há uma divisão fundamental na história de Brasília, que se reproduz na narrativa de *Conterrâneos*: um universo social e cultural que marca o mundo das obras (1956-1960), e outro posterior. A inauguração em abril de 1960 tem força de marco divisório - ainda que os ritos públicos tenham encontrado uma cidade ainda em obras e a construção civil tenha seguimento na região por ainda muitos anos.

II) Outra clivagem é o momento a partir do qual Vladimir Carvalho passou a viver na cidade, em novembro de 1969.²⁰⁰ Assim, a coleção de imagens do cineasta tem início na virada para os anos 1970, e para que o filme dê conta de episódios ou situações anteriores é preciso acionar *imagens de arquivo* produzidas por outras pessoas, em outros contextos. Concretamente, o retrato da Brasília-obra não pode ser feito através do olhar do documentarista, que não se defrontou com esta experiência. Neste caso, ele é um organizador-curador de material filmico. Este é o procedimento base de *Brasília* segundo *Feldman* e encontra desdobramentos em *Conterrâneos*.

III) O filme trabalha uma relação de interdependência entre a *história de Brasília* e a *história do Brasil*. Com isso cria-se um jogo de escalas muito interessante: ora estamos no nível da pequena história, do bairro, do cotidiano; ora a lente de observação se afasta e o filme enfrenta as dinâmicas mais amplas que caracterizam a história brasileira, sobretudo aspectos políticos de dimensão nacional. A forma como o filme articula estes dois níveis da experiência será também um dado importante para a análise. Em especial o filme informa sobre como as dinâmicas políticas nacionais repercutem na esfera local brasiliense.

IV) A narrativa segue um determinado padrão de linearidade histórico-temporal, ainda que não estrito. Isto é, a montagem reproduz, mesmo que com algum grau de flexibilidade e dentro de uma estrutura episódica, o correr do tempo cronológico. Para exemplificar de forma esquemática: o filme começa com temas ligados à construção de Brasília, enquanto a última cena dá conta do chamado Badernaço de 1986²⁰¹. Será preciso compreender como essa dinâmica histórico-temporal se dá dentro do filme.

V) Considerando os pontos anteriores, e observando a montagem do filme, é possível fazer uma espécie de arqueologia das imagens do filme (particularmente das que foram

²⁰⁰ Segundo depoimento de Carvalho colhido por José Marinho, é Fernando Duarte, que havia fotografado *Cabra marcado para morrer* e já estava em Brasília trabalhando na UnB, quem convida Vladimir para atuar no corpo docente do que seria um "centro de produção de documentários", nas palavras do próprio cineasta. Ver MARINHO, José. *Dos homens e das pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano (1959-1979)*. Op. cit. p. 97.

²⁰¹ Em novembro de 1986, um protesto em reação ao Plano Cruzado II tomou a Esplanada dos Ministérios em Brasília. Discuto estas imagens no capítulo 4.

dirigidas por Vladimir Carvalho), ou seja, compreender não somente sua função dentro do texto fílmico²⁰², mas também seu contexto de produção.

Este olhar arqueológico sobre *Conterrâneos* significa essencialmente observar como muda a forma de filmar do documentarista ao longo dessas duas décadas. O cotejamento comparativo entre assuntos, opções na linguagem de câmera, formas de relação com personagens, entre outros movimentos, ajuda a iluminar esse material, muitas vezes revelando regimes de historicidade expressos em cada uma das partes componentes do filme. Em alguns casos este procedimento revela intenções das tomadas originais, no sentido trabalhado por Sylvie Lindeperg e por alguns autores e autoras brasileiros²⁰³. Em outros, permite entrever dinâmicas da própria história do documentário brasileiro, cujo tecido constitutivo se modificou entre 1969 e 1986, de forma a deixar vestígios e rastros dentro da própria forma fílmica de *Conterrâneos*.

2.4.3 Retratos da Brasília-obra: imagens de arquivo anteriores ao collected footage

Ao longo deste trabalho, irei propor uma divisão de *Conterrâneos* em blocos, unidades narrativas e temáticas que compõem a estrutura do filme. Apresento em documento anexo (Anexo I) o detalhamento desta divisão, para que ele possa ser consultado. A segmentação do filme tem como objetivo facilitar a compreensão de algumas de suas estratégias discursivas, bem como descrever a articulação entre temas e argumentos que movimentam a narrativa à frente. Esta divisão ajuda também a compreender a já mencionada linearidade histórico-temporal, evidenciando como este é um movimento amplo do filme em sua estrutura geral. Não são, evidentemente, blocos estanques, nem configuram uma divisão definitiva. Outras abordagens poderiam ser propostas, e há sobreposições temáticas que matizam uma divisão mais dura do filme em partes.

²⁰² Compreendo aqui "texto fílmico" em sentido semelhante ao que Bill Nichols chamou de "voz do documentário", conceito proposto para se referir ao fluxo criado pela instância enunciativa de um filme, seus argumentos, imagens, vozes etc. Não se trata, portanto, da mesma coisa que a voz de um narrador ou personagem. Ver: NICHOLS, Bill. *A voz do documentário* e os comentários de RAMOS, Fernão em *A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa*, in. RAMOS, Fernão P. (org.) *Teoria contemporânea do cinema - Documentário e narrativa ficcional (vol. II)*. São Paulo: Ed. Senac, 2005, pgs 47-68 e pgs. 159-228.

²⁰³ Ver, por exemplo. MACHADO, Patrícia. *A tomada em Sapé: uma análise dos arquivos visuais de Cabra marcado para morrer (1964)*. *Op. cit.*; GERVAISEAU, Henri. *Imagens do passado, noções e usos contemporâneos* in *História e documentário*. MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida (orgs). Rio de Janeiro, Editora FGV, 2012; LEANDRO, Anita. *Falkenau: a vida póstuma dos arquivos*. Significação: Revista De Cultura Audiovisual, 2010, 37(34), 105-121.

Conterrâneos tem início com uma sequência prólogo, que apresenta ao espectador o cerne da visão de mundo que estará em jogo no correr da longa projeção do filme. Nele encontramos alguns versos do poema *Perguntas de um operário letrado*, de Bertold Brecht²⁰⁴, citação textual direta que funciona como moldura ideológica que orienta o projeto de memória engajada orquestrado por *Conterrâneos*. Este prólogo e as questões que ele suscita serão discutidas no capítulo seguinte.

Em seguida, temos dois blocos (Blocos 1 e 2) centrados no período de construção de Brasília. Eles vão do fim do prólogo (sequência musical que termina aos 3 minutos) até a fala do arquiteto urbanista Lúcio Costa, aos 32 minutos (ver Anexo 1). O arco temporal retratado cobre o período de construção até a inauguração da cidade, em 21 de abril de 1960. Temos assim um trecho de cerca de meia hora que, além de tratar dos motivos da migração de trabalhadores para o Planalto Central, acaba também apresentando ao espectador o conjunto de personagens depoentes que participam do filme.²⁰⁵

Tematicamente, portanto, a primeira parte de *Conterrâneos* estabelece diálogo direto com *Brasília segundo Feldman*. Nos dois casos, o cerne é confrontar a narrativa hegemônica sobre a construção da cidade²⁰⁶ com uma narrativa popular, centrada no relato e na experiência de operários/as candangos. A tônica é o choque entre visões de mundo, de forma análoga ao conflito discursivo presente no embate *Luiz Perseghini/Athos Bulcão* que marca o curta de 1979.

Em *Brasília segundo Feldman*, a despeito do formato curta-metragem, tínhamos um retrato visual do universo das obras mais detido e minucioso. A natureza das imagens, e as intenções de seu realizador - um estrangeiro interessado na dimensão construtiva e sociológica daquela situação - davam origem a uma pluralidade de situações retratadas que a montagem organizava para compor um tipo de etnografia visual da Brasília-obra. Eram entrevistados apenas Athos Bulcão e Luiz Perseghini. Este último, portanto, representante único, no filme, da experiência operária. Em *Conterrâneos*, a organização formal é distinta. Temos uma série de relatos de trabalhadores(as), a maior parte deles acionados *onscreen*, com os personagens em quadro e som sincrônico. Nesse arranjo, a relação entre testemunho e imagem se altera. Não temos, como em *Feldman*, um dispositivo de acionamento da

²⁰⁴ “*Quem construiu a Tebas de sete portas?*

Nos livros estão nomes de reis.

Arrastaram eles os blocos de pedra?

*Para onde foram os pedreiros, na noite em
que a Muralha da China ficou pronta?”*

²⁰⁵ A fala de Lúcio Costa que encerra o bloco tem tom de balanço final. Ele caracteriza a cidade como “um caso excepcional”, e do, “ponto de vista dos ministros da fazenda, uma sensatez”.

²⁰⁶ No capítulo 4 aprofundarei essa discussão, buscando diferenciar uma memória oficial de caráter político de uma memória hegemônica modernista. Ao longo do filme, as duas operam taticamente unidas. Por ora, podem ser consideradas em bloco.

memória através do qual imagens projetadas aos entrevistados dispararam caminhos a serem percorridos pelo relato oral. No longa-metragem, a pluralidade de relatos tem como objetivo seu cotejamento: surgem padrões e ressonâncias (os acidentes de trabalho, por exemplo). Ao menos na primeira parte, como veremos, as imagens visam traduzir um certo denominador comum que emerge dos relatos. São, portanto, imagens de natureza mais ilustrativa, ou descritiva, que oferecem sínteses visuais da experiência articulada por meio das entrevistas. Esse é o motivo pelo qual o filme aciona imagens sintonizadas com o repertório visual que foi construído em torno das obras de Brasília, já a esta altura cristalizado pelos cinejornais e filmes institucionais.

Vejamos, em linhas gerais, o conteúdo dos depoimentos acionados no primeiro bloco do filme. Encontramos ali narrativas que tratam da vinda dessa população de seus estados de origem em direção aos canteiros de obras de Brasília. A cidade é caracterizada como "terra prometida" (pelo maranhense Teodoro) e "El Dorado" (por Ernesto Silva). O filme sublinha, com a montagem, a perspectiva do imaginário popular candango, a dimensão de Brasília como um oásis de desenvolvimento econômico no centro do país capaz de oferecer boas condições de emprego e renda²⁰⁷. "Comida é boa, carne tem a vontade, enfim, se fazia aquela fantasia para o cidadão"²⁰⁸, diz o personagem Eufrásio, manifestando o imaginário difundido à época da construção. Já no final do primeiro bloco (a passagem tem início aos 22 minutos), a montagem traz o tema dos acidentes de trabalho. Em geral tratados em conjunto com a ideia de que a celeridade das obras contribuiu para um ambiente de trabalho inseguro no qual acidentes foram recorrentes. O primeiro personagem a trazer o assunto é Ernesto Silva, figura do mundo político que ao longo do filme reiteradamente desempenha o papel de arauto da memória política oficial sobre a construção da cidade.²⁰⁹ Ele justifica a pressa com o entusiasmo das obras. "Todo mundo trabalhava com entusiasmo, todo mundo sentia que

²⁰⁷ No capítulo 4 discuto a ideia de Brasília como *civilização-oásis*, proposta por Mário Pedrosa.

²⁰⁸ A questão da alimentação dos operários aparece já aqui. A alimentação precária foi o disparador do conflito que termina com operários mortos pela Guarda Especial de Brasília, em 1959.

²⁰⁹ Ernesto Silva, Coronel do Exército, foi diretor da Novacap. Ele é autor do livro *História de Brasília*, obra de viés ideológico laudatório publicada em 1971. Esta sequência do filme começa com a câmera enquadrando um exemplar do livro posto sobre a mesa especialmente para a gravação da entrevista. É ele também quem assina o edital do Concurso de Brasília, como presidente da Comissão de Planejamento da Construção e da Mudança da Capital Federal. SILVA, Ernesto. *História de Brasília*. Brasília; Rio de Janeiro: Coordenada Editora; Instituto Nacional do Livro, 1971. A câmera, como acontece em outros momentos deste filme e também em outros filmes de Carvalho, se movimenta do livro ao rosto do entrevistado. Este é um recurso relativamente recorrente na forma de filmar do cineasta, cuja câmera às vezes abandona seus entrevistados para filmar elementos relevantes do entorno ou do espaço físico. Assim, ao invés da inserção de coberturas pela montagem, deixando vozes sobre (*over*) as imagens, com este expediente Carvalho insere comentários visuais sem usar cortes, espécie de parênteses visual feito em plano sequência. Ao que tudo indica, pode ser também uma contribuição do diretor de fotografia Fernando Duarte, parceiro de Vladimir em diversos filmes e em grande parte das imagens de *Conterrâneos*.

estava fazendo algo de útil para o país. Os nordestinos, os operários de maneira geral, os candangos como eram chamados, eles trabalhavam 16 horas por dia, em dois expedientes, dois turnos." diz Silva. Este relato faz a passagem de um pólo a outro: de Brasília como "terra prometida" à Brasília como universo do trabalho marcado por intensa exploração. Esta fala é chave porque condensa a inversão de sentido histórico operada ao longo do bloco 1, que por sua vez dá o tom do enquadramento ideológico do filme como um todo. Trata-se de um gesto que busca revelar uma dimensão do processo histórico brasiliense que a narrativa de viés oficial tratou de esconder ou minimizar.²¹⁰ A fala de Ernesto Silva apresenta ao espectador um dos pontos centrais de disputa de memória, conflito que atravessa o filme do início ao fim.



Figura 12: Conterrâneos velhos de guerra (Vladimir Carvalho, 1990/1991)

Ernesto Silva, diretor da Novacap, dá a entrevista em seu gabinete de trabalho tendo seu livro História de Brasília sobre a mesa.

Observemos agora as imagens de arquivo mobilizadas no bloco 1, escolhidas, portanto, para dar conta da dimensão histórica da construção da cidade. Carvalho utiliza imagens de arquivo propriamente, em geral provenientes de cinejornais. Lembremos que o cineasta mudou-se para Brasília somente em 1969 e, portanto, foi preciso acionar imagens depositadas em acervos para recuperar, no filme, o período de construção.²¹¹

²¹⁰ A ideia de um acobertamento da realidade pelas autoridades volta à baila diversas vezes ao longo do filme. Amir Labaki sintetizou, de forma expressiva: "Um manto de silêncio cobriu o episódio." LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006, p. 114.

²¹¹ Em entrevista a mim, Carvalho contou que utilizou sobretudo imagens disponíveis no Arquivo Público do DF, acervo que abriga as imagens produzidas pelos órgãos de Estado durante o processo de mudança da capital. Segundo ele, muitas das fotografias são do acervo do Correio Brasiliense.

Aos 7 minutos, vemos uma paisagem descampada, por onde passa um caminhão que transporta operários aboletados de forma improvisada (figura 13). Logo adiante, enquanto ouvimos Dona Suzana contar a respeito de sua decisão de deixar o Rio Grande do Norte para ir à Brasília²¹², vemos outro plano da paisagem de Brasília nos tempos da construção. Um casal caminha, roupas simples, chapéu sertanejo. A mulher tem um lenço na cabeça (aos 8 minutos). Temos aqui um retrato visual sumarizado: o filme condensa o passado das obras em poucos planos, imagens-signo. Neste retrato, a Brasília-obra é um espaço anti-urbano - em transformação -, descampado, marcado pela paisagem do cerrado e pela poeira seca ou pelo barro avermelhado no período de chuvas. A ocupação humana operária, como o plano mencionado demonstra, evoca códigos do universo sertanejo e campesino; sua feição visível, cultura material, vestimentas.



Figura 13: Conterrâneos velhos de guerra (Vladimir Carvalho, 1990/1991)

O passado das obras em poucos planos, imagens-signo. A Brasília-obra do filme é um espaço em transformação, marcado pela paisagem do cerrado.

Este retrato guarda relação com a ideia, discutida no capítulo 1, de "marcha para o Oeste", ou seja, de ocupação de um território compreendido como inabitado, e que as obras e o fluxo migratório tratarão de povoar. Este imaginário, como vimos, foi trabalhado visualmente pelos cinejornais contratados pela Novacap e também por alguns autores ligados à representação fotográfica de Brasília.

A representação visual tradicional das obras, e neste primeiro bloco do filme Carvalho a endossa, retrata uma Brasília ponto de encontro do Brasil rural com o Brasil do projeto desenvolvimentista, do capitalismo urbano modernizador. Há um choque entre a

²¹² Dona Suzana é personagem de relevo e será trabalhada adiante. Pioneira, chegou em Brasília em 3 de junho de 1958. Lavadora de roupas, ela representa a condição do trabalho feminino dentro de um universo eminentemente masculino. Ela oferece um dos relatos mais expressivos do filme a respeito do episódio de 1959, típica narrativa traumática, como veremos.

racionalidade construtiva moderna e a artesanaria e o improvisado que marcam a cultura popular e as dinâmicas produtivas menos inseridas na lógica capitalista. A questão do canteiro de obras produziu um importante debate no campo da arquitetura. Para os arquitetos marxistas da Arquitetura Nova, capitaneados por Sérgio Ferro, trata-se de uma contradição insolúvel presente no interior das forças produtivas. Vilanova Artigas, por outro lado, durante o regime militar defendeu a modernização do canteiro de obras (através do uso de concreto pré-moldado usinado em escala, por exemplo) como forma de superação da dimensão artesanal e pré-moderna que havia caracterizado, no geral, os canteiros de Brasília. O ponto central é observar como o retrato das obras em *Conterrâneos* tem consciência desta dimensão e desta tensão que recai sobre o território das obras, espaço fundante da experiência popular em Brasília.

Conterrâneos traz diversas tomadas retiradas dos cinejornais e das filmagens institucionais que acompanharam as obras. Uma passagem que concentra vários destes planos é a sequência em que o personagem Heraldo relata, pela primeira vez no filme, mortes de operários em quedas acidentais dos edifícios em construção. Nesta sequência predominam planos aéreos dos prédios do Congresso e das obras no Eixo Monumental. Vemos na paisagem a presença dos esqueletos de ferro e concreto. Novamente encontramos aqui a tradição de filmar Brasília de cima, o que enfatiza a dimensão projetual da nova capital, ao mesmo tempo que permite a observação dos edifícios e o traçado do sistema viário. Estão presentes também planos do trabalho nas obras ao nível do chão, nos quais vemos, como em *Brasília segundo Feldman*, a movimentação e a rotina dos operários.

Enquanto Heraldo menciona um ambiente de trabalho violento, não encontramos nas imagens elencadas um retrato visual correspondente. Não há operários sem capacetes, ou qualquer elemento que remeta à construção civil apressada, ou que colocasse operários em risco. Carvalho escolhe utilizar imagens provenientes das filmagens oficiais, portanto incapazes de depor contra as condições nos canteiros de obra. A montagem opta por não reiterar o testemunho de violência, presente, nesta sequência, de forma transparente no discurso do personagem carpinteiro.



Figura 14: Conterrâneos velhos de guerra (Vladimir Carvalho, 1990/1991)

As imagens de arquivo dos cinejornais não exprimem a insegurança no trabalho de quem falam os personagens depoentes. Note-se os operários com capacetes e os enquadramentos que enaltecem a arquitetura das obras.

Outras passagens seguem linha de raciocínio semelhante. Quando o arquiteto dos edifícios públicos de Brasília, Oscar Niemeyer, fala pela primeira vez (por volta de 13 minutos, no Bloco 2 de minha divisão), somos apresentados às imagens de um cinejornal do período da construção. O arquiteto aparece jovem no escritório montado em Brasília para o acompanhamento das obras, ao lado de Athos Bulcão, abrindo e observando uma planta arquitetônica. A encenação é artificiosa e articulada a uma panorâmica de câmera bastante composta. Trata-se de uma apresentação de personagem situada plenamente no registro do cinejornal, rígida, laudatória, figurativa de um espaço de poder e de certa localização do arquiteto na hierarquia social. O mesmo ocorre com Lúcio Costa (aos 15 minutos). Enquanto o urbanista comenta, na entrevista captada por Carvalho em 1986, sobre a forma como as obras foram geridas, vemos uma tomada sua, também proveniente dos cinejornais. Costa, rodeado de sua equipe, coloca os óculos sobre os olhos enquanto se inclina para observar uma planta ou documento qualquer. A câmera se movimenta à frente em *travelling in*, aproximando-se significativamente do rosto do personagem. O plano é composto, encenado e o resultado cinematográfico artificial.



Figura 15: Conterrâneos velhos de guerra (Vladimir Carvalho, 1990/1991)

Vladimir escolhe atrelar a apresentação visual de Costa e Niemeyer às imagens produzidas pelos cinejornais

O caso do presidente Juscelino Kubitschek é também bastante significativo. Ele aparece na tela em *Conterrâneos* pela primeira vez no momento em que Niemeyer caracteriza os anos de construção como "período heróico". O arquiteto, como veremos, sustenta, na entrevista dada no final dos anos 1980, uma memória social sobre Brasília heróica e monumentalizante. Aparece então Juscelino dentro do avião presidencial, ao lado de Israel Pinheiro, presidente da Novacap. Novamente, uma imagem canônica, revisitando o imaginário e a representação visual que discutimos no capítulo 1: Juscelino como figura que supervisiona as obras de perto ao mesmo tempo que as energiza com seu entusiasmo e determinação²¹³. Ele é filmado dentro da aeronave, este meio de transporte próprio à modernidade capaz de reduzir tempos de deslocamentos e integrar territórios. Como vimos no capítulo 1, a aviação esteve presente na cultura visual que tratou da modernização brasileira ocorrida ao longo dos anos 1950, e a aproximação entre JK e o avião chegou a ser tema de crônica de Rubem Braga²¹⁴.

Fica claro que Vladimir Carvalho escolhe trabalhar com imagens que têm origem na produção oficial e que, portanto, escapam ao teor crítico que o filme pretende imprimir à história de Brasília. A identificação desta estratégia nos leva a algumas questões. Por que, por exemplo, não utilizar na montagem do bloco 1 do filme as imagens de Eugene Feldman que integravam o curta de 1979, obra em que a precariedade e o atraso construtivo de Brasília se expressava de forma clara? Por que fazer uma incursão ao mundo das imagens oficiais, produzidas por órgãos de governo, neste momento do filme em que as contradições de Brasília, na voz dos depoentes, vem à tona sem meandros? Vale aqui o registro de que alguns planos filmados por Eugene Feldman entram na montagem já quase no final do filme (Bloco 8) quando Geraldo Campos faz um balanço político das consequências da chacina de 1959 e, portanto, o projeto de valorização da memória candanga, no percurso do filme, já está realizado.

Creio haver um conjunto de motivos para explicar estas escolhas em relação ao material de arquivo. Em primeiro lugar, com este expediente, o documentarista recria, na forma fílmica, algo da experiência cronológico temporal que marca tanto a biografia de seus personagens (expectativa "ingênua", em direção a um dar-se conta da realidade hostil), quanto a inversão histórica que está na base do projeto político do filme (Brasília-utopia, em

²¹³ O corolário de palavras que aparecem ao longo do filme para caracterizar Juscelino é significativo: *entusiasmo*, *sonho*, *visionário*, *determinação*, palavras sempre enunciadas por agentes do campo da memória positiva sobre JK. Neste momento específico do filme, Niemeyer fala em "campanha contra" o presidente, em resposta a qual seu grupo político teria se "unido, como numa cruzada". No capítulo 4 argumento que esta defesa enfática do presidente guarda relação com os movimentos políticos e sociais que caracterizam o início da Nova República, momento em que o filme é efetivamente organizado.

²¹⁴ Ver nota 44.

direção a Brasília da realidade histórica). Neste início do filme, o cineasta dialoga com o repertório canônico para em seguida operar uma inversão de expectativa que dá impulso ao embate com a memória oficial. Revisitando as imagens canônicas, Vladimir alimenta o projeto de inversão dialética que movimenta o filme à frente.

Ao mesmo tempo, Carvalho produz um arco dramático para o filme. Percorre o campo da figuração monumentalizante de Brasília para em seguida subverter sua lógica, apresentando a experiência operária como contraparte. Note-se que, tal como comentado no capítulo 1, essa foi exatamente a leitura produzida por alguns pesquisadores a respeito de *Brasília contradições de uma cidade nova*. Como já exposto, parece-me que a estratégia cinematográfica ali era outra, e uma ideia de subversão da lógica das imagens oficiais pode ser encontrada de forma mais efetiva no cinema de Carvalho. Trata-se de lançar mão de um expediente próprio ao repertório do cinema narrativo; um arco dramático centrado na ideia de ponto de inflexão. A quebra da aura utópica de Brasília se torna, no cinema de Carvalho, uma espécie de *turning point*.

E ainda outro motivo. Ao utilizar imagens canônicas, Carvalho produz uma operação de choque entre texto e imagem, entre testemunho e imagem "de arquivo". Sempre que precisa optar pela ilustração convergente, ou pela montagem centrada no choque entre elementos contraditórios, o documentarista parece trilhar o segundo caminho. Esta tendência torna-se uma inclinação de estilo, recorrente e constante em sua obra, fruto certamente do conhecimento e admiração que o cineasta nutre pela montagem soviética (discussão que retorna a frente). É também possível relacionar esta postura estética com a cultura artística comunista que, a despeito de modulações ao longo do tempo e de disputas internas, foi um importante vetor de inserção da cultura soviética no Brasil. A posição de Carvalho como artista engajado ligado ao Partido Comunista Brasileiro também será discutida adiante.

Considerando que as imagens de Feldman aparecem brevemente no fim do filme, descarta-se a hipótese do material em 16mm não estar mais em mãos do cineasta quando *Conterrâneos* foi montado por Eduardo Leone²¹⁵, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Fica claro que o tipo de narrativa construída em *Conterrâneos* parece ter inclinado o cineasta a usar imagens carregadas de símbolos reconhecíveis, imagens sínteses que ancoram uma narrativa panorâmica, totalizante, e que a todo momento acionam códigos históricos ou elementos da memória social.

Retomo a leitura comparada com *Brasília segundo Feldman*, com o objetivo de esclarecer o expediente adotado em *Conterrâneos*. A própria arquitetura formal do curta de 1979, um filme de compilação, conduzia aquele projeto a uma investigação mais detida a respeito das imagens *de arquivo* e seu contexto de produção. Estava em jogo, mais do que

²¹⁵ Leone era professor de montagem cinematográfica no curso de Cinema e Vídeo da ECA USP. É autor do livro *Cinema e montagem* (1987) e montador de *O país de São Saruê*.

em *Conterrâneos*, o que tem sido referido por alguns autores como *fenomenologia* das imagens. Henri Gervaiseau caracteriza este processo da seguinte forma: "tudo o que faz delas [imagens de arquivo] um acontecimento, um processo, um trabalho, um corpo a corpo com a situação da tomada"²¹⁶. Esta é também a perspectiva do filósofo Georges Didi-Huberman, quando analisa as conhecidas fotografias produzidas, em junho de 1944, por integrantes do Sonderkommando de Birkenau. Isto é, a análise de Didi-Huberman, que o artigo de Gervaiseau comenta e mobiliza, se vale sobretudo da dimensão de *acontecimento visual*, de *ato fotográfico* que pode ser descrito por meio da imagem fotoquímica, que passa então a ser índice de um episódio. Esta também tem sido a perspectiva metodológica adotada pela pesquisadora Sylvie Lindeperg em seus trabalhos.

Na discussão aqui encaminhada, o importante é notar que, em *Feldman*, Carvalho lança um tipo de olhar sobre as obras de Brasília mais afinado com esta perspectiva de atenção aos arquivos históricos. Interessava compreender a dinâmica visível na qual o operador de câmera estava inserido. Ou seja, compreender como aquele corpo filmador se colocava diante da Brasília-obra, que passava então a revelar algumas de suas faces. Descobrimos, através de Feldman, sobre gestos do trabalho, sobre o mundo material, indumentárias, ritmos do cotidiano, sobre dinâmicas visuais da paisagem e do ambiente físico, sobre a sociabilidade popular, sobre algumas figurações específicas dos rituais de poder (a chegada de Juscelino e a dinâmica que se estabelece ao seu redor), para citar alguns elementos. É possível inclusive observar a posição ocupada por este corpo filmador dentro de uma rede de sociabilidade no qual ele está circunstancialmente situado, o que nos revela informações tanto sobre o observador (Feldman orbita próximo de Oscar Niemeyer - visível sempre nas imagens - mas não desceu do carro na incursão à Cidade Livre, etc) quanto da realidade observada (os operários caboclos não utilizam capacetes; o comércio popular está localizado na Cidade Livre, fora do Plano Piloto; o tom deste território é dado pela sociabilidade masculina, etc).

Em *Conterrâneos*, o agenciamento político e histórico é de outra natureza. Carvalho quer dar corpo a uma voz coletiva que sofreu apagamentos e violências sistemáticas. O filme lida, como já dissemos, com uma temporalidade longa. Trata-se de construir uma memória popular, candanga, operária e de viés marxista, pois ancorada numa visão de mundo em que a luta de classes é a principal moldura para a história de Brasília. Veremos adiante outros expedientes acionados pelo cineasta para compor este quadro, mas o centro organizador do projeto são os testemunhos de trabalhadores, agentes históricos alijados das narrativas organizadas até aquele momento. São as "vozes dissonantes, não domesticadas", na

²¹⁶ GERVAISEUAU, Henri. *Imagens do passado, noções e usos contemporâneos*. Op. cit. p. 212.

concepção do historiador Carlo Ginzburg²¹⁷, cujo método de pesquisa e escrita, da mesma forma que Carvalho, também valorizou os relatos e documentos provenientes do mundo do cidadão comum, das camadas subalternas da sociedade. Ou seja, se em *Brasília segundo Feldman* era central o corpo a corpo com as imagens do passado, documentos reveladores de uma realidade que se pretendia investigar criticamente, em *Conterrâneos* se impõe o embate com a *memória encobridora*²¹⁸, o que leva à centralidade que o testemunho tem no filme.

Este é o motivo pelo qual Carvalho aciona imagens canônicas, cujo conteúdo é muitas vezes ilustrativo e esquemático, para dar conta do período da construção da cidade no filme. Importa antes mergulhar na historicidade dos relatos de personagens, que no momento retratado não haviam ainda vivenciado a quebra de expectativa diante da nova capital federal. Assim, o retrato visual composto no Bloco 1 está organizado em torno da memória oficial, ao mesmo tempo em que dá conta de uma dimensão positiva de Brasília que atravessava a experiência candanga naquele momento: possibilidade de emprego urbano e condições de vida.

2.4.4 Sistemas de imagens e a longa duração em *Conterrâneos*

Analiso a seguir a forma como *Conterrâneos* trabalha com imagens captadas pelo próprio cineasta a partir dos anos 1970. *Conterrâneos* dedica passagens importantes a registrar os seguintes assuntos: Infraestrutura urbana (o Lixão da Perimetral; a construção da ponte Costa e Silva sobre o Lago Paranoá); a autoconstrução de casas na periferia (a família dos personagens Anísio e Severina); os movimentos populares ligados aos bairros e territórios (os Incansáveis Moradores da Ceilândia); e os episódios de ocupações de terras seguidos de remoções (além da Ceilândia, o filme registra em detalhes a Invasão da SQN 111, ocorrida em 1987). A coleção de imagens também dá conta de eventos de dimensão política nacional: a recepção da seleção vitoriosa na Copa do Mundo (1970); a epidemia de meningite (1974); a morte e o enterro de Juscelino Kubitschek (1976); a visita do Papa João Paulo II (1980). Encontramos também episódios cuja esfera de repercussão é local, circunscrita ao Distrito

²¹⁷ GINZBURG, C. *Un seul témoin*. Paris: Bayard Editions, 2007, p. 9., citado e comentado por Anita Leandro e Mateus Araújo: LEANDRO, Anita; SILVA, Mateus Araújo. *Torturadores e torturados: a violência de Estado em dois filmes brasileiros recentes*. Doc On-line, n. 28, p. 40-63, 2020. Disponível em: <https://www.doi.org/10.25768/20.04.02.28.03>. Acesso em: 07 abril de 2023.

²¹⁸ O conceito é de Márcio Seligmann-Silva. Ver SELIGMANN-SILVA, M. *Narrar o trauma: escrituras híbridas das catástrofes*. Revista Gragoatá, v. 13, n. 24, 30 jun. 2008.

Federal. Além dos episódios ligados à história urbana já mencionados, compõem esta tipologia: o episódio conhecido como Badernaço (1986); e o acidente nas obras de construção do Banco Central (1987).

Ficam de fora desta lista de temas e situações: o material que se refere diretamente ao massacre de 1959, ocorrido no alojamento da construtora Pacheco Fernandes Dantas. Além do material centrado em encontros com personagens, sejam entrevistas, sejam imagens de outras naturezas (como o caso do personagem Tião Provisório; ou Wladimir Murtinho, situações que rendem ao cineasta entrevistas, mas também imagens e sons no registro observacional). A última tipologia de imagens que o filme traz são os registros musicais e/ou centrados na declamação de versos. Esta última categoria se diferencia das demais pois nelas reside uma maior intervenção do cineasta, que dirigiu atores e artistas, orquestrando a *misè-en-scene* e a estrutura dramática deste material, que será comentado no capítulo 3.

Carlos Alberto Mattos dedicou um curto texto para abordar a forma como Vladimir Carvalho mobiliza imagens *de arquivo* em sua obra. Já mencionamos a ideia da *coleção de imagens*, mas vale citar um trecho:

Em *Conterrâneos velhos de guerra*, o uso de arquivos passa a primeiro plano, e não somente em termos quantitativos. Aqui a expressão *found footage* deve ceder lugar a *collected footage*, uma vez que boa parte do acervo 'de época' foi filmado pelo próprio Vladimir ao longo de 18 anos de incansável documentação de Brasília, num projeto sem prazos nem formatos definidos.²¹⁹

Em outro texto do mesmo catálogo *Retrospectiva dos 70 anos do cineasta Vladimir Carvalho*, o crítico José Carlos Avelar caracteriza Carvalho como um "caçador de imagens"²²⁰. A questão aqui não é levar adiante um embate terminológico a respeito do estilo do cineasta, e sim sublinhar uma inclinação metodológica de Vladimir. Ao longo de sua trajetória é comum que o cineasta tenha produzido registros sem ter claro a qual projeto se destinavam, ou o formato exato que os filmes teriam. Assim, tanto Avelar quanto Mattos identificaram e caracterizaram bem esta faceta da atuação de um documentarista que produziu registros contínuos sobre seus assuntos e temas.

²¹⁹ O autor discute o uso de imagens de arquivo nos seguintes filmes de Carvalho: *O País de São Saruê* (1971; Mattos discute justamente a sequência dedicada à Fazenda Acauã, que analisei), *O Homem de Areia* (1982), *Conterrâneos velhos de guerra* (1990-1991) e *Barra 68* (2001). Ou seja, o cineasta demonstra vasto repertório para lidar com imagens de arquivo em contextos e sentidos cinematográficos diversos. MATTOS, Carlos Alberto. *A escrita que vem dos arquivos*. In. *Vladimir 70: Retrospectiva dos 70 anos do cineasta Vladimir Carvalho*. Brasília: CCBB, 2005, pp. 99-104.

²²⁰ AVELAR, José Carlos. *Um caçador de imagens*. In. *Ibidem*, pgs. 84-87. Note-se que é o mesmo termo utilizado pelo próprio Vladimir Carvalho no trecho utilizado como epígrafe de início deste capítulo, ver nota 126.

O maior exemplo deste modo de atuação na cinematografia de Carvalho, afora *Conterrâneos*, é *O País de São Saruê*. Em 1966 o cineasta vivia no Rio de Janeiro, período em que trabalhou como assistente no filme *Opinião Pública*, de Arnaldo Jabor, lançado no ano seguinte. Carvalho então buscou financiamento e viajou à Paraíba com a intenção de "filmar algo na área rural, porque isso era a minha paixão."²²¹ Nos verões de 1967 e 1968 o cineasta registra:

Três horas de material, em dois estilos, duas épocas de seca. (...) Voltei para o Rio em princípios de 1968. Então, com esse material e com as entrevistas realizadas, eu montei uma versão do filme de cerca de cinquenta minutos, que se chamou *Sertão do Rio do Peixe*.²²²

Esta versão do filme é exibida em alguns festivais internacionais.²²³ O dado de maior interesse, no entanto, é que já depois de ter se mudado para Brasília, em 1969, Carvalho voltou à região dos vales dos rios Peixe e Piranhas, durante suas férias, para registrar novo material sobre as dinâmicas sócio-econômicas encontradas no sertão paraibano.²²⁴ Esse material foi incorporado ao filme anterior e remontado, dando origem a *O País de São Saruê*. O novo corte foi encaminhado para a Seleção do Festival de Brasília de 1971, mas o filme foi interdito pela censura e não pode ser exibido.

Evoco aqui o caso de *Rio do Peixe/Saruê* para argumentar ser este um procedimento adotado por Carvalho no curso de sua trajetória, e que se repete em *Conterrâneos*, de forma ampliada. Outro procedimento que podemos observar é o reemprego de material de um filme em outros. Por exemplo, material filmado originalmente para *Saruê*, sobre a extração mineral da xelita, torna-se obra com autonomia, o curta-metragem *Pedra da Riqueza* (1975). Fica claro que Carvalho é um documentarista inclinado à observação continuada de seus temas e ao registro por vezes sem destinação previamente formatada. Filma situações e episódios para posteriormente lidar com os materiais, encontrar novos caminhos e reformular rotas. É interessante notar que, muitas vezes, material fílmico que não foi registrado por ele muitas

²²¹ Depoimento do cineasta. MARINHO, José. *Dos homens e das pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano (1959-1979)*. Op. cit. p. 95.

²²² *Ibidem*, p. 95.

²²³ Maison de France e Viña del Mar, depois de ser incluído pela Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro em uma representação de filmes brasileiros.

²²⁴ Sobre a última etapa das filmagens, Vladimir comenta: "Retornei à Paraíba e juntamente com [Manoel] Clemente e meu irmão Walter, que então fazia a sua prova de fogo no cinema, filmamos a sequência dos minérios, que faltava. Nesse retorno é que incluí a visão de um país à margem, potencialmente rico, mas vivendo na mais crassa miséria." MARINHO, José. *Dos homens e das pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano (1959-1979)*. Op. cit. p. 179. Vale mencionar que no processo de remontagem o filme foi ampliado para 35mm. Ou seja, estava no horizonte do cineasta ampliar o circuito de distribuição e exibição do filme depois da boa aceitação de sua primeira versão.

vezes acaba sendo trabalhado a partir da mesma lógica. Ou seja, entra na constelação de imagens e sons disponíveis para que um cineasta organizador, curatorialmente, elenque, hierarquize, arranje e dê forma final aos filmes. Esse é o percurso transcorrido em *Feldman*, circunstância na qual os negativos chegam até Vladimir e passam a integrar o sistema de imagens disponíveis para a realização do filme. É também, com variações, o processo de *Saruê*, do curta *Pedra da Riqueza*, do curta *Perseghini* (de 1984) e de *Conterrâneos*. Ao invés da ideia de *coleção*, proponho que Carvalho trabalha com *sistemas de imagens*, que podem ser rearranjados conforme demandas estéticas, narrativas ou mesmo dinâmicas de exibição e circulação dos filmes.

Quando o cineasta se mudou para Brasília, encontra-se imerso em um novo universo de relações sociais e simbólicas, que passou a registrar como documentarista e como professor de cinema documental da UnB, atividades que caminharam consonantes e plasmadas. Manteve também contato mais próximo com a narrativa histórica sobre Brasília comandada pelo discurso oficial. Neste contexto, se faz presente a ideia segundo a qual Carvalho acompanhou o fluxo migratório de seus personagens, circunstância que acaba projetada sobre sua obra. De acordo com esta narrativa parabólica, o camponês nordestino retratado em *Saruê* teria migrado para o Planalto Central seduzido pela terra prometida representada pela nova capital. Com isso, desloca-se e reconfigura-se o assunto temático do documentarista, também ele um migrante, embora cineasta e professor, e não operário. Escreve o cineasta em *No país do faraó Kubitschek*, originalmente publicado no Jornal do Brasil em 27/11/1992.

[*Conterrâneos*] é a continuação do meu filme mais nordestino, *O País de São Saruê*, em que registrei a epopéia dos pobres do sertão, o homem ainda preso à sua terra, lutando contra as injustiças do latifúndio, a fome e a seca. Agora foi a vez de acompanhar o nordestino fora de seu habitat, longe de seu meio natural e cultural, fugindo da pobreza e da miséria, tentando desesperadamente se fixar numa Terra Prometida dos poderosos.²²⁵

Note-se que o cineasta tem consciência da leitura aqui descrita, tendo inclusive participado de sua elaboração. *Conterrâneos* é, portanto, produto deste exercício de observação de Brasília e das cidades-satélites, ocorrida ao longo dos anos 1970 e 1980, sempre sob a vigência do regime militar brasileiro. Neste período Brasília se efetiva como

²²⁵ Publicado em CARVALHO, Vladimir. *Conterrâneos velhos de guerra / Vladimir Carvalho*. Brasília: GDF/Secretaria de Cultura e Esporte/Fundação Cultural do DF, 1997, p. 142; e em versão ligeiramente diferente em CARVALHO, Vladimir, *Cinema candango: matéria de jornal*, Brasília, Cinememória, 2002, p. 231.

centro político do país, cresce em população e reconfigura seu espaço urbano, consolidado, sob a gestão dos governos autoritários, a dinâmica através da qual sua população trabalhadora é alocada não na periferia imediatamente justaposta à mancha urbana do Plano Piloto, mas sim em periferias apartadas e distantes. Essa situação já estava retratada no filme de Joaquim Pedro de Andrade, *Brasília contradições de uma cidade nova*, mas se aprofunda drasticamente com o crescimento das cidades e com a política urbana ocorrida durante o período da modernização-conservadora (cujas características discuto no capítulo 4).

Sublinho aqui a dimensão urbanística da empreitada de Vladimir Carvalho pois este é um dos assuntos de maior interesse do documentarista ao longo das filmagens e na montagem final do filme, como bem demonstra a listagem de temas e situações que foram filmados e que estão elencados no início desta seção. Das diversas facetas de Brasília que Carvalho registrou (política, histórica, cultural etc), o retrato do desenvolvimento urbano da região é um dos mais importantes, e ajuda a estruturar o filme justamente pela dimensão de cronologia temporal que esta camada do filme apresenta ao espectador. Como mencionado, interessa ao documentarista produzir um retrato diacrônico da acomodação da população candanga ao território do Distrito Federal, ou seja, parte importante do projeto que o filme sustenta está fundamentado na ideia de acompanhar Brasília, conforme passa o tempo, observando e assinalando mudanças e permanências.

Esse é mais um argumento para considerarmos *Conterrâneos* fundamentalmente um filme de viés histórico, uma vez que se dedica a observar processos de transformação no interior da sociedade brasiliense, ao mesmo tempo que propõe a uma espécie de balanço do arco que se encerra nos anos 1980. Será interessante também observar como Vladimir está atento a estruturas e dinâmicas que se repetem, evidenciando padrões que caracterizam a sociedade brasiliense/brasileira. Haverá um expediente de montagem particular acionado para lidar com esse tipo de reiteração, ou dinâmica de permanência. Me refiro aqui a um tipo de montagem bastante marcada que o filme emprega para retratar os lixões, a precariedade nos alojamentos, a precariedade em alguns bairros periféricos. Carvalho cria colagens de imagens de tempos e texturas diferentes, operando a ideia de que são problemas crônicos que o tempo não resolve. Discuto esse expediente adiante.

A seguir analiso duas sequências do filme, inseridas no quadro desenhado até aqui e representativas do arranjo formal que *Conterrâneos* propõe. A primeira delas, uma sequência dedicada ao personagem cego Elísio, um morador pioneiro da Ceilândia, permite observar como mudou, com o correr do tempo, a maneira como Vladimir Carvalho se relaciona esteticamente com seus personagens. De forma bastante expressiva, esta passagem evidencia como mudou a forma de posicionar a câmera, a conformação da encenação e o tipo de imagem de cobertura que o diretor realiza para inserir na montagem. Em seguida, analiso a passagem do filme que retrata a tentativa de uma família da Ceilândia em construir,

com energia própria, uma casa térrea para morar. Nela, a passagem do tempo tem particular relevância narrativa, já que anos depois do primeiro encontro cineasta/personagens, a casa ainda não foi concluída. O filme explora este dado para compor um quadro politizado a respeito da cultura da moradia popular periférica.

2.4.5 Elísio: imagens iniciais e a mediação cineasta/personagem

O personagem Elísio entra em cena na sequência relativamente longa que tem início aos 27 minutos de projeção. Logo antes, portanto, da fala de Lúcio Costa que encerra o primeiro bloco do filme. Elísio é entrevistado na condição de pioneiro cuja trajetória de vida foi marcada por excepcionalidades e lances dramáticos. Chegou em Brasília em 1957. Trabalhava como padeiro na Vila do IAPI, o bairro popular cuja remoção, em 1971, pela Campanha de Erradicação de Invasões, deu origem à cidade-satélite Ceilândia. Ainda durante a construção da cidade foi atropelado por um caminhão da Novacap. Recuperou-se, mas ficou cego (subentende-se que em função do acidente). Quando a entrevista é realizada, Elísio mora na Ceilândia, em condições difíceis, num barraco de madeira. Não tendo se aposentado e sem poder trabalhar, vive de favores e ajudas. Para coroar a dramaticidade alegórica do relato, Elísio diz ter conhecido Juscelino Kubitschek e conversado com ele sem saber tratar-se do presidente. Sobre o dia da inauguração da cidade, ele comenta: "Não me lembro, mas sei que estava trabalhando".

Há alguns aspectos formais sequência que merecem ser apontados. Em primeiro lugar, fica claro como a pesquisa continuada sobre Brasília e sua história passa pelo encontro com personagens emblemáticos cujos relatos compõem um mosaico de história oral a respeito da vida na cidade. Como apontamos no início deste capítulo, Carvalho conjuga estas duas matérias de expressão: testemunhos colhidos através de entrevistas e imagens de arquivo - em sentido amplo -, para ordenar um projeto de memória popular para Brasília. É preciso não perder de vista tratar-se de um filme centrado no dispositivo da entrevista tradicional (assunto do capítulo seguinte).

Quando comparamos a forma como a sequência de Elísio é articulada pela montagem à estrutura do filme, percebemos que, ao contrário de todos os outros personagens que o filme registra, e que são acionados diversas vezes ao longo da projeção a depender de demandas temáticas do fluxo narrativo, o depoimento de Elísio é reunido pela montagem e constitui uma sequência com unidade e autonomia narrativa. O personagem entra e sai de cena uma única vez, aparecendo pontualmente em outros momentos na imagem, mas sem falar. Carvalho escolhe dar tratamento específico a este personagem cuja contribuição ao

filme é antes de tudo biográfica e anedótica, ainda que marcada por alta carga dramática. A situação geral registrada (a casa, o bairro, as condições de vida) expressa também um olhar atento do documentarista para a vulnerabilidade social e para o ambiente de precariedade encontrado nas periferias de Brasília. Esta é uma marca que atravessa o filme como um todo, impregnando o sistema de imagens que Carvalho produziu de certa "estética da fome", no sentido mesmo da tradição defendida por Glauber Rocha em seu manifesto de 1965.²²⁶ Em *Conterrâneos* encontraremos, por exemplo, tomadas de lixões, córregos abertos, comida estragada, crianças doentes, elementos em diálogo com a tradição do documentário social preocupado em criar representações imagéticas para o subdesenvolvimento do país.

Nesta passagem, a precariedade reside visível na pobreza material de Elísio, mas está também expressa em sua traumática narrativa de vida. O veículo que o atingiu e causou sua deficiência visual pertencia à Novacap, empresa gestora da construção de Brasília, o que parece de alguma forma enredar ao episódio as mesmas autoridades que, representantes de um projeto de Estado, sabemos terem sido negligentes com as vidas de trabalhadores e trabalhadoras. O circuito argumentativo se fecha quando descobrimos que Elísio não foi amparado por qualquer tipo de seguridade social, dado que depõe contra o mesmo Estado que conduziu as obras e que, na visão do filme, representa interesses de grupos e classes dominantes.

Este quadro justifica o tratamento que o filme confere ao personagem cuja trajetória de vida condensa determinados pressupostos ideológicos aos quais o filme adere. Faz sentido, pela singularidade biográfica de seu relato, que Elísio seja tratado como unidade narrativa autônoma, expressiva da violência que marca o relato popular no que se refere ao período de construção de Brasília. Além disso, a sequência é habilmente posicionada pela montagem no final do Bloco 1, portanto logo depois de Heraldo explicitar a recorrência de acidentes e logo antes da sequência dedicada à Inauguração de Brasília, toda ela organizada através de imagens de arquivo provenientes das filmagens oficiais e cinejornais. Novamente, Carvalho trabalha o confronto entre narrativas antagônicas, tomando partido da memória popular. Ao fim da sequência, um expediente de montagem centrado no uso do som faz estes dois pólos se encontrarem. Na imagem, vamos à Inauguração (vemos a Esplanada dos Ministérios tomada pelo rito oficial), enquanto na banda sonora ouvimos Elísio cantar um hino religioso (ele é evangélico). Uma fusão no som transforma a voz do personagem na marcação rítmica de uma banda militar. Por alguns instantes, o canto religioso cobre a imagem "do passado", e quem dá o tom é o personagem cujas memórias estivemos ouvindo. Logo entra o som correspondente à *imagem de arquivo*, e imagem e som voltam ao compasso. O lapso

²²⁶ *Eztetyka da Fome* 65, republicado em ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 63-67.

temporal se desfaz e restabelece-se a coesão em torno da imagem/som geridos pela estética oficial.

Mas há um outro aspecto da sequência que merece ser destacado. É possível afirmar que o encontro de Carvalho com Elísio e o registro deste material ocorreram em um momento inicial dentro do arco temporal 1970-1988, que corresponde às filmagens de *Conterrâneos*. Pertencem, portanto, ao início do sistema de imagens. Há alguns indícios nesse sentido. Em primeiro lugar, a imagem foi captada em negativo preto e branco. Há no filme diversas passagens registradas com negativo PB, e é perceptível que correspondem a episódios filmados no momento inicial da empreitada, ainda nos anos 1970.²²⁷ Além disso, uma foto de cena²²⁸ mostra diretor e personagem conversando no dia da filmagem, e nela vemos Vladimir Carvalho anos mais jovem do que, por exemplo, quando ele aparece em cena no filme para entrevistar candangos que vivenciaram o massacre de 1959, o que só ocorreu em meados dos anos 1980.²²⁹ A sequência de Elísio deve ser situada no início do projeto, provavelmente um momento em que Carvalho reunia, ainda sem clareza da forma final do filme, personagens, situações e episódios característicos de uma vida no Distrito Federal que o documentarista ainda tateava.

Dessa forma, voltando a ideia de uma arqueologia das imagens de *Conterrâneos*, é possível analisar como elas mudam em substância com o passar do tempo e assim compreender sentidos históricos e estéticos que residem subjacentes. Observando a sequência em detalhes fica claro o caminho adotado pelo cineasta para estabelecer uma relação entre câmera e personagem. A cena tem nove planos. Elísio aparece em todos eles, enquanto ouvimos seu depoimento *sobre as imagens*. Provavelmente, e isso é importante, a captação foi feita sem som direto sincrônico, isto é, entrevista captada antes ou depois de feitas as imagens, num gravador de som. Há plena continuidade temporal no encadeamento de ações do personagem, a montagem sempre em continuidade de movimento. Elísio está deitado na cama quando se levanta e começa a ler a bíblia. Fica um tempo nesta ação, sentado à porta do casebre de madeira (neste momento a câmera vai para fora, e a imagem situa a casa, a rua e duas crianças moradoras do bairro). Elísio se levanta, tateia em direção

²²⁷ Este critério não permite uma periodização precisa. Fica claro, no entanto, que o material registrado nos anos 1980 foi captado sempre com negativo 16mm colorido. O grande número de entrevistas registradas entre 1986/1988 com o intuito de dar forma final ao projeto, apresentam a mesma textura de imagem e a mesma coloração, o que indicam terem sido registradas com o mesmo lote de material sensível. Em determinados momentos (notadamente na lida com o Lixão da Perimetral) a montagem sublinha o choque entre texturas fotográficas distintas, optando assim por enfatizar a dimensão de um sistema de imagens que venho comentando.

²²⁸ CARVALHO, Vladimir. *Vladimir 70: Retrospectiva dos 70 anos do cineasta Vladimir Carvalho*. Brasília: CCBB, 2005, p. 45.

²²⁹ Carvalho alega em depoimentos que muitos personagens aceitaram relatar, diante das câmeras, o episódio de 1959 somente depois da abertura política.

a um filtro de água e toma um copo. O encadeamento entre encenação, posições de câmera e montagem é pleno. A cena é meticulosamente decupada e os movimentos do personagem encenados, dirigidos, chegam a soar artificiais.



Figura 16: Conterrâneos velhos de guerra (Vladimir Carvalho, 1990/1991)

A sequência dedicada a Elísio tem tratamento particular no que se refere a relação personagem/câmera. A longa duração do projeto permite investigar mudanças na forma de filmar que ajudam a compreender o filme. A relevância deste arranjo narrativo reside sobretudo em sua excepcionalidade. Não há outras sequências que lidem com personagens e seus testemunhos, e que estejam organizadas da mesma forma. Em geral, Carvalho não filma planos de apoio (ou "cobertura"), muito menos dirige gestos encenados da forma como eles se expressam nesta cena. A diferença maior, no entanto, reside na ausência de um plano dedicado ao registro da entrevista, com Elísio postado diante da câmera, da forma como acontece com tantos outros depoentes que *Conterrâneos* perfila ao longo de sua duração. A motivação tecnológica ajuda a explicar essa diferença, ou seja, são filmagens realizadas antes que Carvalho tivesse as câmeras 16mm com banda ótica e som sincrônico. Ainda assim, as estratégias de filmagem seriam inúmeras, mas o cineasta escolhe um tipo de encenação do cotidiano, bastante decupado, para compor o retrato fílmico do personagem.

Uma postura de maior intervenção na encenação e a opção pela decupagem da sequência em planos diversos, que criam um encadeamento narrativo mais próximo ao cinema de ficção, talvez seja uma forma de filmar afinada ao repertório do cinema documental tal como ele se expressava no Brasil durante os anos 1960, quando o modelo sociológico encaminhava uma relação entre documentaristas e seus personagens pautada por uma dinâmica mais plástica e ilustrativa. Com a gradual absorção das estratégias introduzidas pela

disseminação dos recursos do cinema direto²³⁰, esse tipo de encenação perde terreno, e a entrevista ganha centralidade, movimento que pode ser percebido dentro do percurso de *Conterrâneos* e que de alguma forma espelha as linhas de força que orientaram o documentário brasileiro entre o período de ascensão do documentário moderno e uma crise deste modelo já reconhecível no início dos anos 1970.²³¹ Basta lembrar que tanto *Aruanda*, quanto *Romeiros da Guia*, são filmes centrados no paradigma flahertiano de reencenação da realidade, num misto de uso expressivos da linguagem cinematográfica com a presença de não-atores, corporificando situações sociais reais, em espaços também verídicos. Ou seja, a filmagem com Elísio tem ainda algo desse tipo de relação cineasta/personagem, mediado pela encenação. Conforme passa o tempo as imagens abandonam esse tipo de postura. Quando Carvalho se aproxima tematicamente do massacre de 1959, filmando já nos anos 1980, o tipo de estratégia é mais próximo ao de um cinema verdade de corpo em cena, e a relação com depoentes é mais transparente para o espectador e menos mediada, por exemplo, pela decupagem mais sofisticada que encontramos na sequência de Elísio.

Por ora, o importante é demonstrar como esta sequência está situada numa camada mais profunda do tempo histórico e da costura estética que dá forma a *Conterrâneos*. É nítido o interesse político pelo personagem, certamente um dos primeiros pioneiros que Carvalho ouviu e que forneceu um testemunho capaz de iluminar o projeto de memória popular que interessava ao diretor. A forma de transformar este encontro em imagens, no entanto, é distante da que predomina no restante do filme, e mais próxima ao registro identificado com códigos de certo realismo popular que marcara filmes como *Maioria Absoluta* e *Viramundo*, por exemplo, e mesmo os já citados filmes rodados na Paraíba na virada dos anos 1950 para os anos 1960. Ou seja, o *sistema* de imagens está relacionado à noção de uma pesquisa continuada sobre Brasília e possibilita recuperarmos esse tipo de alteração na forma de filmar de Vladimir Carvalho. Nesse caso específico, parece ser possível vislumbrar uma reorganização de fundo estético e histórico, revelador de uma rota que o filme percorreu buscando construir uma memória popular para Brasília.

²³⁰ A esse respeito, ver o panorama histórico desenhado por Fernão Ramos RAMOS, Fernão P. *O Cinema Verdade no Brasil*. in. TEIXEIRA. Francisco Elinaldo (org.) *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo, Summus, 2004.

²³¹ No capítulo seguinte, ao discutir os usos das *vozes narradoras* em *Conterrâneos*, tratarei do que Ismail Xavier chamou de "crise das totalizações do intelectual", para descrever um processo através do qual o cinema de caráter social se afasta gradualmente de leituras socialistas esquemáticas e teleológicas, que acabaram por revestir o artista intelectual do pedagógico e simplificador papel de desalienar o oprimido: "O enfoque se altera e perde terreno uma sociologia de base marxista, entra na moda uma antropologia disposta a consagrar um maior pluralismo, uma relação mais dialógica entre observador e observado". XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 89.

Capítulo 3. As vozes na fase brasiliense: narração, testemunho e canções

3.1 Documentário brasileiro em meio à crise das totalizações: cinema direto e a escuta antropológica do outro

3.1.1 A voz falada como critério histórico

Faz já bastante tempo que um dos critérios fundamentais utilizados para a escrita da história do documentário brasileiro tem sido a presença e as formas de uso da *palavra falada*, seja ela enunciada por personagens, seja a palavra cujo polo de emissão são os próprios cineastas, quando organizam um texto narrado que comenta, tensiona ou reflete sobre as imagens postas na tela.

A dicotomia entre duas tipologias básicas de vozes, a entrevista e a narração descorporificada, se converteu em uma espécie de baliza teórica e historiográfica que vem acompanhando o documentário brasileiro desde ao menos os anos 1980, quando começaram esforços mais sistemáticos de reflexão a respeito de nosso documentário moderno. É interessante notar que esse tema ocupou tanto cineastas quanto historiadores e críticos, situação que deu ensejo a um produtivo diálogo estético. Criou-se uma espécie de circuito em torno da(s) voz(es) narradoras, que influenciou sobre dinâmicas próprias à linguagem cinematográfica documental.²³² Ainda que estas duas tipologias não sejam, evidentemente,

²³² O caso mais conhecido diz respeito à influência de textos de Bernardet sobre *Cabra marcado para morrer*. Segundo Eduardo Coutinho: “antes de fazer o *Cabra*, uns dez anos... 75, 76, que eu tava em televisão e pretendia voltar mas não sabia como, digamos que... uma espécie de... coisa imantada, que eu lia e me provocava todo o tempo era o que o Jean-Claude escrevia nos anos 1970 e 1980. Basicamente sobre o documentário, mas não só. [...] no período então que eu pensava em fazer o *Cabra* eu me alimentei [...], eu fiz o *Cabra* um pouco do jeito que eu fiz em resposta às questões que o Jean-Claude colocava [...] eu fiz o filme um pouco para ele”. Depoimento de Coutinho em 28/03/2006, em uma mesa-redonda do 11º Festival *É Tudo Verdade*, parcialmente transcrito numa *Nota introdutória* a uma reedição de *Brasil em Tempo de Cinema* BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema – Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.11. Mateus Araújo, em artigo dedicado à trajetória de Bernardet, comenta: “Se a hipótese proceder, teremos um caso de influência muito fecunda de Bernardet sobre uma matriz formal do melhor cinema brasileiro contemporâneo, mais surpreendente talvez do que aquela que ele certamente terá exercido também sobre cineastas que foram seus alunos ou colegas na UnB e na ECA-USP.” Os termos e os

excludentes na forma dos filmes, passaram a configurar dois polos antagônicos. Quase todas as tentativas de dar um sentido histórico às mudanças que ocorrem na linguagem documental enfatizaram deslocamentos ocorrendo dentro do universo configurado pelo uso destas vozes.

Há uma leitura histórica hegemônica, que buscarei descrever e comentar antes de analisar como essas questões aparecem na obra de Vladimir Carvalho e na fase brasiliense em particular. O objetivo será discutir como Carvalho reverbera as linhas de força fundamentais que impulsionaram o documentário brasileiro, em especial a tradição do documentário moderno. A ideia central é a seguinte: entre os anos 1960 e os anos 1980 teria ocorrido o gradual deslocamento de ênfase do polo da *narração* em direção ao polo da *entrevista*. No quarto de século correspondente ao arco longo do documentário moderno brasileiro, teríamos feito a passagem do predomínio da primeira em direção ao predomínio da segunda. Da certeza política e social do “modelo sociológico” à primazia do encontro com o *outro*, alteridade que o/a cineasta registra em sons e imagens sincronizados.

Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, no livro *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*²³³, argumentam que a presença da entrevista seria uma das marcas fundamentais da produção documental dos anos 1990 e 2000. A obra de Eduardo Coutinho seria exemplar desta busca pelo encontro com outro mediado pela entrevista como forma fílmica, mas as autoras elencam uma série de outras cinematografias que trilham caminho parecido.²³⁴ Esta “dominância do ‘verbalizável’”²³⁵, como caracterizam, teria no jornalismo televisivo uma referência e estaria centrada na articulação, com particular densidade, entre testemunho individual e memória coletiva. Não pretendo aqui avançar neste assunto, mas sim observar como foi descrita a passagem do modelo anterior para este, em que a entrevista ganha destaque. Vejamos o que dizem as autoras:

desdobramentos históricos e estéticos deste sistema cineastas/críticos poderiam, me parece, ser investigados mais a fundo pela historiografia do cinema brasileiro. ARAUJO, Mateus. *Um perfil de Jean-Claude Bernardet*. A terra é redonda, 26/06/2021. Acesso em: 26/11/2022. Disponível em: https://aterraeredonda.com.br/um-perfil-de-jean-claude-bernardet/#_ednref13

²³³ LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. Escolho este texto para abrir a discussão historiográfica em função do caráter panorâmico e de ampla divulgação que caracteriza o livro. Quero com isso enfatizar que esta interpretação sobre a história do documentário brasileiro encontra-se bastante consolidada.

²³⁴ *Janela da Alma* (João Jardim e Walter Carvalho, 2002), *Morro da Conceição* (Cristiana Grumbach, 2005), *Estamira* (Marcos Prado, 2006) são alguns exemplos elencados pelas autoras. Eu acrescentaria: *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles, Kátia Lund, 1999) e *O prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento, 2003).

²³⁵ *Ibidem*, p. 27.

Cabra marcado para morrer pode ser visto também marco inaugural²³⁶, na obra de Eduardo Coutinho, da ênfase na palavra falada, enunciada nas conversas entre diretor e personagens, observadas pelo aparato cinematográfico. *Santo Forte* radicaliza essa postura e evidencia, ao mesmo tempo, parâmetros de uma abordagem que se tornou muito influente no documentário brasileiro dos anos 80 e 90: o privilégio da entrevista, associado à *retração na montagem de uso de recursos narrativos e retóricos, particularmente da narração ou voz over*, considerada uma interpretação excessiva, que dirige sentidos, fabrica interpretações. É como se a pré-disposição de dar voz aos sujeitos da experiência (já presente no documentário do Cinema Novo, mas então associada à voz *over* interpretativa ou totalizadora) fosse ganhando força, a ponto de abolir ou subjugar outras formas de abordagem (grifos meus).²³⁷

O trecho é significativo pela síntese que faz do processo histórico e dos rearranjos ocorridos na esfera da linguagem, e está afinado à leitura historiográfica a qual faço referência. Segundo esta visão, o uso da entrevista teria *ganhado terreno sobre a voz over*, gradualmente deixada de lado por sua natureza excessivamente totalizante, e cujas raízes residiam na cultura política nacional-popular e ao papel por ela atribuído ao artista intelectual engajado. Tendo isso em vista, um dos objetivos deste capítulo é compreender historicamente este processo. Para que a entrevista tenha *avanzado sobre* as formas tradicionais de uso da narração, foi preciso que os/as documentaristas propusessem novos usos, arranjos, formatos e estratégias. Este processo, como veremos, atravessa os anos 1970 e 1980.

Ao longo do capítulo, proponho que a fase brasiliense de Vladimir Carvalho permite a observação de uma das faces deste processo. Argumento que seus filmes enfrentaram o percurso caracterizado pela procura, por parte do cinema documental, de recursos estéticos cuja vocação seria contornar os problemas identificados à voz *over* sociológica que havia marcado os filmes canônicos produzidos nos anos 1960. Como defendi na introdução deste trabalho, Carvalho pode ser tomado como documentarista moderno por excelência. Sua obra atravessa a longa duração deste cinema, em geral ressoando no mesmo diapasão temático e formal. Assim, uma análise de sua obra deverá estar apoiada na leitura do contexto histórico deste campo, observando-se como *cinesta/história cultural* interagem e influem um no outro.

Os três filmes que discuto neste trabalho mobilizam expedientes variados, buscando diminuir a centralidade da voz narradora tradicional. O resultado é um quadro de estratégias

²³⁶ A ideia de que *Cabra marcado para morrer* constituiu, a um só tempo, um corte e um “marco inaugural” também é hegemônica na escrita da história do documentário brasileiro. Essa visão pode ser encontrada também em XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

²³⁷ LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Op. cit. p. 27

cinematográficas plural, expressão de um percurso não linear da história da linguagem. Como se o cineasta tateasse novos caminhos de organização do discurso sem, no entanto, abrir mão da postura politicamente engajada que animava desde cedo o *ethos* do documentário moderno. Observaremos também que a voz narradora não sai plenamente de cena. Em *Conterrâneos velhos de guerra*, por exemplo, ela é bastante presente, mas agora divide espaço com outras vozes enunciadoras (não somente de entrevistados) que, com especificidades, também organizam a visão de mundo do cineasta sobre o real posto na tela. Em *Conterrâneos*, teremos algo próximo a um *coro de vozes narradoras* que dá conta da experiência em Brasília. Em *Brasília segundo Feldman*, Vladimir utiliza o dispositivo que transforma entrevistas em vozes *over*, projetando as imagens encontradas para visionamento dos personagens, operando assim um tipo de registro híbrido narração/depoimento. Em *Perseghini* encontramos um exercício de uso do som direto sincronizado para produzir um cinema centrado na fala e no testemunho da experiência vivida.

3.1.2 O debate terminológico em Cineastas e imagens do povo

Antes de passar à análise de como estas questões aparecem nos três filmes de Carvalho, faço um breve mapeamento de como diferentes autores e autoras analisaram como estas questões se dão no curso da história do documentário brasileiro. Como mencionado, há uma historiografia bastante consolidada no que se refere sobretudo à interpretação do papel que a narração *over* desempenhou historicamente.

O texto mais importante nesse sentido segue sendo *Cineastas e imagens do povo*, de Jean-Claude Bernardet, publicado originalmente em 1984. O paradigma interpretativo proposto pelo autor tornou-se referencial incontornável no que diz respeito aos usos de vozes narradoras e até hoje serve de baliza para trabalhos e pesquisas. Em síntese, Bernardet percebeu que na produção documental dos anos 1960 a narração *over* realizava o papel de projetar sobre o real filmado o programa político que orientava os cineastas e sua produção. Analisando uma série de filmes, Bernardet nomeou de “modelo sociológico” o conjunto de elementos estéticos que expressavam a tradição *nacional-popular* que, durante os anos 1960, orientou parte significativa da cultura política e da produção artística do país.²³⁸ Bernardet

²³⁸ Marcos Napolitano nos oferece uma sintética definição deste conceito teórica e historicamente complexo: “Mediação construída pelo intelectual engajado entre o regional e o cosmopolita e como linguagem simbólica comum que deveria expressar a aliança de classes na defesa da nação contra o imperialismo e contra a ‘ditadura fascista.’” NAPOLITANO, Marcos. *A “estranha derrota”: Os comunistas e a resistência cultural ao regime militar (1964-1968)*. In. *Comunistas brasileiros: Cultura*

opera então uma revisão crítica deste projeto, questionando o papel do artista militante que estes filmes expressavam.

O desejo de engajamento das massas nos marcos de um programa cultural radicalmente nacionalista e tendencialmente revolucionário produziu obras em que a realidade social era apresentada de forma às vezes esquemática e politicamente pedagógica,²³⁹ muitas vezes submetendo personagens, episódios e situações ao enquadramento ideológico que os cineastas pretendiam imprimir à tela. A voz narradora *over* - via de regra masculina, empostada, descorporificada da encenação e, em muitos casos, de viés cientificista²⁴⁰ - é fundamental para efetivar esta operação. Como bem observou Bernardet, é preciso que os dados de realidade trazidos pelos filmes se tornem estudos de caso que exemplificam, de forma metonímica, mecanismos histórico-sociais que caracterizam determinadas comunidades. A voz narradora entra em cena para estabelecer um tipo de relação entre *particular* e *geral* que é imprescindível para o projeto político e estético destes filmes:

Para que o sistema funcione, é necessário que se limpe o real de maneira a adequá-lo ao aparelho conceitual. É essa limpeza que permite o funcionamento básico de produção de significação do filme: a relação *particular/geral*. O filme funciona porque é capaz de fornecer uma informação que não diz respeito apenas àqueles indivíduos que vemos na tela, nem a uma quantidade muito maior deles, mas a uma classe de indivíduos e a um fenômeno.²⁴¹

Assim, em filmes como *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964), *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) e *Subterrâneos do futebol* (Maurice Capovilla, 1965), que o livro de Bernardet

política e produção cultural. NAPOLITANO, Marcos, CZAJKA, Rodrigo, MOTTA, Rodrigo. P. Sá (orgs.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021, p. 328.

²³⁹ Bernardet e Maria Rita Galvão caracterizam como *pedagógico* o “cinema popular” dos anos 1950 e 1960 que pretendia se “dirigir ao povo, com intenções didáticas ou destituído delas”. Trata-se da ideia, vigente à época, de um povo destinatário, ou seja, povo como público, dicotômico a “matéria-prima popular”; o popular como matriz cultural que surge desde a base. BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema - Repercussões em caixa de eco: As ideias de “nacional” e o “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

²⁴⁰ Bernardet e Maria Rita sustentam que o cientificismo das posições do CPC foi o primeiro ponto de atrito com o grupo que seria o futuro Cinema Novo. “A tendência do CPC era a de legitimar como verdade científica suas posturas ideológicas, o que de imediato conduzia a uma atitude normativa e cerceadora da liberdade de criação artística.” *Ibidem*, p. 146. Hoje é possível matizar a leitura dos anos 1980 e apontar que esta historiografia amplificou características da arte nacional-popular para criticá-la. De todo modo, vale para nossa análise a tendência ao cientificismo que, me parece, marcou de fato a produção documental deste período.

²⁴¹ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª Ed., 2003, p. 19.

consagrou como típicos, a voz narradora tem o objetivo de balizar politicamente o caminho percorrido pela narrativa cinematográfica. Em *Viramundo* o assunto de interesse é sobretudo a migração enquanto fenômeno de massas que caracteriza a modernização e a urbanização brasileiras. Em *Maioria Absoluta* importa discutir as características sociológicas atribuídas ao campesinato, tido por estes filmes (e pelo Cinema Novo de modo geral) como tipologia política fundamental capaz de modificar a correlação de forças no jogo marcado pelo binômio consciência/alienação.²⁴² Em *Subterrâneos*, o futebol é visto como emblema da cultura nacional e sua engrenagem social constitutiva das dinâmicas do subdesenvolvimento e dos limites de consciência das massas populares. A ideia de um cinema de viés *sociológico* parece se sustentar.

Comparando e colocando em perspectiva histórica estas obras, Bernardet argumenta que as energias deste movimento estavam voltadas ao projeto político de esquerda que os fundamentava, daí a importância da voz narradora *over*. Ainda segundo a análise de Bernardet, na hierarquia formal e estética que organiza estas obras, o testemunho de personagens está sujeito à direção apontada pelas vozes narradoras, pois são elas as verdadeiras portadoras do gesto político que é central nestes filmes. Na historiografia mais recente, encontramos esforços no sentido de matizar a análise proposta por Jean-Claude nos anos 1980. O artigo de Laércio Ricardo Rodrigues, *Notas sobre o documentário brasileiro moderno*, por exemplo, aponta uma série de filmes, anteriores a publicação do livro, que ficaram de fora da análise e indicam estratégias narrativas distintas daquelas que o texto de Bernardet consagrou. *Caso Norte* (1973) e *Wilsinho Galiléia* (1979), ambos de João Batista de Andrade, e *Bethânia bem de perto* (Julio Bressane e Eduardo Escorel, 1966) são exemplos que, na visão do autor: “antecipam e inauguram muitos dos procedimentos que seriam aplicados com vigor no documentário de Coutinho – um pioneirismo que solicita reconhecimento e pormenorização”.²⁴³ Em resumo, o autor se refere a uma “maior abertura à alteridade e às ambiguidades do real”.²⁴⁴

A historiografia mais recente vem apontando esquematismos e algumas fissuras neste modelo de análise. No livro de Bernardet, o filme *Opinião Pública*, de Arnaldo Jabor é o filme que “perturba o método”, ou seja, escapa ao esquema sociológico. Karla Holanda vem discutindo como a obra de Helena Solberg também permite revisões do modelo interpretativo

²⁴² “A primeira metade dos anos 1960 – o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), o CPC (Centro Popular de Cultura), o Cinema Novo – trabalhou muito com a dobradinha consciência/alienação. De modo simplificado: a ação transformadora, revolucionária, origina-se na consciência. Ora, o povo é alienado; não que ele não tenha aspirações, mas ele não as conhece.” *Ibidem*, p. 34.

²⁴³ RODRIGUES, Laércio R. de Aquino. *Notas sobre o documentário brasileiro moderno*. REBECA - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, ISSN: 2316-9230 v.3 n.2 (2014), p. 7.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 6.

mais tradicional.²⁴⁵ Outros filmes poderiam ser adicionados a esta lista, como *A Entrevista* (Helena Solberg, 1966) e *Fala Brasília* (Nelson Pereira dos Santos, 1966), inclusive à luz dos argumentos que elenquei no capítulo 1. Além disso, análise de Bernardet tendeu a homogeneizar aspectos formais, quando, por exemplo *Maioria absoluta* trabalha a relação entrevista/narração, particular/geral, de forma mais complexa do que o modelo da voz sociológica dá a entender. Estes apontamentos poderão ser melhor desenvolvidos em outro momento, e escapam aos objetivos deste capítulo.

A discussão historiográfica que cerca *Cineastas e imagens do povo* e as críticas surgidas ao longo dos anos 1980 ao projeto nacional-popular configuram um debate à parte, amplamente realizado por uma série de autores e autoras.²⁴⁶ Busco aqui sublinhar como o livro tornou-se referência no debate cinematográfico a respeito da hegemonia da voz narradora no documentário moderno.²⁴⁷ Ao mesmo tempo, consolida e dá formato teórico ao processo revisionista que deslocou as estratégias discursivas em direção à presença mais marcante do uso de entrevistas, e que tivera início na década anterior. *Cineastas e imagens do povo* deu o tom deste debate, ajudando inclusive a delimitar um fim de ciclo para o percurso do documentário moderno.

Na conclusão do livro, Bernardet aponta para uma questão conceitual e terminológica que merece destaque por se tratar de uma formulação que reaparece, posteriormente, em outros textos. “Qual seria a fronteira entre o ‘modelo sociológico’ e o que lhe sucede? O que se transforma?”²⁴⁸. Bernardet relaciona a postura sociológica, fortemente embricada à política cultural do Partido Comunista Brasileiro, à representação da “produção e das condições proletárias de trabalho”. *Sociológica* seria, portanto, a investigação de uma realidade científica, epistemologicamente exterior à consciência militante do cineasta engajado. “Da”, segue o autor,

Desliza-se progressivamente, sem que por isso desapareçam por completo os vestígios da atitude sociológica, em direção a uma realidade que não mais

²⁴⁵ HOLANDA, Karla. *Documentaristas brasileiros e as vozes femininas e masculinas*. Significação V.42/n.44, 2015.

²⁴⁶ Marcelo Ridenti faz um apanhado historiográfico desse debate, que marcou o início dos anos 1980. “Alguns intelectuais procuraram fazer um acerto de contas com a experiência de engajamento imediatamente passada, praticamente descartando o nacional-popular como mero *populismo*.” RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Editora Unesp, 2014, p. 18. Entre 1982 e 1983 foram organizados seminários sobre a questão do nacional e o popular na cultura brasileira, contexto que deu origem à conhecida coleção de livros da Editora Brasiliense. Além do livro de Maria Rita e Bernardet, outro volume que merece destaque é CHAUI, M. *O nacional e o popular na cultura brasileira: seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

²⁴⁷ Uma pesquisa na plataforma Google Scholar encontra 961 citações ao livro de Bernardet em artigos, livros e textos acadêmicas.

²⁴⁸ BERNARDET, Jean-Claude. *Op. cit.* p. 215.

se define pela produção material, mas se caracteriza pelo imaginário e pela produção simbólica (grifo meu).²⁴⁹

Aqui encontramos a ideia segundo a qual houve um processo longo e gradual de solapamento do modelo sociológico e, por extensão, da voz narradora onisciente. Dada a importância do texto, é provável que esta passagem tenha ajudado a passar esta ideia adiante. Para Bernardet, a crise do modelo é uma crise da matriz ideológica comunista, e o documentário brasileiro acabaria por desobrigar-se de retratar as condições objetivas da luta de classes no país para investigar elementos do imaginário e do repertório simbólico nacional. O comentário que vem a seguir entra na seara terminológica, que será caro à historiografia do documentário brasileiro.

Diz-se às vezes que se trataria de um *deslocamento da sociologia para a antropologia*. Penso que não, se se entender por antropologia uma outra ciência que privilegiaria outros temas além dos da sociologia, mantendo porém a exterioridade do cientista. Penso antes que se trata de um abandono da produção material como critério único ou predominante na imagem que se constrói da sociedade e do indivíduo.²⁵⁰

A questão é como caracterizar a postura documental que emerge diante da crise do modelo sociológico e da perda de energia cultural do projeto nacional-popular. Bernardet insiste na crítica da episteme política: o popular é visto como categoria externa à realidade do intelectual e à enunciação dos filmes (que a voz *over* representa). “Entre o povo matéria prima e o povo destinatário, o cineasta. Ele se atribui a tarefa de pôr o povo ao alcance do povo.”²⁵¹ Neste quadro, a ideia de um caminho em direção à antropologia, ao registro menos marcado pelas certezas políticas, não resolve a contradição fundamental que atravessa o intelectual ligado à tradição nacional-popular. Ao contrário de Bernardet, no entanto, outros autores argumentam em favor da postura antropológica para caracterizar o cinema documental – e em alguns casos também o cinema de ficção – realizado a partir dos anos 1970. De todo modo, a síntese do deslocamento na visão de Bernardet reside na frase final da citação: o abandono das forças produtivas como eixo central de análise.

Voltemos ao já discutido livro de *Cinema moderno brasileiro*, de Ismail Xavier, e sua análise da longa duração deste cinema. O autor trabalha com as linhas gerais que

²⁴⁹ *Ibidem*, pp. 215-216.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 216.

²⁵¹ BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *Op. cit.*, p. 87.

caracterizaram o cinema moderno entre os anos 1960 e o início da Nova República.²⁵² A análise Xavier é descreve uma inclinação antropológica já desde os anos 1970. Esta leitura está apoiada na ideia, importante no percurso do livro, daquilo que o autor nomeia como “crise das totalizações do intelectual”.

De acordo com a narrativa já bastante consolidada para a história cultural brasileira, o trauma político representado pelo golpe de 1964, e seu adensamento em 1968, levaram ao necessário reequacionamento da teleologia revolucionária que estava no centro do projeto, por exemplo, do Cinema Novo em sua fase inicial. “Todo um percurso do melhor documentário, a partir do final dos anos 1960, trouxe para dentro de si a problematização do contrato cineasta-povo.”²⁵³ Ou seja, no plano formal específico ao campo documental, as dinâmicas que envolvem a(s) voz(es) narradoras estarão ligadas ao redesenho deste contrato, situação necessária a partir do questionamento do papel do artista-intelectual neste contexto. Xavier endossa a posição de Bernardet no que se refere ao papel importante dos filmes de Arthur Omar (*Congo*, 1972) e sobretudo de Aloysio Raulino (*Jardim Nova Bahia*, 1971; *Tarumã*, 1975) neste processo.

Tarumã, por exemplo, condensa em sua estrutura o gesto de renegociação ética e suas repercussões na esfera das vozes faladas. O seguinte trecho de narração *over* abre o filme, apenas para anunciar, telegraficamente: “durante as filmagens de um documentário sobre acidentes do trabalho na agricultura realizadas em Tarumã, estado de São Paulo em 1975, foi colhido o seguinte depoimento”. Fornecido este contexto e organizado, portanto, o *pacto* que o filme estabelece entre personagem, espectador e dispositivo cinematográfico, o curta registra o depoimento de uma única trabalhadora rural, filmada de forma contínua, sem cortes.²⁵⁴

²⁵² Xavier identifica o que seria uma dissolução da “constelação moderna” no correr dos anos 1980. Teríamos então a “perda de élan”, ou a “perda de densidade” deste cinema de vanguarda de corte nacionalista, muito marcado pela *política de autor* que caracterizou o cinema moderno gestado no pós guerra dos países centrais. O início da Nova República – e o fim da experiência autoritária - teria reequacionado o debate cultural no país, modificando os termos em que se apoiava a circulação de bens culturais: “já presente no início dos anos 1980, o processo de dissolução do moderno se escancara com a Nova República que enterra de vez uma matriz para pensar o cinema e o país” (p. 35). Voltaremos a estas questões no capítulo 4, quando discutiremos como Vladimir Carvalho lida com os novos movimentos sociais surgidos nos anos 1980 e com a memória histórica que tratou de Brasília e do presidente Juscelino Kubitschek.

²⁵³ XAVIER, Ismail. *Op. cit.* p. 91. Vale sublinhar que *povo* aqui tem sentido duplo. Se refere tanto à noção de povo brasileiro, comunidade parcialmente integrada e coesa que os filmes buscavam retratar, mas também ao que se convencionou chamar de “povo-destinatário”, ou seja ao público pretendido por estas obras. Assim, a “problematização do contrato” implica em deslocamentos no regime de espetatorialidade imaginado pelos cineastas para os filmes.

²⁵⁴ Há somente um corte, ocasionado pelo término do rolo de filme posto na câmera. Raulino comenta o ocorrido à personagem e deixa, na montagem, sua voz. A principal consequência da adesão ao plano



Figura 17: Tarumã (Aloysio Raulino, 1975)

Cinema centrado no testemunho e o desejo de dar voz ao outro de classe.

Temos um cinema centrado no som direto (tal como *Fala Brasília*), para o qual importa sobretudo a verborragia do testemunho fornecido pela senhora sitiante. O cineasta intervém, perguntando fora de quadro, mas é nítido como estabeleceu-se, em relação ao modelo sociológico, uma postura mais autoconsciente da performance do cineasta em cena. Retira-se de cena novas intervenções da voz narradora, que não ocorrem. É necessário também ajustar a estrutura de montagem, e a fruição mais longa do tempo do discurso passa a ser importante. O efeito de sentido produzido pela ação da personagem não é o da ilustração - metonímica, parte pelo todo - de determinado conjunto de relações sociais. Ao contrário, vale *per se*: tem estatuto fenomenológico de testemunho ligado à experiência vivida, ancorado na vivência de classe e/ou comunitária.

Dentro da mesma lógica pautada pelo *conceder a palavra*, ou pela ideia de *dar voz ao/à outro(a)*, em *Jardim Nova Bahia* Raulino oferece a câmera ao personagem DeutruDES Carlos da Rocha, que toma o controle da imagem e escolhe assuntos, temas, e se relaciona visualmente com personagens e situações. Apesar de certa precariedade técnica na forma de enquadrar, estabelece-se uma cumplicidade magnética entre este olhar e o de outros habitantes da cidade de Santos.²⁵⁵ O papel particular que Raulino teve, filmando em São Paulo, para o documentário brasileiro, foi observado tanto por Bernardet quanto por Ismail Xavier. Cabe registrar também o que seria uma disposição dos documentaristas a estarem abertos a novos arranjos da realidade não previstos até as filmagens. Esta porosidade ao filme-processo e ao cinema de encontro com o real, atravessado pela autoconsciência e pela autoreflexividade, havia sido a tônica, por exemplo, do Cinema Verdade francês, tradição que

de longa duração, no entanto, é o comportamento ativo da câmera na mão, que registra o entorno da personagem criando uma relação interessante entre figura e fundo, indivíduo e seu entorno (neste caso, a paisagem, o ambiente de trabalho e a presença da família).

²⁵⁵ Bernardet discute os termos e os limites desta complexa mediação da imagem entre cineasta e personagem. BERNARDET, Jean-Claude. *Op. cit.* pgs. 128-142.

reaparece, com arquitetura modificada, em *Cabra marcado para morrer*.²⁵⁶ Temos aqui o que Fernão Ramos chamou de “percurso que vai do cinema-direto ao cinema verdade”²⁵⁷, isto é, da postura de não intervenção em direção à auto reflexividade como tema e forma.

Buscarei pontuar como essas questões aparecem no cinema de Carvalho. Aqui é importante frisar que não necessariamente a trajetória de um cineasta manifesta os processos gerais identificados pelos historiadores do cinema. É preciso sempre cuidado para que não projetemos sobre autores ou filmes esquemas que lhe são externos. No caso específico de Vladimir, acho que a trajetória dos filmes brasileiros de fato concorre com as algumas mudanças gerais observadas pela historiografia, em aspectos que buscarei descrever. Isso não significa validar por completo os modelos históricos apresentados. Como aponte na introdução, minha pesquisa não tem o alcance de avaliar a validade destes modelos para além da cinematografia de Carvalho, ainda que possa levantar questões e apontar caminhos.

Os filmes de Carvalho não trabalham com o mesmo grau de autoconsciência narrativa do *Cabra* de 1984, ainda que certa opacidade do dispositivo se faça recorrentemente presente, através da presença do cineasta na imagem e da exposição da pesquisa fílmica. Isso ocorre, notadamente, na trajetória de reconstituição do episódio de 1959 tal como ele aparece em *Conterrâneos*. Observaremos também nos filmes como eles lidam com a dimensão antropológica que deu ensejo à ideia de uma escuta atenta do outro, circunstância que fez do cinema de entrevista um formato privilegiado em detrimento de usos mais tradicionais da voz onisciente. O centro aqui é observarmos como a dimensão chamada de *antropológica* caminha junto com a ampliação do escopo e da relevância dos procedimentos da entrevista e do relato oral como forma de registro da realidade social e histórica.

José Mario Ortiz Ramos, em texto publicado em 1983, descreve o que seria uma passagem do “cinema conscientizador” ao “cinema antropológico”. O autor centra a discussão no processo de revisão da noção de *cinema popular* que é encaminhado por alguns diretores ligados tradicionalmente ao cinema de ficção, sobretudo Cacá Diegues e Nelson Pereira dos Santos²⁵⁸, realizadores que buscarão novos temas e referências formais a partir do início dos

²⁵⁶ Esta aproximação reforça a ideia que defendi no capítulo 1 de *Fala Brasília*, de Nelson Pereira dos Santos, como filme *avant la lettre* pela capacidade de reunir características que o cinema brasileiro somente agenciaria com maior consciência algum tempo depois. Refiro-me ao uso expressivo do som direto sincronizado aliado ao desenho de um percurso de pesquisa-fílmica, inspirado, provavelmente, nos filmes produzidos por Jean Rouch e Edgar Morin e sua autoreflexividade enunciativa.

²⁵⁷ RAMOS, Fernão P. *Cinema Verdade no Brasil*. In. TEIXEIRA. Francisco Elinaldo (org.) São Paulo: Summus, 2004, pgs. 81-96.

²⁵⁸ João Pedro Micheletti Bim tem se dedicado ao cinema de Nelson Pereira dos Santos e aos deslocamentos ocorridos, ao longo dos anos 1970, no que se refere às noções de *cinema popular* e *cultura popular*. *Estrada da Vida* (1980) representa bem a busca do cineasta por temas ligados às matrizes tradicionais (como o repertório dito “caipira”), mas retrabalhados pela indústria cultural voltada às massas urbanas.

anos 1970.²⁵⁹ Esta vertente, que se convencionou chamar de culturalista, estabeleceria suas divergências ante o projeto da primeira fase do Cinema Novo:

O 'miserabilismo' e a 'violência' acionados para a 'conscientização' e 'libertação nacional' cediam lugar para um aprofundamento na cultura brasileira, para uma investigação antropológica do 'homem brasileiro'.²⁶⁰

Ou seja, dada a crise geral das certezas políticas que se instala na cultura engajada com o regime militar, os cineastas se voltam à base da experiência social na busca por elementos que ajudassem a reorganizar um quadro da realidade *popular*. O cinema documental teve um papel importante neste esforço uma vez que permitiu renovar o pacto de escuta e observação da alteridade de classe, cerne da postura "antropológica". O encontro com o real proporcionado pelo fazer documental parece ter colaborado com o projeto de refazer uma imagem do corpo social nacional a partir dos fragmentos estilhaçados herdados dos anos 1960. Ao invés de, como nos anos 1960, comenta Ortiz Ramos: "integrar o diverso 'homem-brasileiro' nesta visão analítica global" no período posterior "a ênfase é deslocada para a revisão das certezas, para a investigação."²⁶¹

Cria-se assim um sistema que envolve a produção documental e a dinâmica entre artistas e intelectuais em sua "relação perto/longe"²⁶² das massas populares. O encontro de Aloyso Raulino com a camponesa de Tarumã permite um mergulho denso na experiência de um tipo de trabalhador rural que, por exemplo, escapava à iconografia mítica do sertão nordestino. A personagem camponesa do filme discute temas como o sistema escolar do vilarejo rural e regimes de trabalho e previdência. Expressa, com a colaboração do tempo alongado da montagem do filme, uma moral popular complexa pautada por laços

²⁵⁹ O processo de desagregação do projeto coeso do início do Cinema Novo foi bastante estudado no que se refere a textos e falas de autoria dos próprios cineastas. Este *corpus* documental deixa claro que o espírito de mergulho na antropologia era um esforço consciente, fruto do ambiente pautado pelo revisionismo político. Este debate diz respeito sobretudo ao cinema de ficção, e escapa ao escopo de nosso trabalho. A título de exemplo: "O golpe de abril correspondeu a um momento em que o cinema brasileiro se aprofundava, isto é, saía daquela fase de puro intervencionismo social (...) a uma faixa antropológica de aprofundamento na própria cultura do homem brasileiro (...)." Cacá Diegues, debate "Vitória do Cinema Novo", Revista Civilização Brasileira, nº 2, maio de 1965, Rio de Janeiro, p. 243 citado em RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais*. São Paulo: Paz e Terra, 1983, p. 77. Como mencionamos, Diegues e Nelson Pereira tornam-se os representantes mais vocais deste processo de revisão crítica da arte nacional-popular. Uma análise deste processo e outros exemplos documentais podem ser encontrados no trabalho de Reinaldo Cardenuto dedicado ao cinema de Leon Hirszman. CARDENUTO, Reinaldo, *Por um cinema popular - Leon Hirszman, política e resistência*. Cotia: Ateliê Editorial, 2020, pgs. 77-95.

²⁶⁰ RAMOS, José Mário Ortiz, *Op. cit.* p.78.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 78.

²⁶² XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno. Op. cit.*, p. 92.

comunitários. Avançado o processo de modernização (do mundo rural inclusive, alavancado pelo regime militar), o espaço aqui é o da cultura da cana-de-açúcar e da economia sucroalcooleira de perfil industrial. O conjunto ideológico é mais complexo e apresenta uma diversidade de camadas que o fluxo de raciocínio do depoimento desta mulher dá conta de revelar.

Algo semelhante ocorre, anos depois, em *Cabra marcado para morrer*. A dimensão política do filme emerge no encontro com o testemunho da alteridade. Dona Elizabete é agente da reflexão política inscrita em sua trajetória de vida. O posicionamento de seus filhos é diverso e revelador da pluralidade dos caminhos ideológicos percorridos ao longo dos vinte anos de ditadura. A realidade histórica se complexifica pois abriga contradições de tipologias diversas, e a arquitetura política destes filmes torna-se mais densa pois ancorada no encontro menos planejado com as dinâmicas sociais. Um dado importante é que o sistema fílmico-histórico-político somente se efetiva pela mediação do dispositivo que registra imagens e sons. São as câmeras leves 16mm e o som direto sincronizado (gravadores magnéticos portáteis) que permitem que estes testemunhos venham à tona. Na seção seguinte descrevo melhor este desenvolvimento tecnológico que, na realidade brasileira, ocorre ao longo dos anos 1960.

É nesse quadro que está situado o interesse pela investigação da experiência vivida por determinados representantes do povo, ou ao menos de determinados grupos sociais. No universo do cinema documental, esta postura se reflete no interesse pela dimensão de testemunho que representantes de certas comunidades e territórios têm a oferecer, e é neste contexto que temos o gradual aumento do interesse pela entrevista sincronizada, opção que aparece nos filmes de Raulino, mas que também é o centro organizador dos discursos políticos nos filmes brasilienses de Vladimir Carvalho, com particularidades que veremos adiante.

Neste capítulo, analisaremos os filmes de Vladimir Carvalho tendo essas questões como baliza. Como seus filmes lidam com o movimento de colocar em xeque a voz narradora tradicional? Quais os caminhos que o cineasta aciona para contornar a crise do modelo politicamente rígido, proveniente da cultura política comunista e do campo nacional-popular? O que há de *antropológico* no cinema de Carvalho dos anos 1970 em diante, e nos filmes sobre Brasília em particular? Argumento que a fase brasiliense reflete bem essas questões e aponta para um período de transição.

Na busca por novos arranjos em meio ao processo de encerramento do ciclo do documentário moderno, Carvalho se vê diante de uma realidade social e histórica – o papel das massas operárias na construção de Brasília - que recoloca a luta de classes como perspectiva privilegiada. O movimento que observaremos em sua obra é o deslocamento de enfoque em direção a uma postura que pode ser caracterizada como *antropológica*, mas que

não abre mão da visão de mundo marxista e de elementos da cultura política comunista. Ou seja, no que se refere à dicotomia proposta por Bernardet, comentada acima, e que atribuía à tradição pecebista uma exterioridade farsesca diante da realidade, será preciso reequacionar a relação entre cineasta engajado e personagens do povo.

Os esforços do cineasta estarão voltados a compatibilizar um posicionamento político centrado na luta de classes com uma postura de investigação da cultura brasileira menos dogmática, e mais atenta a realidades locais e a comunidades políticas específicas. Nos filmes brasilienses, e em *Conterrâneos* particularmente, estes dois pontos de vista funcionam articulados por meio da cultura popular nordestina, espécie de pivô central que organiza a narrativa histórica ali proposta. Daí a centralidade da ideia de “conterrâneo”. Esta é a solução enunciativa encontrada por Carvalho, relevante a ponto de ir parar no título da obra definitiva deste período. O cineasta partilha com seus personagens a cultura que se quer investigar. Conhece-a bem pois cresceu no sertão paraibano, ainda que numa família de classe média, e é também um migrante em Brasília, capaz de observar os caminhos tomados pela cidade com algum grau de exterioridade objetiva. No conflito epistemológico que revestiu a crise do documentário sociológico, o cineasta encontra uma solução de fundo dialético: ele participa de dentro e de fora ao mesmo tempo. Racionaliza a realidade por meio da perspectiva histórica marxista, mas está legitimado como agente participativo proveniente do mesmo caldo cultural que será tema do filme.

Isto posto, fica claro que, mais do que aplicar um modelo interpretativo a cinema de Carvalho, é preciso investigar características formais e narrativas particulares a estas obras. Como já expusemos, a fase brasiliense constitui um laboratório privilegiado de estudo da relação cineasta/história do documentário moderno.

3.2 Luiz Perseghini: cultura comunista, romantismo revolucionário e testemunho do trauma.

3.2.1 A ética do documentário moderno na relação cineasta/personagem

Cinco anos se passaram entre a realização de *Brasília segundo Feldman*, em 1979, e o segundo curta-metragem que Vladimir Carvalho dedica à história e à memória de Brasília. *Perseghini* data de 1984 e é realizado em parceria com Sérgio Moriconi, ex-aluno de Vladimir na UnB, justamente aquele que havia conhecido o lavrador Luiz Perseghini durante a

realização de um exercício de cinema documental na universidade. Seu Luiz, como o personagem é chamado pelo cineasta, havia se convertido em figura central do testemunho da chacina de operários ocorrida em 1959 no alojamento da Construtora Pacheco Fernandes Dantas. Seu relato funcionava, já em *Feldman*, como centelha disparadora de uma memória que confrontava a *memória encobridora* a respeito da construção de Brasília. Assim podemos chamar o conjunto de práticas e o sistema de ocultamento de elementos de violência presentes na história da nova capital.

Há um percurso do documentarista no sentido de se aprofundar no relato do personagem, agora utilizando com maior grau de sofisticação o avanço tecnológico da tomada sincrônica. Esse é o sentido maior que faz com que o cineasta retorne ao personagem em novo filme, centrado na forma entrevista tradicional. *Perseghini* é essencialmente um filme de testemunho, obra sintonizada com aquilo que Fernão Ramos nomeou de “tradição do Cinema Direto/Verdade”.²⁶³ O sentido proposto pelo autor, e o adotaremos na análise de *Perseghini*, ultrapassa o escopo tradicionalmente relacionados ao termo, ou seja, o movimento surgido nos EUA no final dos anos 1950 e identificado a cineastas como Frederick Wiseman.²⁶⁴ Este cinema direto “histórico” constituiu um conjunto de práticas cinematográficas, estéticas e tecnológicas, mais restrito. São filmes que levaram ao limite a agenda de não intervenção na realidade, isto é, o registro prolongado de personagens e situações que, ao menos na intenção dos cineastas, ocorreriam a despeito da presença de uma câmera e do contexto deflagrado pela realização de um filme. Notabilizou-se a ideia de “mosca na parede” para caracterizar o manejo de imagem e som centrado no registro observacional de determinados episódios.²⁶⁵ É também bastante conhecida a relação entre este estilo cinematográfico e o salto tecnológico ocorrido no correr dos anos 1960, que tornou portáteis tanto câmeras quanto gravadores de som, processo que possibilitou que documentaristas fossem a campo filmar com maior mobilidade, e pudessem fazê-lo visando minimizar a interferência do aparato fílmico naquilo que era registrado. Na composição formal deste cinema, foi fundamental a captação de som direto sincronizado à imagem, também esta uma tecnologia historicamente

²⁶³ RAMOS, Fernão P. *Cinema Verdade no Brasil*. In. TEIXEIRA. Francisco Elinaldo (org.) São Paulo: Summus, 2004, pgs. 81-96.

²⁶⁴ Para uma discussão sobre os conceitos de cinema Direto e Verdade, ver RODRIGUES. Laécio R. de Aquino. *Notas sobre o documentário brasileiro moderno*. REBECA - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, ISSN: 2316-9230 v.3 n.2 (2014), p. 4. “Com regularidade, a historiografia do cinema insiste em opor tais tradições, estabelecendo polaridades. Mas, se as diferenças entre ambas são evidentes, também o são as afinidades. E creio que uma melhor compreensão do direto só pode ser alcançada se ressaltadas tais convergências.” O centro da questão seria uma nova ética na relação cineasta/personagem: “a ascensão de uma prática cinematográfica marcada por um menor controle do realizador e por uma maior confiança na desenvoltura dos sujeitos em cena”.

²⁶⁵ “O preceito maior era a exigência de uma voz silente por parte do cineasta e o uso de uma câmera em recuo, no intuito de tentar flagrar a espontaneidade do mundo em seu transcorrer”. *Ibidem*, p. 3.

incorporada a partir do momento que a película cinematográfica (16mm no caso de documentários) passou a ser capaz de imprimir, além do fotograma, a banda ótica correspondente ao som.

O aparecimento do som direto conquista um aspecto do mundo (o som sincrônico ao movimento) que os limites tecnológicos haviam, até então, negado ao documentário. Através do som do mundo e do som da fala, o Cinema Verdade inaugura a entrevista e o depoimento como elementos estilísticos.²⁶⁶

O salto tecnológico mencionado, e sua conseqüente acomodação do ponto de vista do estilo, corresponde ao elo de ligação que une diferentes tradições documentais. Por um lado, há um percurso que vai “da crítica ética à encenação à progressiva elegia da reflexividade”, num caminho que vai do “‘direto’ à ‘verdade’”.²⁶⁷ Por outro lado, temos o fato de que o cinema moderno brasileiro e sua premissa ético-política “recua ante o anseio dos diretores de ainda usar sua arte como púlpito para educar o espectador”.²⁶⁸ Ou seja, há um jogo de forças e uma espécie de descompasso histórico entre a postura moderna surgida no bojo deste movimento, e a constelação ideológica proposta pelo cinema moderno brasileiro em sua dimensão pedagogicamente politizante. Esta espécie de síncope será importante para compreendermos como os filmes de Carvalho se relacionam com este contexto mais amplo que marcou também o documentário brasileiro. Com esta introdução, pretendo propor a leitura de *Perseghini* à luz desta tradição, ou seja, um cinema da fala e do testemunho.

3.2.2 Perseghini: militância pecebista e a memória operária em Brasília

A força narrativa particular do relato de Seu Luíz provém de sua trajetória biográfica e de como ela ecoa determinados aspectos da história política brasileira, sobretudo no que se refere ao período 1945-1964, conhecido com Quarta República, ou República de 1946. Antes de passar à análise de alguns aspectos mais expressivos do curta, faço uma síntese da trajetória de vida enunciada pelo personagem no correr dos 24 minutos de duração do filme. A montagem articula o que parecem ser quatro entrevistas diferentes feitas com Luíz Perseghini, sempre na casa onde ele mora, um pequeno sítio na área rural de Brasília. Não é

²⁶⁶ RAMOS, Fernão P. *Op. cit.* p. 82.

²⁶⁷ *Ibidem*, p.81.

²⁶⁸ RODRIGUES. Laécio R. de Aquino. *Op. cit.* p. 6. O autor utiliza, em sua análise RAMOS, Fernão P. *Mas afinal... O que é mesmo documentário*. São Paulo: Editora Senac, 2008.

possível ter certeza que foram realizadas no mesmo dia, mas o personagem veste a mesma camisa azul em todas elas. O mais provável é que a cada novo rolo de negativo, os diretores propusessem uma nova configuração de câmera para prosseguir com a entrevista, de modo a obter no filme alguma variedade em termos imagéticos e de *mise-en-scène*. Apesar da costura feita entre estes segmentos, a montagem dá forma linear e cronológica ao relato, o que reforça a ideia de um interesse realista e biográfico no depoimento.



Figura 18: Perseghini (Vladimir Carvalho, 1984)

Em Perseghini, um filme de testemunho, Carvalho filme variações visuais da forma entrevista. No frame do meio vemos os créditos do filme, que foram escritos com carvão na parede da casa e filmados.

Perseghini é filho de agricultores italianos migrantes. Perdeu o pai aos onze anos para viver desde então “uma vida de pária”, marcada por deslocamentos constantes pelo país, como trabalhador rural ou garimpeiro. Era ainda muito jovem quando um episódio dramático e violento marcou decisivamente sua vida. Em busca de vingança familiar, Perseghini assassina, a tiros numa emboscada, um migrante sírio na cidade de Nova Granada, no interior de São Paulo. O então jovem de dezesseis anos (provavelmente nos anos 1930) termina preso e imerso, segundo o relato, num conflito de grandes proporções com a comunidade local. Por conta disso, é transferido de cidade e tem contato, na prisão, com um grupo de espanhóis “presos políticos comunistas”²⁶⁹, que iniciam o rapaz na visão de mundo marxista, transformando em consciência política o que até então era uma tendência à violência em estado bruto. Perseghini mergulha no ferramental ideológico da esquerda e reposiciona sua visão de mundo a partir do contato com a tradição letrada comunista.²⁷⁰ Após a prisão, Perseghini segue em trânsito até encontrar trabalho no Serviço de Proteção ao Índios (SPI).

²⁶⁹ O relato colhido por Carlos Alberto Mattos fala em “espanhóis anarquistas”. MATTOS, Carlos Alberto. Op. cit, p. 219.

²⁷⁰ Perseghini menciona “Carlos” Marx, Lenin e Jorge Amado, uma tríade sintomática de como a cultura comunista circulava por meio editorial impresso, em contato com as tradições orais e não letradas brasileiras.

É através do ambiente burocrático do serviço público que o camponês tem contato e torna-se efetivamente militante do PCB.

A partir daqui a memória pessoal de Perseghini, e seu testemunho para o filme, se fundem à trajetória política do Partido Comunista Brasileiro. Dentre as figuras do partido que Perseghini relembra estão Carlos Marighela, José Maria Crispim e Pedro Pomar, fundador do jornal *A voz operária*, que o personagem diz ter vendido “em vários estados do país”. Na região Amazônica, onde permanece por logo período, testemunha conflitos territoriais entre populações indígenas, seringalistas e fazendeiros. Com a Anistia de 1945, que permite a volta ao Brasil de Luiz Carlos Prestes, a militância pecebista consegue avançar, tanto no serviço público quanto em instâncias legislativas. “Fomos pegados de surpresa” em 1947 diante da ida do PCB à ilegalidade, relata. Perseghini segue militando dentro do serviço público e vivendo na região Norte, mas agora na clandestinidade. O testemunho a respeito deste período é atravessado por elementos traumáticos e episódios de violência: prisões, torturas e perseguições políticas.

Em 1949, Perseghini segue para Dourados, no Centro-Oeste, onde constitui família e segue na militância, organizado em torno da oposição ao governo Dutra, cujo aparato de repressão teria sido responsável por mortes e encarceramento de militantes. Juscelino eleito, Perseghini ouviu falar de Brasília que “começava a nascer” e dirigiu-se à cidade em 1957, região da onde não mais saiu até ao menos 1984, quando o filme foi rodado.

O golpe militar de 1964 é um dos pontos de referência da narrativa de arco longo que Perseghini constrói: “trágica, dramática e mentirosa revolução, (...) expulsando elementos constituídos por lei e por eleição do poder.” E logo adiante, um trecho que merece destaque, pela síntese que faz do conhecido trauma político que a repressão representou para o projeto da esquerda brasileira:

Fomos cassados, presos no cárcere do exército. Uns torturados, outros espancados, outros violentados, uma série de barbaridades. A partir daí a esperança nossa acabou porque nós vivíamos organizando os sindicatos e os sindicatos foram destituídos, tomados pelas forças militares. Eu fui um dos primeiros caçados dessa nação em 64.

Perseghini faz, neste filme, o relato mais detalhado da chacina de operários ocorrida em 1959. É curioso que nem em *Conterrâneos*, com o extenso tempo dedicado à recuperação do episódio, Vladimir consiga extrair um relato factual tão preciso. Isso se deve ao trabalho de memória mais fragmentado que ocorre no longa, onde há um interesse maior em cotejar relatos diversos e criar ressonâncias de múltiplas vozes que se organizam - detalharei adiante

- em coro. Com isso, os relatos são, em sua maioria, episódicos e lacunares, ao passo que Luiz Perseghini, neste filme, é capaz de fornecer o testemunho mais autônomo, coeso e consistente a respeito do ocorrido no alojamento da construtora no sábado de Carnaval de 1959. Não à toa, ele é peça chave para o projeto de memória contido na fase brasiliense.

Ouvimos a voz de Vladimir Carvalho que pergunta explicitamente sobre a chacina. Novamente, como já apontamos ocorrer nos demais filmes, o cineasta faz questão de deixar na montagem sua intervenção sobre este assunto, criando uma espécie de moldura que precede o percurso do filme em direção a um terreno de maior carga dramática. Há algo de performático neste gesto do diretor. A resposta segue na mesma linha, e Perseghini diz uma frase forte que dá o tom do projeto de memória que sustenta o filme: “A história do massacre do Pacheco Fernandes Dantas não sai da memória do operário de Brasília, os verdadeiros candangos que vieram construir Brasília.” A performatividade posta em cena é fruto de uma aliança tática entre cineasta e personagem. Trata-se de um jogo de encenação sutil contido dentro da forma entrevista e cujo objetivo é apontar, com ênfase, para a memória operária que, antes oculta, precisa reconstituir-se.²⁷¹

O relato merece detalhamento pela força que tem dentro do conjunto de filmes que este trabalho investiga. Uma “discórdia entre os capatazes e os trabalhadores” estaria na raiz do conflito. Neste dia, os operários se depararam com o alojamento sem abastecimento de água. No refeitório, como de costume, havia alimentação ruim e carne estragada. Uma mesa é virada e começa o tumulto. Perseghini diz então que a GEB foi acionada, e Israel Pinheiro avisado. Segundo o personagem, teria partido do presidente da Novacap a ordem para a resolução excessivamente violenta do episódio. Durante a noite, os trabalhadores teriam sido surpreendidos por tiros de metralhadora, muitos tendo morrido em suas próprias camas. “Os que não foram metralhados, apanharam, os que não apanharam, foram baleados, aleijados e sacrificados. Um grupo da GEB é que realizou essa operação. A noite foi tumultuada, que houve muito cadáver”. Máquinas teriam trabalhado durante a noite para esconder os corpos, de modo a ocultar o ocorrido. Pessoas teriam sido enterradas ainda com vida.

Juscelino Kubitschek, segundo Perseghini, não tinha conhecimento do episódio. Este será um debate importante e haverá desdobramentos em *Conterrâneos*. A participação ativa do presidente na cadeia de comando responsável pelo ocorrido implicaria um questionamento profundo da memória sobre JK como liderança democrática e modernizante. Veremos no capítulo seguinte como esta perspectiva positiva sobre o presidente foi um elemento importante durante o período de redemocratização do país. Perseghini, no filme, defende uma

²⁷¹ Um detalhe curioso é que Fernando Duarte, operando a câmera, fecha um expressivo *zoom* neste momento. Não acho que tenha havido um acordo prévio nesse sentido, mas sim que o fotógrafo - aliado que é do projeto estético do filme - pressente o momento chave e instintivamente busca um enquadramento mais fechado do rosto de Perseghini.

hipótese de compromisso que, verídica ou não, responde a determinadas demandas do projeto fílmico: Juscelino não participou da decisão da chacina, mas sim o diretor da Novacap, Israel Pinheiro. Dessa forma, a violência da construção de Brasília reside na instância executora do empreendimento, mas não necessariamente em sua compleição política mais ampla. Esta separação expressa bem o jogo de contradições que envolve o papel de Juscelino Kubitschek na história de Brasília. Em *Conterrâneos* este debate reaparece, ampliado (capítulo 4).

Ao fim, o personagem faz um balanço final, retomando a ideia de uma “memória do trabalhador de Brasília, os verdadeiros pioneiros”, reforçando ser esta a inclinação consciente de seu testemunho para o cineasta. Diz Perseghini:

O verdadeiro candango que construiu esses arcabouços de aço, que sacrificou a sua vida, o nordestino que veio de lá, que perdeu a sua vida, perdeu até a própria esposa em sacrifício disso, é esquecido dentro de Brasília. Brasília não lembra o verdadeiro construtor de Brasília que é o candango.

Fica nítida a intenção de reparação histórica que é, no fim das contas, o cerne do projeto político de Carvalho com esta trilogia de filmes. Para o cineasta, e também para o personagem deste filme, é preciso recuperar uma importante dimensão traumática da memória operária e candanga. Esta memória confronta, necessariamente, a memória hegemônica de viés oficial a respeito da cidade e sua origem é, me parece claro, a perspectiva ideológica produzida pela cultura política comunista. Novamente, e isso é importante na argumentação que este trabalho desenvolve, Perseghini é portador do relato que traz à tona arcaísmos e traumas presentes na história de Brasília *desde a gênese da cidade*. O que equivale a dizer *anteriormente a 1964* e à hegemonia de um projeto de direita abertamente autoritário para o país. Vale frisar que Perseghini e Vladimir Carvalho não refutam a ideia de que 1964 representou um agravamento em termos de autoritarismo e repressão. Sublinham, no entanto, no interior de um quadro atento ao jogo entre permanências e rupturas, aquilo que seria um solo histórico amplo e anterior ao regime militar. Descrevem um tecido social marcado pela lógica do mando e da violência contra espaços de organização e luta popular, característica que estaria expressa no enfrentamento histórico e de longa duração ao Partido Comunista Brasileiro.

3.2.3 Romantismo revolucionário e o tratamento heroicizante do popular

Como vimos, estamos diante um filme centrado no dispositivo tecnológico do som direto sincronizado e organizado em torno de uma entrevista-testemunho. Cineasta e personagem estão em cena praticamente o tempo todo e são, ambos, militantes do PCB. Buscam, juntos, registrar uma memória operária traumática inscrita no contexto brasileiro, espécie de estudo de caso cuja força maior reside na operação de construção civil que – aliando poder público e capital privado – ergueu a cidade no final dos anos 1950. Já observado o relato de Perseghini em sua dimensão factual, tentemos agora apontar algumas relações entre o arranjo estético deste curta-metragem e a chamada *cultura política comunista*.²⁷²

Como pista inicial, pensemos no jornal *Voz Operária*, que Perseghini, como militante organizado, diz ter vendido em “várias regiões do país”. O historiador Rodrigo Patto elenca o jornal como um elemento importante para a organização do imaginário comunista durante aquele momento:

No jornal *Voz Operária*, por exemplo, um dos periódicos editados pelo Partido Comunista na primeira metade dos anos de 1950, saía com certa regularidade uma coluna intitulada “Heróis e Mártires do PCB”. Os textos dessa coluna construíram vários modelos heroicos de militantes, mortos em confronto com a polícia, com jagunços, ou mesmo em acidentes a serviço da causa, exemplos que se esperava fizessem escola entre os novos aderentes.²⁷³

Por trás deste tipo de narrativa temos a preocupação da arte comunista em produzir efeitos pedagógicos, típicos da arte engajada, sobre o público de suas obras.²⁷⁴ A ideia é produzir narrativas parabólicas, direcionadas à sensibilização política por meio da construção de personagens heróicos que sofrem a violência de classe imposta pela lógica burguesa e pela exploração do trabalho. A chacina de 1959 é elencada como *leitmotiv* por ser exemplar

²⁷² Rodrigo Patto Sá Motta propõe uma definição desta categoria de análise, sublinhando o que seria uma dimensão antropológica do conceito incorporado pela ciência política a partir dos anos 1950: “conjunto de valores, tradições, práticas e representações políticas partilhado por determinado grupo humano, expressando identidade coletiva e fornecendo leituras comuns do passado, assim como inspiração para projetos políticos direcionados ao futuro. Vale ressaltar que se trata ‘representações’ em sentido amplo, configurando conjunto que inclui ideologia, linguagem, memória, imaginário e iconografia, implicando a mobilização de mitos, símbolos, discursos, vocabulários e diversa cultura visual. (...) Comporta também, e as integra, expressões artísticas e manifestações estéticas.” MOTTA, Rodrigo P. S. *A cultura política comunista: alguns apontamentos* in. NAPOLITANO, Marcos, CZAJKA, Rodrigo, MOTTA, Rodrigo. P. Sá (orgs.) *Op. cit.*, p. 17-18.

²⁷³ *Ibidem*, p. 27.

²⁷⁴ Esta tradição tem origens inclusive no Realismo Socialista, política oficial do Partido Comunista Soviético até a crise instaurada em 1957. Em linhas gerais, tratava-se de apostar em uma linguagem realista (figurativa e descritiva), distante de experimentalismos e gestos de vanguarda, com a intenção de produzir identificação entre arte e as massas.

nesse sentido. Os operários politizados de Brasília, “conterrâneos” para Carvalho, não deixam de constituir uma “grande família comunista”, no sentido atribuído ao termo pelo sociólogo Marcelo Ridenti.²⁷⁵ Ou seja, uma comunidade que partilha de certo heroísmo comunitário, que se expressa no plano político e cultural através de uma rede coesa de relações simbólicas.

A dimensão coletiva, sociológica, é importante para a narrativa engajada operada pela trilogia brasiliense. Algo que Marcos Napolitano caracteriza, no âmbito conceitual do *filme histórico*, como “uma pedagogia histórico-político para as massas”.²⁷⁶ Já apontei anteriormente alguns indícios nesse sentido e volto a este assunto ao discutir *Conterrâneos* na próxima seção. Sobretudo o longa-metragem dialoga com a tradição do filme histórico *épico*, em seu sentido de “gênero transversal”, cuja matriz é soviética e “focada na ação das massas na história e nas forças coletivas que movem a dialética do tempo”²⁷⁷. A identidade entre Vladimir Carvalho e o cinema soviético explica em parte a filiação a esta tradição, e a arquitetura formal operada em *Conterrâneos*.

Mas é preciso apontar também a relevância do relato individual, subjetivo, realista e dramatizado nestes filmes. Prova disso é a centralidade de Luiz Perseghini nos filmes brasilienses, e o próprio mergulho no formato entrevista que encontramos no curta-metragem de 1984. Perseghini é não somente um portador do testemunho traumático coletivo, mas tem a oferecer uma experiência de vida em si significativa (notadamente a atuação no sindicato de construção civil e a prisão política em 1964), que é trabalhada em chave dramática não apenas neste filme, mas também em *Brasília segundo Feldman*. Chamo a atenção para a interação, no relato do personagem em *Perseghini*, entre narrativa pessoal e experiência histórica coletiva. São instâncias que se comunicam, mas são também dois arcos narrativos distintos e não se fundem plenamente pois não têm a mesma natureza. Nesse sentido, concordamos com a ideia de transversalidade apontada por Napolitano, e na obra de Carvalho percebe-se a convivência entre elementos épicos e elementos de matriz melodramática, entre realismo social e abordagens psicologistas. Tradições distintas, mas que dialogam e interagem.

Temos então nos filmes de Carvalho uma forma particular de lidar com a dialética entre indivíduo e coletividade. Para além da coletividade “comunista” politicamente organizada, o documentarista está interessado em trabalhar com a representação de setores populares, especificamente os contingentes populacionais migrantes que precisaram se acomodar à realidade urbana prometida pela modernização do país (no caso de Brasília, este processo é

²⁷⁵ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Editora Unesp, 2014, pp. 45-117.

²⁷⁶ NAPOLITANO, Marcos. *Variáveis do filme histórico ficcional e o debate sobre a escritura fílmica da história*. História: Questões & Debates. Curitiba v. 70, n. 1, p. 12-44, jan./jun. 2022. Universidade Federal do Paraná.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 22.

evidente). Não à toa, Perseghini é personagem que atravessou o país, em territórios de expansão agrícola ou de modernização incipiente (interior de São Paulo, centro-oeste e região norte). Ele é um representante da *diáspora* campo-cidade que a urbanização e a modernização brasileiras produziram ao longo do século XX, sobretudo no período entre 1940 e 1980.²⁷⁸ A construção de uma memória de viés popular para este fenômeno é um dos elementos centrais em jogo no Brasil dos anos 1980, e esta agenda une Carvalho e Perseghini.

Vale ressaltar que Brasília representa um caso particular de migração, já retratada e consciente nos filmes dos anos 1960 (*Fala Brasília* e *Brasília contradições de uma cidade nova*), isto é, o de cidade ponto de encontro de populações sertanejas provenientes de localidades diversas (com predomínio de Minas Gerais, Goiás e estados do Nordeste, como já foi comentado). A narrativa de Luiz Perseghini corrobora esta ideia, a de uma adaptação traumática, incompleta e lacunar ao mundo da modernidade urbana, mesmo àquela, ensejada pelo projeto modernista, que pretendia encaminhar o desenvolvimento de forma alternativa e redentora.

Perseghini se inicia com uma sequência musical em que acompanhamos, alternadamente, créditos iniciais²⁷⁹ e o personagem que corre em direção à lente da câmera. A cada novo corte, vemos mais próximo o camponês muito magro de chapéu de palha na cabeça, camisa aberta e uma espingarda nas mãos erguidas. Durante toda a passagem ouvimos *A Marselhesa*, hino nacional francês composto durante o período revolucionário em fins do século XVIII. Originalmente um canto militar, foi gradualmente incorporado pelo repertório cultural revolucionário e posteriormente à identidade nacional francesa em sentido amplo. A música retorna outras vezes ao longo do filme e é o único elemento da trilha sonora do curta-metragem.

²⁷⁸ Em 1940, a população urbana brasileira era de apenas 26,34%; já em 1980, apenas quatro décadas depois, passou a ser de 68,86%. Em apenas 10 anos, de 1970 a 1980, o número de cidades com mais de um milhão de habitantes dobrou. Dados retirados de MARICATO, Ermínia. *Metrópole na periferia do capitalismo: ilegalidade, desigualdade e violência*. São Paulo, Hucitec, 1996.

²⁷⁹ “*Perseghini* é um filme simples, de fatura artesanal. Até os letreiros foram escritos por mim, a carvão, nas paredes da casa pré-moldada do nosso personagem. E ainda fizemos entrevistas diante desses créditos.” Depoimento de Vladimir Carvalho a MATTOS, Carlos Alberto. *Op. cit.*, p. 220.



Figura 19: Perseghini (Vladimir Carvalho, 1984)

Perseghini, no curta, e o Candango Cantador, em Conterrâneos, abrem os filmes caminhando em direção a lente em gesto épico que faz parte do repertório do diretor.

Este plano espelha e antecipa o plano inicial de *Conterrâneos velhos de guerra*, no qual temos o Candango Cantador (B. de Paiva) também caminhando em direção à câmera e tendo atrás de si o horizonte marcado do Planalto Central e o sol nascente que desponta. São ambas imagens regidas por marcada intenção performativa, e funcionam como lapsos ficcionalizantes dentro de um tecido mais amplo documental e realista. Em *Perseghini* temos outros momentos em que cineasta e personagem constroem um jogo de encenação performativo. Por exemplo, no momento em que o personagem narra o assassinato do “turco” na defesa da “honra” de sua irmã, a montagem insere planos em que Perseghini encena a emboscada, engatilhando e disparando a arma. Um vínculo de cumplicidade entre diretor e personagem atua aqui para construir, com imagens, um imaginário fabulado para as ações de Perseghini. Imaginário este que é pautado pela ação política, mas sobretudo pela violência em estado bruto, reativa, e manifesta em linguagem bastante brasileira, patriarcal e sertaneja.



Figura 20: Perseghini (Vladimir Carvalho, 1984)

Perseghini encena para Carvalho determinadas ações que representam sua vida e suas ações, num gesto performático que contrasta com o realismo geral do filme.

Para além de uma ideia genérica de luta por liberdade, a forma como o cineasta mobiliza o hino francês como trilha sonora o torna um comentário diretamente relacionado à experiência do personagem protagonista e, por extensão, à luta popular. Apesar de certo voluntarismo que a imagem exprime e de uma leitura possível de Perseghini como personagem quixotesco, prevalece a atmosfera musical heroica, triunfalista, e que reveste as ações e a trajetória de vida do camponês militante.

O resultado é uma operação de monumentalização do personagem em chave épica muito semelhante a que será empregada em *Conterrâneos* em relação ao universo popular candango. Assim, mesmo quando lida com a esfera da individualidade, o cineasta reveste a realidade de forte peso histórico e aponta para o que poderíamos chamar de uma *poética da ação coletiva de massas*. Esta opção estética se aprofundará em *Conterrâneos*, tanto no que se refere à dimensão épica da diáspora nordestina (a citação do poema de Bertold Brecht que abre o filme; o uso reiterado da ópera *Va, Pensiero* de Giuseppe Verdi que trata da fuga bíblica do povo hebreu da Babilônia de Nabucodonosor, elementos comentados adiante), quanto através do vasto repertório poético ligado à tradição oral que o filme mobiliza, notadamente os poemas de Jomar Moraes Souto, interpretados pelo poeta cantador B. de Paiva. Em *Perseghini*, o arranjo é distinto pois está ainda apoiado em uma individualidade que, embora aponte para um mecanismo histórico mais amplo, tem aura de excepcionalidade.

Elencadas então as principais estratégias formais e tradições que se cruzam neste curta-metragem, proponho aproximar *Perseghini* daquilo que Marcelo Ridenti nomeou de *romantismo revolucionário*. O autor leva adiante a hipótese de que a cultura política dos anos 1960 e 1970 teria sido capaz de congrega estes dois elementos através de uma leitura utópica de determinados elementos do passado brasileiro. Ao invés da teleologia socialista tradicional, de viés iluminista, segundo a qual a utopia redentora reside no futuro, esta tradição marxista romântica²⁸⁰ coloca em xeque os modelos tradicionais de modernização, produzindo uma *autocrítica da modernidade*, dado que é caro ao cinema de Vladimir Carvalho.

A experiência popular tem um lugar importante neste esquema, já que é ela quem percebe, empiricamente, as lacunas da modernidade racionalista para confrontá-la com a forma utópica e romântica. Há também uma “nostalgia de uma comunidade popular mítica a que estariam submetidos os indivíduos.”²⁸¹, este um imaginário que permeia a representação da experiência popular na cultura brasileira, por exemplo, no cinema de Glauber Rocha, e toda a formulação mítico-poética que outros filmes do Cinema Novo propuseram para representar o sertão brasileiro, seu povo e sua cultura. Este imaginário teria penetrado e

²⁸⁰ Segundo o autor, a principal referência é o livro de Michael Löwy e Robert Sayre *Revolta e melancolia, o romantismo na contramão da modernidade* (1995). RIDENTI, Marcelo. Op. cit. p. 10.

²⁸¹ *Ibidem*, p.15.

disputado espaço dentro da cultura política comunista e do PCB, que precisou, historicamente, compatibilizar agendas nem sempre consonantes.

Ridenti vai além, e propõe que este impulso revolucionário e antirracionalista atravessa diversas experiências longo modernismo.²⁸² Diz o autor: “o modernismo nas artes pode ser caracterizado ao mesmo tempo como romântico e moderno, passadista e futurista”²⁸³. Temos assim a crítica contundente à realidade social aliada à “celebração do caráter nacional do homem simples do povo”, ou seja, a conjunção dialética destes dois elementos, expressão particular de um modernismo periférico que olhou sempre para o passado e para o futuro ao mesmo tempo. No fim das contas, trata-se essencialmente de atribuir um papel particular para as camadas populares dentro de um quadro de modernização desigual, dependente e periférica, “em que o atraso é estruturalmente indissociável do progresso, o arcaico inseparável do moderno.”²⁸⁴ No capítulo seguinte, me aprofundarei neste debate, que filia Vladimir Carvalho a determinada tradição de intérpretes da modernização brasileira.²⁸⁵

Por ora, busco apontar como *Perseghini*, em seu arranjo formal e na forma como lida com o personagem militante pode ser compreendido na chave da tradição do romantismo revolucionário, ideia força na cultura comunista e nacional popular dos anos 1960, mas que, como se vê, encontra ecos em setores da esquerda socialista nos anos 1980. Temos um retrato afinado ao paradigma dos “Heróis e Mártires” do jornal Voz Operária. Ou seja, uma trajetória de vida marcada por violência e traumas políticos torna-se parábola pedagógica e conscientizadora. A dimensão romântica reside no tratamento heroizante, n`A Marselhesa triunfalista, na ideia de um herói quase picaresco que mira o horizonte socialista e marcha movido por um misto de razão e paixão.

À esta tradição Carvalho adiciona algo de seu próprio repertório estilístico. De um lado, o tom épico, neste curta trabalhado no nível da individualidade e por meio do testemunho oral, registrado através do som direto sincronizado. De outro, elementos culturais do Brasil

²⁸² Ridenti não utiliza a expressão *longo modernismo*, que emprego aqui à luz de proposições mais recentes. O interessante é notar como o arco histórico-cultural que o autor traça é exatamente correspondente àquele que vem sendo assim referido. “Assim, a afirmação romântica das tradições da nação e do povo brasileiro como base de sustentação da modernidade fez-se presente nos mais diferentes movimentos estéticos a partir da Semana de Arte Moderna de 1922: Verde-amarelismo e Escola da Anta (1926 e 1929), seus adversários Pau-Brasil e Antropofagia (1926 e 1928, liderados por Oswald de Andrade), passando pela incorporação do folclore proposta por Mário de Andrade ou por Villa-Lobos; nos anos 1930 e 1940 viria a crítica da realidade brasileira, (...) por exemplo, na pintura de Portinari e nos romances regionalistas, até desaguar nos modernismos românticos dos anos 1960.” *Ibidem*, p. 35.

²⁸³ *Ibidem*, p. 35.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 36.

²⁸⁵ A ideia de uma modernização gradual, incompleta e contraditória atravessa diversos ensaios de interpretação brasileiros e aproxima autores como Roberto Schwarz, Florestan Fernandes e Chico de Oliveira.

tradicional, que os processos de modernização tiveram desde sempre dificuldade ou incapacidade de integrar. Luiz Perseghini representa também isto; um repertório sertanejo, campesino, patriarcal e diaspórico. Ora, é justamente este caldo cultural que irá se encontrar na terra prometida da Brasília de Juscelino Kubitschek. Em *Conterrâneos*, o cineasta passa da experiência individual à coletiva sem abandonar as relações necessariamente dialéticas entre a história e cada homem e mulher.

3.3 Ecos e reverberações: as múltiplas vozes em *Conterrâneos velhos de guerra*

3.3.1 A arqueologia das mídias sonoras

Passemos à análise de como *Conterrâneos velhos de guerra* agencia o vasto conjunto de vozes faladas que se apresenta no interior da narrativa. Em minha análise, proponho uma espécie de decupagem destas vozes em quatro categorias narrativas: i) Entrevistas e depoimentos ii) A figura do Candango Cantador, caracterizado por ser uma voz cênica, não documental. iii) As canções e vozes versadas. iv) A narração *over* tradicional. Discutirei primeiro os termos dos depoimentos e entrevistas, para em seguida passar à análise das outras vozes.

Antes, pensemos uma linha que atravessa os três filmes que compõem este trabalho no que se refere ao uso narrativa da voz. Em 1979, *Brasília segundo Feldman* era organizado a partir de imagens de arquivo sem som sincrônico, às quais foram adicionadas vozes que propositalmente buscavam hibridizar narração *over* e testemunho, tensionando assim estes dois polos por meio do gesto de sobrepô-los. *Perseghini*, cinco anos depois, avançava no terreno estético e tecnológico do som direto, valendo-se da entrevista enquanto forma privilegiada para registrar uma experiência de vida notável que apontava para a dimensão traumática do processo histórico em Brasília, buscando sensibilizar para a experiência popular, detentora de poucos recursos de vocalização no debate público.

A respeito de *Conterrâneos*, em primeiro lugar é preciso considerar a dimensão de longa duração do projeto. Como vimos no capítulo 3, os 18 anos de captação de sons e imagens que correspondem à realização do documentário representam também mudanças no que se refere às possibilidades tecnológicas de produção. A sequência dedicada ao personagem Cego Elísio, discutida no capítulo 2, representa bem esta espécie de *arqueologia*

das mídias²⁸⁶ contida na duração longa do filme. O sistema de imagens de Carvalho se inicia, em 1969, muito próximo ao ferramental tecnológico e à gramática do documentário moderno em sua fase inicial, ou seja, imagens ilustrativas, produzidas em geral por câmeras no tripé, com negativos PB de baixa sensibilidade. O som de eventuais entrevistas era captado separadamente em gravadores magnéticos não portáteis, o que impunha aos cineastas determinadas formas de resolver a relação entre texto e imagem, entre relato oral e *mise-en-scène*.²⁸⁷

O cenário é muito diferente em 1986, quando Vladimir realiza todo um amplo conjunto de entrevistas com a intenção de dar forma final ao que seria o último filme da trilogia candanga. Não somente o som sincrônico tornara-se uma tecnologia amplamente difundida, como o cinema documental já havia incorporado em sua linguagem este recurso de forma sólida, inclusive por meio de um diálogo com formatos e estratégias televisivas e jornalísticas. No Brasil, este intercâmbio ocorreu, por exemplo, através de cineastas que colaboraram com o programa Globo Repórter, da TV Globo, como foi o caso de Eduardo Coutinho, Paulo Gil Soares, João Batista de Andrade, Hermano Pena, Jorge Bodansky, entre outros.²⁸⁸ O próprio *Cabra marcado para morrer* contém em sua forma filmica este deslocamento no campo tecnológico e formal. Basta lembrarmos que o *Cabra* de 1964 estava sendo realizado sem som sincrônico, com o resultado que se pode ver na tela no filme em sua forma final: uma *mise-en-scène* rígida, empostada, próxima a certa vertente realista nacional-popular (pensemos em *Arraial do Cabo*, 1959, de Paulo César Saraceni, ou *Pedreira de São Diogo*, curta componente *Cinco vezes favela*, 1962 de Leon Hirszman). Muito diferentes destas, as imagens de 1984 estão ancoradas no equipamento portátil e no registro sonoro do que dizem Coutinho e os entrevistados. Algo semelhante ocorre em *Conterrâneos*. Se muitas das imagens captadas ao longo dos anos 1970 não tinham ainda som direto, o corte final do filme

²⁸⁶ A expressão é de Thomas Elsaesser, que propôs uma forma de observação da história do cinema a partir da relação entre estética e dispositivos tecnológicos, deslocando algumas convenções historiográficas e revendo o que seria uma postura evolucionista e teleológica da percepção hegemônica construída ao longo do século XX. Utilizo a expressão aqui em sentido mais livre, sublinhando um percurso estético-tecnológico contido no interior de *Conterrâneos*, discutido no capítulo anterior. ELSAESSER, Thomas. *O cinema como arqueologia das mídias*. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

²⁸⁷ Perceba-se que esta é a estratégia adotada em *O país de São Saruê*, e produz um tipo de registro documental semelhante ao das passagens mais antigas de *Conterrâneos*, como as de Cego Elísio, do Lixão da Perimetral ou outras. Vladimir Carvalho me relatou que as entrevistas de *Saruê*, sempre *over* no filme, foram gravadas nos centros urbanos onde houvesse um estúdio de rádio local capaz de registrar os depoimentos em fitas de áudio. Assim, os personagens camponeses eram levados de carro pela equipe até as vilas para que pudessem ser entrevistados.

²⁸⁸ Segundo Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, os anos 1980 marcam uma inflexão na relação negociada entre o documentário e as mídias de massa. Ver. *Documentário e mídias: confrontos, diálogos*. in. LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008, pp. 44-50.

está muito baseado nas entrevistas colhidas nos anos 1980. Assim, há um hibridismo e uma pluralidade de estratégias, mas predomina, não há dúvida, o cinema de entrevista como estratégia formal que estrutura o filme.

3.3.2 A mitologia de Brasília e a narrativa épica

O longa-metragem está então organizado em torno do depoimento de uma pluralidade de personagens depoentes, mas há duas tipologias fundamentais, em função do papel relativo à história e à memória da cidade de Brasília. Neste capítulo, nos interessa discutir sobretudo como o filme trabalha com o segundo grupo.

I) Os agentes políticos responsáveis pela concepção, gestão e execução das obras que viabilizaram uma nova capital para o país. Este grupo é heterogêneo, e há nele uma série de camadas e contradições do discurso que serão discutidas de forma mais detida no capítulo 4. Por ora, estou agrupando duas vertentes que atuaram aliadas e em bloco, mas com agendas e projetos particulares: uma ala modernista e uma ala política, esta última, grosso modo, ligada à coalização de sustentação de Juscelino Kubitschek. Este grupo como um todo é menor e composto pelos seguintes personagens: Ernesto Silva, Geraldo Campos²⁸⁹, Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, o médico Gustavo²⁹⁰, Wladimir Murtinho²⁹¹ e Pompeu de Sousa²⁹².

II) A segunda categoria é mais ampla e vinculada à experiência do trabalho, são os candangos pioneiros em Brasília. Em sua maioria são nordestinos e foram operários durante o período da construção (há exceções), conformando um grupo cuja experiência social é partilhada em muitos aspectos. Como já foi comentado, a ideia de *conterrâneos*, presente no título do filme remete não somente a uma forma popular de nomear aquele cuja origem social e territorial é próxima a do enunciador, mas opera também um jogo embricado de relação alteridade/proximidade entre cineasta e personagens, uma vez que Carvalho é também um nordestino migrante vivendo em Brasília, embora não operário.

A divisão dos entrevistados em dois é esquemática, mas relevante para a compreensão de uma obra cuja estrutura dramática está apoiada na polarização histórica e

²⁸⁹ O filme não fornece informações precisas sobre a figura de Gustavo. Ele parece ter sido entrevistado para discutir a epidemia de meningite ocorrida nos 1970.

²⁹⁰ Gustavo Ribeiro, médico que se mudou para Brasília em 1959. Atuou em hospitais durante as obras, e junto a órgãos de representação de classe.

²⁹¹ Foi diplomata, funcionário de carreira do Itamaraty e participou ativamente da transferência do Ministério do Rio de Janeiro para Brasília.

²⁹² Senador constituinte eleito em 1986 pelo PMDB e herdeiro do grupo político do ex-presidente Juscelino Kubitschek.

política entre estes dois grupos. *Conterrâneos* é propositalmente um filme cindido em dois, que lida o tempo todo com a oposição entre narrativas antagônicas e que precisam ser confrontadas para que determinada história de Brasília possa vir à tona. Tentei até aqui demonstrar como o projeto fílmico de Carvalho atravessa a trilogia brasiliense como um todo. A polarização como reflexo da luta de classes, o choque entre experiências incompatíveis e o esforço de valorização de uma memória popular e operária já aparecia com clareza, e em termos semelhantes, em *Brasília segundo Feldman* e em *Perseghini*. É importante perceber a existência de um jogo de forças *entre as narrativas sobre Brasília*, isto é, um conflito que irá se expressar na forma fílmica. Há o diagnóstico de ter se conformado historicamente um conjunto de práticas e tecnologias da memória social que tratou de invisibilizar e limitar a memória popular e operária. Dito outra forma: o projeto fílmico de Carvalho busca revelar uma memória popular que a memória hegemônica, seja a de caráter oficial, seja a heróica memória cultural modernista, acabou por invisibilizar.

A forma como o filme faz isso é através de um conjunto de estratégias cinematográficas ligadas ao que chamei na seção anterior de *poética da ação de massas*. O fundamento estético e cinematográfico de *Conterrâneos* está profundamente apoiado nesta ideia, que será trabalhada por meio de um movimento dual: a mobilização de elementos *épicos* e *lírico-poéticos*. Estes dois universos dialogam e em muitos momentos agem juntos. A ideia de fundo é mitologizar a narrativa candanga, que se transforma em epopéia, uma saga popular que mimetiza a épica clássica. Este formato narrativo guarda também relação com a intenção de narrativa diaspórica, ou seja, história de um povo que migra, que por sua vez está ligada a noção de marcha para o Oeste, imaginário recorrente, que havia sido mobilizado com ênfase pelos cinejornais (capítulo 1), e que reaparece em *Conterrâneos* (citado inclusive textualmente no depoimento de Lúcio Costa).

Assim, é preciso observar que dimensão épica envolvida na construção de Brasília não é inédita na obra de Vladimir Carvalho. Ao contrário, ela é um dos pilares centrais da memória oficial que argumentava uma ocupação heróica do interior brasileiro. Lembremos os termos fundamentais desta narrativa, discutida no primeiro capítulo: uma marcha de colonos em direção ao Oeste desabitado, organizada pela orquestração visionária de Juscelino Kubistchek e cumprindo a vocação nacional de deixar a costa para voltar-se para seu interior. Tanto o avião que pousa no Planalto Central (encarnado no desenho-desígnio de Lucio de Costa) quanto a cruz cristã, gesto símbolo da colonização, representam esta dimensão. Há também a emblemática Primeira Missa, evento histórico ocorrido em 1957, mas construído simbolicamente e levado adiante em diversas narrativas visuais (fotográficas e cinematográficas). Por fim, outro elemento deste corolário mitológico é a profecia do religioso

italiano Dom Bosco, que teria, numa visão, previsto a construção da cidade.²⁹³ O ponto central é que a dimensão épica em *Conterrâneos* representa uma continuidade e um diálogo com esta vasta tradição que tendeu a tornar a empreitada de Brasília em saga mitológica. Há, evidentemente, um deslocamento importante que decorre do esvaziamento da dimensão religiosa e da ênfase na experiência popular, justamente a perspectiva que Carvalho adota.

A última camada em termos de gênero narrativo que precisará ser observada é o diálogo com a ópera. Este enquadramento aparece recorrentemente (sobretudo em textos de Eduardo Leone, montador do filme, comentados adiante) e se apoia na pluralidade de músicas e canções que compõem o filme, o que lhe renderia uma estrutura operística às avessas, pois uma *ópera pobre*, popular e dessacralizada em sua substância. Como se percebe, há uma sobreposição de referências e o resultado é um filme saturado de elementos, talvez em função do longo tempo de realização e suas intenções totalizantes enquanto narrativa histórica. Ao longo deste capítulo cada uma destes repertórios será brevemente comentado.

As intenções do realizador estão sintetizadas em um texto publicado no Jornal do Brasil em 27 de novembro de 1992, intitulado “No país do Faraó Kubitschek”. Recorro a um texto do cineasta antes de passar a elementos formais do filme pela capacidade que este artigo tem de iluminar a proposta estética que organiza a obra.

Cito um trecho:

Dentro do que foi sempre considerado uma grande saga, mas acima de tudo tentando reconstruir a participação daqueles que depois da construção da grande cidade foram escorraçados para a periferia da capital como marginais do processo social. É a continuação do meu filme mais nordestino, *O país de São Saruê*, em que registrei a epopéia dos pobres do sertão, o homem ainda preso à sua terra. (...) Agora foi a vez de acompanhar o nordestino fora do seu *habitat*, tentando desesperadamente se fixar numa Terra Prometida dos poderosos.²⁹⁴

Conterrâneos deve então ser situado dentro de um projeto mais amplo de retrato da vida sertaneja e popular por parte de Vladimir Carvalho. A conexão dramática e simbólica que se estabelece entre *Saruê* e este filme é interessante pois reforça a dimensão, na obra do documentarista, de retrato da diáspora brasileira, este elemento da modernização que é

²⁹³ Cf. nota 46.

²⁹⁴ CARVALHO, Vladimir. *No país do Faraó Kubitschek* in. CARVALHO, Vladimir. *Jornal de Cinema / Vladimir Carvalho*. São Paulo: É tudo verdade. It's All True. Festival Internacional de Documentários, 2015, p. 85.

um tema caro ao cineasta.²⁹⁵ A dimensão épica e heróica está equacionada dentro desta perspectiva, a de uma narrativa sociológica que atravessa uma geração de homens e mulheres que se deparou com a realidade urbana de Brasília. Ainda outro trecho do mesmo texto que merece destaque:

O que tem ficado em pedra e cal é a grande aventura cívica da construção, o “sacrifício” da saga que ungiu “heróis” como Israel Pinheiro e o próprio Juscelino, esvoaçantes no grande baile da pirotécnica inauguração. Não que se pretende obscurecer a força e a simpatia do grande homem, mas colocar, numa perspectiva de hoje, uma visão dos “vencidos” da genial marcha para o Oeste, o pano de fundo da história com esses Conterrâneos velhos de guerra que para o Planalto vieram construir a imortal obra do “faraó”, como uma nova espécie de judeus errantes.²⁹⁶

Veremos que este imaginário aparece no filme, mobilizado por estratégias diversas. O importante aqui é notar a consciência por parte do cineasta do tipo de narrativa que se pretendia produzir e o repertório de tradições que seria articulado.

3.3.3 Coro de vozes

Organizado este quadro de leitura, podemos então voltar ao uso que o filme dos depoimentos e entrevistas. Comentei no capítulo anterior que a montagem do filme caminha por blocos temáticos e segue certo padrão de linearidade cronológico-temporal que pode ser mais bem observada na divisão em partes do filme apresentada como Anexo I. Cito alguns exemplos. Há um bloco (Bloco 1) dedicado às narrativas de chegada em Brasília, em geral envolvendo a construção civil como horizonte. Adiante, a montagem organiza outro bloco temático centrado no ritmo frenético das obras e nos acidentes de trabalho daí decorrentes. Inaugurando uma espécie de terceiro e último ato do filme, tem início outro bloco temático, centrado no episódio do massacre, tendo como ponto de partida uma tentativa de resgate de homens mortos no alojamento da construtora.

No filme há outros tipos de sequências, com outras configurações. Algumas delas se aprofundam em determinados personagens, detendo-se em episódios biográficos ou circunstâncias específicas. Mas é preciso observar como há uma série de momentos em que

²⁹⁵ Adiante, o cineasta autor fala no que seria uma “trilogia contando a História do Povo Nordestino”: *Saruê*, *Conterrâneos* e um terceiro projeto não realizado. *Ibidem*, p. 85.

²⁹⁶ *Ibidem*. p. 85

o efeito de sentido perseguido é o de uma narrativa coletiva, um mosaico de depoimentos que aponta para a reincidência de fenômenos e reverberações históricas. Proponho que, nestas passagens, Carvalho opera com uma ideia muito semelhante ao *coro* no sentido que ele tem no teatro clássico, sobretudo na tragédia grega. Ou seja, um grupo que age dramaticamente em bloco, sem individualização ou aprofundamento psicológico. Esta é o tom geral de uma série de passagens em *Conterrâneos* que buscam narrar a epopéia candanga, ideia que, como vimos, é substrato fundamental deste filme.

Este é um dos elementos do conjunto que compõe a *poética da ação de massas* a qual venho me referindo. Saliento novamente tratar-se um filme que aciona estratégias diversas e trabalha com uma pluralidade de referências. Lembremos da argumentação desenvolvida por Marcos Napolitano que enxergava no filme histórico um gênero transversal e, portanto, capaz de equacionar um leque amplo de linguagens. Algo semelhante ocorre em *Conterrâneos*. A forma *coro*, que reforça a ideia de um personagem-povo, convive no filme com situações em que a tônica é psicologização dramática. Adiante comentarei o relato de Dona Suzana, um dos personagens que recebe este tratamento.

3.3.4 Candango-Cantador como elemento épico: novos arranjos de voz over

A dimensão de narrativa coletiva presente no filme é indissociável da dimensão épica com a qual Carvalho pretende caracterizar a narrativa popular no contexto de Brasília. Esta seção discute a relação entre estes dois termos. A figura do Candango Cantador²⁹⁷ é o principal movimento formal do filme neste sentido. Trata-se de um corpo cênico que o diretor adiciona à narrativa com a intenção de dar maior coesão estética a uma obra que, pela própria natureza de sua realização, é heterogênea e episódica. Este personagem é interpretado pelo ator e diretor de teatro B. de Paiva, e aparece em diversas passagens ao longo do filme, sempre posto em cena no espaço público de Brasília. Ele recita poemas do poeta paraibano Jomar Moraes Souto, antigo parceiro criativo de Vladimir Carvalho e autor da narração-poema que atuava, com centralidade narrativa, em *O país de São Saruê*.

No âmbito da teoria dos gêneros, *épico* diz respeito ao elemento que escapa à diegese e à mimetização do mundo autônomo conformado pelo e para o drama. A epopéia

²⁹⁷ Esta me parece ser a melhor forma de referir-se a este personagem, que não é nomeado pela narrativa. No *Roteiro Reconstituído* do filme ele é chamado apenas de Candango. José Carlos Avellar nomeia o mesmo corpo em cena simplesmente de “poeta”. CARVALHO, Vladimir. *Conterrâneos velhos de guerra / Vladimir Carvalho*. Brasília: GDF/Secretaria de Cultura e Esporte/Fundação Cultural do DF, 1997, pgs. 167-368. AVELLAR, José Carlos, *Terra à vista*, in. *Ibidem*, p. 28-29.

representaria, no teatro grego clássico, a linguagem épica por excelência, em função da presença em cena do poeta narrador que enuncia a narrativa.²⁹⁸ O Candango Cantador e as referências à epopéia (que aparecem no próprio texto que ele anuncia), estão em diálogo com esta tradição. Utilizando a formulação proposta por Anatol Rosenfeld de um *significado adjetivo dos gêneros*, podemos dizer que o Candango é um traço estilístico épico dentro de uma narrativa que conjuga elementos dos outros gêneros dramáticos.²⁹⁹ Essencialmente, este corpo cria no filme uma separação entre sujeito e objeto do ponto de vista narrativo-dramático. Saímos do drama realista enunciado pelos personagens entrevistados para um ponto de referência que lhes é externo, ficcional e orquestrado pelo cineasta.

Conterrâneos cita textualmente o poeta e dramaturgo alemão Bertold Brecht em cartela epígrafe que abre o filme. Trata-se de um trecho do conhecido *Perguntas de um operário que lê*, cuja relação temática com o assunto do filme não poderia ser mais evidente:

*Quem construiu a Tebas de
Sete portas?
Nos livros estão os nomes dos reis.
Arrastaram eles os blocos de pedra?*

*Para onde foram os pedreiros,
Na noite em que
A muralha da China ficou pronta?*

No teatro brechtiano, este recurso tem função de politização pedagógica, e é esta também a intenção em jogo em *Conterrâneos*. Temos o *efeito de distanciamento*, mas mais do que isso temos a percepção da presença do palco histórico sobre o qual está situada a narrativa popular sobre Brasília. Ao invés do “palco como caixa de imagens”³⁰⁰, ou seja, como aparato transparente (no sentido cinematográfico proposto por Ismail Xavier em seu texto clássico³⁰¹) e ilusionista que recria a realidade, o Candango Cantador torna a narrativa *secundária* pois reflete sobre um drama *primário* que lhe é ulterior.³⁰² Na tradição brechtiana, o gesto de secundarizar o drama, saindo de sua autonomia narrativa para o apontamento da

²⁹⁸ Peter Szondi, partindo de proposições de Georg Lukács e de Robert Petsch, caracteriza o narrador épico da epopeia como “sujeito da forma épica”, ou ainda, “eu épico”. SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2022, p. 21.

²⁹⁹ O significado adjetivo se opõe ao significado substantivo: a Épica, a Lírica, etc. “No fundo, porém, toda obra literária de certo gênero conterà, além dos traços estilísticos mais adequados ao gênero em questão, também traços estilísticos mais típicos dos outros gêneros.” ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 18.

³⁰⁰ SZONDI, Peter. *Op. cit.*, p. 25.

³⁰¹ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

³⁰² SZONDI, Peter. *Op. cit.*, p. 26.

existência de um palco/aparato, é fundamentalmente um gesto que historiciza determinados fenômenos, iluminando assim a relação dialética entre os homens e a história.

Comentarei duas passagens do filme organizadas em torno da declamação épico-poética feita por este personagem. Não por acaso, ele abre *Conterrâneos velhos de guerra*. O filme tem início com uma sequência musical conduzida pela canção *Conterrâneos*, composta para o filme, com letra de Jomar Moraes Souto e arranjos de Zé Ramalho. Nela vemos planos diversos de uma paisagem natural do cerrado que pega fogo.³⁰³ Surge, em seguida, a figura do Cantador que caminha em direção à lente, tendo atrás de si o vasto horizonte do Planalto Central e um sol nascente. A imagem é carregada de simbolismos. A metáfora da Alvorada como *leitmotiv* do nascimento de um Brasil moderno está presente tanto no palácio presidencial projetado por Oscar Niemeyer quanto no poema sinfônico *Brasília: Sinfonia da Alvorada* (Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, 1959), outro signo emblemático e que já estava presente, em arranjo orquestrado, em *Brasília contradições de uma cidade nova*, de Joaquim Pedro de Andrade. O horizonte natural de Brasília reforça a ideia de um futuro redentor, bem capturada pela canção de Caetano Veloso que se tornou marco inaugural do movimento tropicalista.³⁰⁴ Essa imagem reaparece em *Idade da Terra*, de Glauber Rocha (1980), filme que também revisita o corolário representacional de Brasília. Por fim, como já mencionei, o caminhar do personagem em direção à lente espelha a imagem que abre o curta *Perseghini*, numa espécie de autocitação interna à trilogia brasiliense. Sobre a imagem do Candango que caminha silhuetado e contraluz, ouvimos, *over*, sua voz que diz o seguinte texto:

*Eu venho vindo de longe
Decisão antiga
Trazendo nas mãos de espinho
A ferramenta amiga*

³⁰³ O fogo enquanto imagem signo volta no final do filme, conformando uma moldura para a obra. Na lógica do filme, o fogo é um elemento contraditório. Representa a violência do “*O frevo de alguns fervidos*” mencionado adiante ao mesmo tempo que, no ciclo biológico do cerrado, representa renovação do solo e renascimento. De acordo com a perspectiva mitologizante que o filme enseja, temos uma espécie de ciclo de repetição histórica que caracteriza a *epopéia* das classes populares brasileiras.

³⁰⁴ *Tropicália*, Caetano Veloso (1968):

Sobre a cabeça, os aviões
Sob os meus pés, os caminhões
Aponta contra os chapadões
Meu nariz

Eu organizo o movimento
Eu oriento o Carnaval
Eu inauguro o monumento
No Planalto Central do país

*Que pesam nos ombros largos
Cidade fadiga
Pesam nos ombros amargos
Cidade fadiga*

*De uma asa a outra asa
Sou a distância da viga
De uma asa a outra asa
Entre chegada e partida
Sou tudo que sou, candango
Quando Brasília ser ia
Do plano piloto, plano
Brasília ainda seria*

Em outros momentos da narrativa o personagem fala *onscreen*, através de som direto. Expressivamente, no entanto, nesta primeira intervenção o texto é mobilizado como narração *over*, nos moldes tradicionais do documentário expositivo, com a particularidade de, como no teatro clássico, utilizar a linguagem lírico-poética e versada. O ponto central do argumento é que este texto atua como um balanço crítico de pretensões gerais e sociologizantes, semelhante, a despeito do formato poético, à narração que havia caracterizado o documentário moderno brasileiro nos anos 1960.

Os versos criam uma espécie de parábola candanga arquetípica, repleta de elementos que caracterizam a experiência de classe deste grupo em diálogo com o repertório próprio da cidade. O Candango Cantador se vale do recurso poético para comentar, de fora do drama social vivido pelos personagens, a realidade histórica. Nesse sentido atua como recurso de distanciamento, sobretudo pela natureza do universo realista e documental no qual está inserido. Anatol Rosenfeld propõe a seguinte formulação, no contexto do teatro épico, que nos ajuda a compreender o papel que o personagem tem no filme: “O narrador, ademais, já conhece o futuro dos personagens (pois toda a história já decorreu) e tem por isso um *horizonte mais vasto* que estes (grifo do autor).”³⁰⁵ Essa é a função narrativa do texto poético que é verbalizado pelo personagem, e que organiza uma leitura histórica para o operariado que se deslocou até Brasília. Poderíamos acrescentar que, além da clareza narrativa do futuro, este poeta narrador tem a função de organizar o passado, uma vez que está em jogo uma narrativa de fundo eminentemente histórico. O jogo de palavras “*ser ia*” diz respeito à importante dimensão de utopia prometida/realidade efetivada, num jogo de futuro/passado que é particularmente importante no universo da teleologia modernista - presente em toda a narrativa fundacional da cidade, como vimos anteriormente.

Passemos a outra sequência chave do filme no que se refere à compreensão deste personagem. Trata-se de uma sequência longa, situada entre 2:02:00 e 2:06:00 (Bloco 8). O

³⁰⁵ ROSENFELD, Anatol. *Op. cit.*, p. 25.

Candango Cantador se apresenta em espaços emblemáticos da cidade: o Congresso Nacional, o Memorial JK, a Torre de Televisão.³⁰⁶ A encenação e a montagem são propositalmente fragmentadas de modo a produzir uma relação entre personagem e espaço físico que é sobretudo imagética e conceitual. A posição que esta cena ocupa no percurso do filme é importante: ela encerra e comenta o bloco mais dramático no que se refere à recuperação do massacre de 1959. O texto de Jomar Moraes Souto segue linha semelhante à da sequência do início, mas agora a dinâmica de violência é mais explícita na enunciação. Destaco alguns versos:

*Vejo a Terra Prometida,
Outro era Faraó.
Farei jús
A uma lembrança
Tirana, só?
(...)
Erguendo pedras paredes
Fadiga assim
Em plena festa a agonia
Diante de nós a bóia
Azeda, velha, ruim.
(...)
Entre ferros retorcidos
Da cidade em construção
O frevo de alguns fervidos
gelando no caldeirão*

Novamente encontramos referências diretas ao corolário mítico-poético: Juscelino como Faraó, e Brasília como terra prometida. Os versos produzem uma síntese da experiência operária ao mobilizar signos indiciários, ao mesmo tempo que dão conta dos elementos de violência que marcaram esta trajetória como, por exemplo, a comida estragada, elemento disparador da revolta que, reprimida, originou a chacina.³⁰⁷ Na imagem, acompanhamos o corpo Cantador diante dos principais símbolos arquitetônicos da cidade, num agenciamento figura-fundo muito semelhante ao arranjo visual utilizado por Nelson Pereira dos Santos em *Fala Brasília*, que trabalhava imageticamente a plástica arquitetônica da cidade.

³⁰⁶ No capítulo 1 discuti a tradição visual de filmar Brasília de cima, de modo a reforçar seu projeto urbanístico. A Torre de TV, situada no centro da cidade, serviu diversas vezes a este propósito. Com o Cantador Carvalho revisita este ponto de vista visual e paga seu tributo a esta cultura visual.

³⁰⁷ Lembro da reverberação histórica entre este episódio e a revolta ocorrida no Encouraçado Potemkin, retratado no filme de Sergei Eisenstein de 1925. Esta aproximação foi proposta pelo próprio cineasta, como já comentei anteriormente.



Figura 21: *Conterrâneos velhos de guerra* (Vladimir Carvalho, 1990/1991) e *Fala Brasília* (Nelson Pereira dos Santos, 1966)

O tipo de relação personagem/arquitetura, figura/fundo, mobilizando por Carvalho nessa passagem dialoga com o arranjo visual de *Fala Brasília*.

No contexto em que estas imagens são utilizadas, o sentido é de crítica ao projeto político representado pela arquitetura dos palácios, como o Congresso Nacional. O tom geral da sequência é melancólico, e aponta antes para as fissuras do projeto modernista do que para uma efetiva participação popular democrática e cidadã. A sequência termina com o Candango caminhando em um bairro popular precário, constituído por casas de madeiras e situado dentro do Plano Piloto. A câmera, que até aqui havia produzido planos no tripé, vai à mão e caminha junto e atrás do personagem. Instaura-se, na lida com o espaço geográfico marcado pela precariedade, uma linguagem que lembra a tradição cinemanovista e sua forma de trabalhar o sertão e a pobreza. Nesse momento, o Candango Cantador se torna um pouco herdeiro dos personagens errantes da fase inicial do Cinema Novo, como Antônio das Mortes de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969).

A sequência faz, na imagem, o percurso da Brasília cívica e monumental em direção à Brasília da precariedade urbana, paisagem amplamente registrada ao longo do filme. Vemos no fundo do quadro o esqueleto de ferro de um prédio em construção. Com este dado fotográfico, o filme registra tanto a proximidade física entre os bairros autoconstruídos e a cidade formal (discussão que volta à baila com o episódio da ocupação da SQN111, discutida no capítulo 4), quanto uma certa dimensão de Brasília como cidade inacabada que, a despeito de suas intenções originais, vivia ainda sob o signo da construção civil nos anos 1980 quando esta imagem foi captada.



Figura 22: *Conterrâneos velhos de guerra* (Vladimir Carvalho, 1990/1991)

Carvalho mobiliza o corpo cênico como forma de investigar, na imagem, a geografia física da cidade, dado importante para a argumentação que o filme encaminha.

Da vasta fortuna crítica que se debruçou sobre *Conterrâneos*, um texto específico propôs uma leitura afinada a que proponho. José Carlos Avellar caracterizou o Candango Cantador como “espécie de reflexão materializada”³⁰⁸. Consciente da intenção épica e brechtiana deste artifício do filme, o autor escreve:

No filme de agora [*Conterrâneos*] o poeta que documenta não é só uma voz, é uma figura viva dentro da imagem, é como que uma materialização da câmera, do ponto de vista do realizador, que passeia caminha, migra sem destino certo, conterrâneo que chora a experiência dos seus iguais.³⁰⁹

Ou seja, este personagem funciona como síntese da reflexão que o filme propõe para experiência operária em Brasília. No plano da imagem, o Cantador permite que Vladimir opere um certo tipo de discurso visual. É uma forma do cineasta registrar determinados lugares e paisagens, construindo a rede de referências que busquei desvelar e apontando para elementos das tradições visuais que representaram Brasília. No plano sonoro, e esse me parece o dado mais relevante a respeito desta estratégia adotada pelo cineasta, o texto poema que é recitado funciona *como uma voz narradora*. De forma semelhante à narração da tradição sociológica, aqui também o objetivo é descrever, organizar e posicionar-se politicamente diante da realidade do mundo histórico. Peter Szondi, comentando a respeito do teatro épico, escreve o seguinte: “No teatro épico, ao contrário – e conforme as suas intenções científico-sociológicas, reflete sobre a ‘infraestrutura’ social das ações em sua

³⁰⁸ AVELLAR, José Carlos, *Terra à vista*, in. CARVALHO, Vladimir. *Conterrâneos velhos de guerra / Vladimir Carvalho*. Brasília: GDF/Secretaria de Cultura e Esporte/Fundação Cultural do DF, 1997, p. 29.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 28-29.

alienação coisificada.” Ora, é exatamente esta a função dramática do Candango Cantador, cujo texto pretende ser uma reflexão crítica de balanço da experiência coletiva partilhada pelos personagens do filme.

Na introdução deste capítulo descrevi o processo de crise do modelo sociológico. A ideia de um deslocamento paulatino em direção a um cinema documental mais “antropológico” seria em parte fruto da crise das certezas políticas da arte nacional-popular, e do papel do artista-intelectual como consciência que observa a realidade de um *fora* tendente a linguagem científica. Perceba-se que é justamente esta a substância dramática que Szondi identifica no elemento épico. Há uma proximidade estética e epistemológica entre o narrador épico e a narração sociológica tradicional, uma vez que ambos atuam e enunciam de um plano deslocado e externo à narrativa, organizando-a, dando-lhe forma e, sobretudo, interpretando-a do ponto de vista político.

Veremos na sequência que *Conterrâneos* não abre mão de uma narração nos moldes tradicionais, que aparece no filme na voz de Othon Bastos. De todo modo, ainda de acordo com lógica das vozes múltiplas que preside o filme, esta narração divide espaço com o Candango Cantador no que se refere à apresentação do mundo e à leitura crítica da realidade. Se houve um percurso histórico que deslocou a linguagem documental do campo da voz onisciente em direção a uma escuta do outro, onde a entrevista é um elemento importante, em *Conterrâneos* parece haver uma busca tateante por novas soluções, ainda que afinadas ao repertório estilístico do documentarista paraibano. Parece válido supor que o recurso épico ao corpo cênico do Cantador tem relação com a crise da narração tradicional ainda que, num paradoxo aparente, ela também esteja presente. Ao invés de um discurso politicamente rígido, Carvalho propõe uma leitura bastante poética da *epopéia* candanga, mas que não deixa de produzir um efeito interpretativo de viés totalizante. O interessante é que, com isso, o cineasta permanece ainda no campo da arte engajada e não deixa de lado a visão de mundo apoiada na luta de classes. Nesse sentido, ele permanece, no início dos anos 1990, ainda vinculado ao repertório do documentário moderno que o formou e que ele ajudou a constituir, mas acionando novas estratégias formais, demandadas pelo horizonte atualizado do campo documental.

3.3.5 Cultura popular a ópera pobre

Eduardo Leone, montador de *Conterrâneos velhos de guerra*, no texto *Como uma ópera*, publicado na Revista Comunicação e Educação em 1995, discute o que seria a “textura épica-operística” do filme, formulando, com razão, que estas duas dimensões atuam juntas

no correr da narrativa. Escreve Leone, numa síntese que interessa ao raciocínio que venho desenvolvendo:

Conterrâneos velhos de guerra nasceu como ópera, já que a experimentação documental permitiu as diversas simetrias e aproximações contextuais com o universo do teatro lírico. Também espetáculo sonoro, o filme constrói-se por depoimentos, solos, danças e coros; é essa a conexão estrutural entre os planos lírico/épico/dramático. Na música temos o “eu” subjetivo, as paixões; nos solos a voz épica do autor; nos coros a voz coletiva do migrante nordestino, enquanto que nos depoimentos temos as personagens do drama individualizadas.³¹⁰

O autor chama de “experimentação documental” a variedade de estratégias e formas de filmar que se apresentavam nas 30 horas de material bruto registradas ao longo de 17 anos.³¹¹ Segundo o montador, a estrutural narrativa musicalizada teria surgido a partir do visionamento do material:

deparamo-nos com uma estranha musicalidade perpassando as sequências (...) E aí nos demos conta de que esses incidentes musicais não eram apenas comentários, mas verdadeiras árias, já que nos versos existiam uma espécie de libreto condutor argamassando os temas.³¹²

Construiu-se na montagem, gradualmente, um filme atravessado do começo ao fim por elementos musicais, alguns versados, outros não. Este formato ajudaria a dar forma coesa a um material bastante diverso. Ao mesmo tempo, estava amparado na agenda épica do projeto, uma vez que as canções funcionariam como comentários críticos, produzindo um efeito de distanciamento que cineasta e montador perseguiram. Nos textos críticos encontramos uma pluralidade de termos para nomear a forma dramática final do filme: “ópera popular”, “ópera-opopéia” (termos de Leone), “epópera trágica” (Aramis Millarch)³¹³, “ópera operária” (Marcos Souza Mendes)³¹⁴.

Alguns dos lances musicais do filme estão baseados em elementos da cultura popular brasileira, em diálogo com tradições versadas e da oralidade. O texto do Candango Cantador

³¹⁰ LEONE, Eduardo. *Como uma ópera*. in CARVALHO, Vladimir. *Op. cit*, p. 46.

³¹¹ A informação de que eram 30 horas de material está em MATTOS, Carlos Alberto. *Op. cit*. p. 228. Entretanto, em outro texto, Vladimir Carvalho fala em 60 horas de material filmado. *Jornal de Cinema / Vladimir Carvalho*. São Paulo: É tudo verdade. It's All True. Festival Internacional de Documentários, 2015, p. 87.

³¹² *Ibidem*, p. 47.

³¹³ *Ibidem*, p. 109.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 121.

representa bem como Vladimir Carvalho está interessado na zona de encontro entre poesia e música, já que a operação final, no filme, (notadamente na sequência de abertura) é resultado dos poemas de Jomar Moraes Souto, artista que tem origens no movimento literário paraibano, com a adaptação musical de Zé Ramalho. Há outros momentos no filme, mais episódicos e sem o mesmo tratamento estético conferido ao Cantador, em que algo semelhante ocorre, isto é, versos cantados refletem sobre a história e a cultura de Brasília, e se tornam comentários críticos a respeito da jornada operária que construiu a cidade.

No início do filme, no Bloco 1, temos o personagem que se apresenta como Inácio Sertanejo da Silva, e que canta um aboio de sua autoria.³¹⁵ Mais adiante, no Bloco 4, logo depois do momento que marca, na linearidade histórica do filme, a euforia representada pela Copa do Mundo de 1970, encontramos dois personagens repentistas, que vocalizam uma versão da história de Brasília afinada com a do filme, pois centrada na violência vivida pelos operários. Primeiro, Otacílio Batista que canta:

*É Brasília tão bonita
Que não há um quadro feio
Mas esse trabalho todo
Nós sabemos de onde veio
Que para cada prédio desse
Há um nordestino no meio*

O segundo trecho é separado pela montagem, e vem mais à frente, depois de uma sequência do filme dedicada ao Túmulo do Candango Desconhecido.³¹⁶ Agora é o repentista de nome Bandeira, quem canta:

*Brasília, cidade que foi construída
Pela força bruta do nosso operário
Que vinha ganhar um pequeno salário
(...)
Qual um animal que mora na serra
Que deixa o seu sangue por cima da terra
E seus restos mortais são abandonados
Somente no filme é que serão lembrados
Conterrâneos velhos, candangos de guerra.*

³¹⁵ *Chegamo meu conterrâneo,
Com toda localidade,
Aqui dentro de Brasília
Que é uma grande cidade,
Vamos ter uma consciência,
uma grande responsabilidade.*

³¹⁶ Trata-se de um monumento erguido em 1979 em homenagem aos operários anônimos que perderam a vida durante a construção de Brasília. É a única *política de memória* efetiva tratada no filme.

Fica nítido o jogo como o documentarista quer aludir a um vasto repertório de músicos nordestinos que estaria lidando com a “cultura candanga” e a colaborando com o mesmo projeto de memória social que fundamenta o filme.³¹⁷ Certamente o cineasta terá colaborado com a proposição de temas e sugerido caminhos temáticos para estes momentos musicais do filme. De todo modo, o objetivo de que as músicas adquirissem estatuto de *árias* dentro de uma lógica operesca se cumpre, e estes personagens cancioneiros sublinham uma linha interpretativa consonante com o discurso politizado que é o do filme. Além disso, com estas sequências Carvalho cria um mosaico variado e plural do que seria a cultura nordestina transportada para o território de Brasília, dimensão importante para uma certa antropologia da diáspora nordestina que o filme propõe. Aqui certamente podemos falar em uma postura antropológica por parte do cineasta, que atua registrando manifestações culturais numa linha de curadoria participativa, verdadeira *escuta dos outros* mediada pela linguagem musical.



Figura 23: Conterrâneos velhos de guerra (Vladimir Carvalho, 1990/1991)

O coro de cantadores que enunciam a experiência popular em Brasília.

Além desse, há uma outra forma de uso de repertório musical no filme, quando ele é adicionado pela montagem como trilha sonora e não depende, portanto, de captação com som direto. Nesse caso, o cineasta escolhe músicas-signo, que representam determinados episódios históricos ou contextos culturais. São estes também movimentos épicos da narrativa, na medida em que se transformam em comentários que encaminham leituras históricas. Cito dois exemplos, mais representativos.

No Bloco 1, que o filme dedica ao período de construção da nova capital durante os anos 1950, encontramos uma sequência musical relativamente longa que mobiliza uma série

³¹⁷ Outro personagem importante nesse sentido é Teodoro, operário maranhense e mestre de bumba-meu-boi, que tem destaque na narrativa do filme.

de imagens de arquivo do que parece ser um cinejornal da época³¹⁸, ao som marcante de *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, em versão instrumental. As imagens representam o Rio de Janeiro dos anos 1950 em chave canônica e monumentalizante. Vemos uma tomada aérea produzida do alto do Cristo Redentor, a paisagem carioca bastante reconhecível. Em seguida, a praia cheia num dia de sol, depois um baile de Carnaval. A sequência termina com o avião Vickers presidencial chegando à Brasília, na imagem que os cinejornais da construção cristalizaram como elemento da memória visual do período (e que, lembremos, Eugene Feldman havia também registrado). A canção segue ainda acompanhando alguns planos aéreos de Brasília em construção.

Neste exemplo, estamos diante de um uso da música como *arquivo sonoro* (que complementa o arquivo imagem), mas mais que isso, como signo de determinada memória positiva sobre o Brasil dos anos 1950, cujo epicentro cultural foi o Rio de Janeiro. Essa sequência opera dentro da lógica discutida no capítulo 2 deste trabalho. A montagem aciona a canção para aludir ao período histórico em questão, ajudando a criar com isso o arco temporal cronológico e linear que orienta, em linhas gerais, a montagem do filme. Ao mesmo tempo, Carvalho reforça a dimensão otimista, ufanista e “utópica” que revestiu Brasília em um primeiro momento para depois, numa inversão narrativa, apontar para as fissuras deste projeto. “Na ‘*Aquarela do Brasil*’, orquestrada, a letra estará na memória do espectador”³¹⁹, escreve Eduardo Leone no mesmo texto comentado acima, reforçando tratar-se de um jogo que lida com elementos da memória social canônica.

Outro exemplo é o uso que o filme faz da canção *Va, pensiero*. Trata-se de um coro do terceiro ato da ópera *Nabucco* (1842), composta por Giuseppe Verdi. “Coro dos Escravos Hebreus”, como é conhecido, representa a enunciação de judeus exilados e derrotados na Babilônia de Nabucodonosor, após a queda do Primeiro Templo em Jerusalém. O sentido dos versos é o de canção do exílio, na qual se aciona uma memória coletiva da terra materna abandonada em êxodo. A citação direta à ópera permite ao cineasta dialogar com o repertório clássico que está por trás, por exemplo, da ideia de Brasília como terra prometida. As referências religiosas são inúmeras no esforço de construção de Brasília e, posteriormente, de sua representação: a Primeira Missa, a cruz católica, a visão de Bom Bosco, enfim, a mitologia em torno de Brasília foi desde sempre uma mitologia representacional cristã, embora também atrelada às vanguardas formais e ao projeto moderno. Ao mesmo tempo, Carvalho filia o imaginário trabalhado em *Conterrâneos* ao universo da narrativa de exílio, sublinhando a dimensão diaspórica que, já vimos, anima o filme.

³¹⁸ Não foi possível descobrir a origem desse material. Mostrei as imagens a Rodrigo Archangelo, pesquisador especialista no universo dos cinejornais, que não reconheceu as imagens.

³¹⁹ LEONE, Eduardo. *Como uma ópera*. in CARVALHO, Vladimir. *Op. cit.*, p. 48.

Ainda outros exemplos poderiam ser discutidos, seguindo lógicas semelhantes a estas duas que busquei caracterizar. Outros personagens cantam sobre a história de Brasília (como o personagem Ceará³²⁰, e a banda de rock brasiliense *Fama*³²¹), aumentando ainda mais este outro coro, o dos cantadores da história da cidade. E outras músicas são empregadas de forma parecida com *Va, pensiero* como, por exemplo, a cantiga popular *Peixe Vivo*, que o filme cola na imagem e na memória de Juscelino Kubitschek, ou a ainda *Pedreiro Waldemar* samba de Wilson Batista que ilustra metaforicamente a narrativa dos personagens Severina e Anísio na empreitada por construir a casa da família (*O Waldemar que é mestre no ofício / Constrói um edifício / E depois não pode entrar / Você conhece o pedreiro Waldemar?*).

O importante é registrar como a estrutura dita operística é um dos fios condutores da narrativa de *Conterrâneos velhos de guerra*, que centra esforços em fazer um retrato multifacetado da cultura musical, oral e versada, que, presente com força na tradição de muitas regiões do Nordeste brasileiro, encontrou-se em Brasília, numa dinâmica cultural que seguiu em movimento, dialogando e incorporando novos elementos, como o repertório artístico e cultural da sociedade urbana de massas.

3.3.6 A narração over volta à cena: considerações finais

No início deste capítulo discutimos o percurso expresso pelo documentário brasileiro no sentido reduzir a preponderância da voz narradora onisciente na linguagem. Vimos que a historiografia trabalhou a ideia de que, dentro de um contexto mais amplo de rearranjos na cultura política brasileira, a entrevista, a experiência do outro e, portanto, o uso expressivo do som direto, acabaram por ganhar terreno sobre a voz narradora nos moldes tradicionais. Quando observamos os filmes brasilienses de Carvalho a partir desta perspectiva, percebemos o aumento gradual do interesse pelo som sincrônico com o horizonte “culturalista” ou “antropológico”, como este movimento foi descrito. Como já disse, vale reforçar que isso não significa que possamos adotar esse movimento como um esquema geral para a história do documentário brasileiro sem os necessários cuidados de observar como cada filme e diretor lida com a questão.

Em *Perseghini*, por exemplo, encontramos o desejo em produzir arte engajada, mas a partir de uma relação cineasta/personagem que vai além da pedagogia política dos anos

³²⁰ *O Brasil ta construindo / Mais uma grande cidade / antigamente foi sonho / hoje é uma realidade / com toda promessa e glória, Bossa-Nova Capital.*

³²¹ *A pressa de vê-la pronta / Fez patrão perder o juízo (...) Prometeram-lhes o paraíso / E deram comida estragada.*

1960. É a experiência do outro, de Luiz Perseghini ele próprio militante, figura popular e operário que, organizada pelo documentarista, conduz o projeto fílmico. Em *Conterrâneos*, o gesto é quase colecionista, de busca ativa pela cultura popular nordestina que funciona como um eixo de relações simbólicas que estrutura o imaginário operário na cidade de Brasília, a despeito de violência e traumas. A autoreflexividade e a autoconsciência enunciativa aparecem também nos filmes, não com a mesma força que tem, por exemplo, em *Cabra marcado para morrer*. Ainda assim, *Conterrâneos* sobretudo é um filme que incorporou elementos do cinema direto e do cinema verdade, e buscou aprofundar o uso do som direto para produzir uma relação atualizada com os personagens e situações.

Quando observamos a cinematografia de Vladimir Carvalho com atenção a este elemento específico, percebemos que o cineasta buscou formas novas de uso das vozes narradoras reduzindo, no arco histórico mais longo, a centralidade da voz onisciente e sua natureza sociológica. Na filmes da fase nordestina, encontramos recorrentemente a narração sociológica. *A Bolandeira* (1967), por exemplo, conforma a realidade a partir de uma hipótese de caráter histórico clara, que vê no presente elementos da sociedade açucareira colonial. O mesmo vale para *O país de São Saruê* (1971) e *Incelência para um trem de ferro* (1972), também filmes históricos, ou seja, que buscam no passado engrenagens que reverberam no presente. Em todos eles se faz presente a narração descorporificada, onisciente e cientificista, que projeta sobre o real o programa nacionalista e antiimperialista gestado pelo PCB.

Nos filmes dos anos 1970, já em Brasília, predominam estratégias híbridas, e a linguagem documental parece já ter sido influenciada pela linguagem televisiva, por exemplo, nos filmes filmados no Distrito Federal, no entorno rural de Brasília: *Vila Boa de Goyaz* (1974), *Quilombo* (1975) e *Mutirão* (1975). Quando estes filmes são feitos o som direto já se tornou uma tecnologia acessível, e entrevistas e narração coexistem, num tom geral distante da voz sociológica. Em alguns casos, o som de certas entrevistas se transforma em voz *over*, num registro híbrido que aparecia também em *Saruê*.

Em seguida, *A Pedra da Riqueza* (1976) e *Brasília Segundo Feldman* (1979) radicalizam a busca pelo registro híbrido através de um mesmo dispositivo. Nos dois casos, imagens são projetadas para os entrevistados e funcionam como disparadoras de memórias e relatos. A montagem então transforma estas vozes em vozes narradoras, deslocando o polo da autoridade narrativa para a experiência do *outro* que foi registrada. Este recurso, que Eduardo Coutinho também utiliza em *Cabra marcado para morrer*, parece-me um sintoma claro da busca por novas formas de trabalhar a linguagem documental, contornando a crise do modelo sociológico tal como haviam buscado fazer Aloysio Raulino, Arthur Omar e outros.

A narração mais rígida volta à baila nos filmes biográficos dos anos 1980, ambos dedicados a figuras políticas: *O Homem de Areia* (1982, sobre José Américo de Almeida) e *O Evangelho Segundo Teotônio* (1984, sobre Teotônio Vilela, figura importante da Abertura

política). Estes dois são filmes afinados a onda de filmes históricos que surge no processo de redemocratização e que comentei no capítulo anterior. São filmes engajados e militantes, no sentido de terem relação com processos políticos institucionais e partidários, realizados num momento de efervescência da luta por cidadania no país. Uma hipótese, que se sustenta a partir da leitura dos filmes, é que Carvalho, sobretudo a partir dos anos 1980 quando a narração perdeu força, aciona este recurso em momentos de maior demanda militante do discurso fílmico. Quando é preciso sublinhar uma agenda política, em geral é a voz onisciente que aparece para organizar os princípios ideológicos que orientam o cineasta e sua leitura da realidade.

Conterrâneos segue na mesma direção. A primeira intervenção da narração over (cuja voz é de Othon Bastos), ocorre já passados mais de 30 minutos do filme: “Epopéia, extravagância, delírio ou insensatez, a criação de Brasília marcou fundo a alma simples do povo”, diz o texto, reiterando e buscando dar amarração a elementos que haviam aparecido, até ali, na voz de personagens variados. Adiante, quando o filme entra no bloco dedicado à Ceilândia, volta o texto narrador:

Para removeram os 80 mil favelados que haviam, ao longo dos anos, ocupado áreas consideradas nobres, bem próximo ao Plano Piloto criou-se, em 1971, a Companhia de Erradicação de Invasões, cuja sigla CEI deu origem ao nome Ceilândia. Com o golpe de 1964, havia sido liberado o direito de transferência de posse de apartamentos recebidos no Plano Piloto logo após a inauguração de Brasília, reinstalando o direito de propriedade e a especulação.

E já no final do filme, entrando no bloco que apresenta a invasão e a reintegração de posse da SQN 111, novamente o narrador, em tom ainda mais militante:

Em 1986, o problema das invasões explode em pleno centro da capital, Plano Piloto, área nobre e coração dos interesses imobiliários. Sequiosos por dispor de mão-de-obra barata a menos de cem metros de seus portões, as construtoras estimularam a ocupação, interessadas em se livrarem dos investimentos em transporte e alojamento. Com esse golpe, o lucro aumentava, e o cerrado e às vistas grossas do governo em lancei eleitoral acobertariam a manobra.

Chama a atenção o quanto esta voz é rarefeita, aparece poucas vezes no filme. Em resumo, a narração vem para remover dúvidas e ambiguidades, para aplainar o terreno e dar orientação política clara. Na última intervenção, quando trata de uma pauta política dos anos

finais de realização do filme, o tom é panfletário. Trata-se, nesse caso, de uma postura do documentarista militante, que invade o filme por meio da voz que relembra muito o modelo sociológico das origens do documentário moderno. Assim, quando tomamos a trajetória das vozes narradoras na cinematografia de Carvalho, identifica-se o esvaziamento da rigidez política que havia marcado os anos 1960. O cineasta busca por soluções, tateia novos arranjos e formatos. *Conterrâneos*, em sua dimensão de filme saturado de elementos, incorpora linguagens variadas, expressando talvez um momento ainda de transição no plano da linguagem e certamente uma história não linear do documentário brasileiro.

Capítulo 4. Imagens de Brasília: desenho, modernização, história e memória

*No estrangeiro, quem gosta de arquitetura moderna detesta tradição e vice-versa.
Aqui foi diferente – o moderno e a tradição andavam juntos.*

Lúcio Costa em entrevista à revista *Arquitetura*, 1987³²²

Neste último capítulo da dissertação, volto a discutir a cidade de Brasília. O objetivo é compreender como Brasília representou um marco em termos de modernização do país durante os anos 1950, num processo que reverbera longamente com o passar do tempo. Buscarei demonstrar como a cultura brasileira precisou lidar com uma memória da modernização, um processo amplo no qual se cruzam projetos ideológicos diversos. Um elemento central nessa discussão é a memória do projeto moderno brasileiro, aqui situada dentro da perspectiva longo modernista. Carvalho enfrenta este processo através da lida com as agendas defendidas pelos arquitetos construtores de Brasília. Também as memórias do governo de Juscelino Kubitschek (e a modernização dos anos 1950) e do regime militar (e a modernização-conservadora, em sentido amplo) estão em jogo neste momento. Nossa análise de *Conterrâneos* busca compreender este quadro como um conjunto multiarticulado, olhar necessário à compreensão da obra. O filme teve sua forma final organizada no início da Nova República, momento em que essa discussão estava atravessada pelo balanço negativo da modernização ocorrida durante os governos militares, cujo passivo social e especialmente urbano ficava evidente. Ao mesmo tempo, a redemocratização colocava no centro da agenda a volta da participação civil na política nacional, processo que tem uma face importante na luta nos bairros por infraestrutura urbana, aspecto também presente no filme.

4.1 Brasília, encenação da modernização e modernização-conservadora

³²² NOBRE, Ana Luiza (organização e apresentação) *Lúcio Costa*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue (Encontros), 2010, p. 135.

Começo discutindo aspectos do projeto de Brasília e como ele, inserido em uma perspectiva modernizadora do país, produziu suas formas particulares de tornar-se discurso social e memória. O historiador da capital brasileira, Laurent Vidal, propôs uma perspectiva de interpretação da cidade que nos interessa:

“Em que um projeto de cidade, em sua dupla dimensão material e discursiva, é portador de um projeto de sociedade (no sentido amplo e não só no sentido restrito sociedade urbana)? Por que uma sociedade ou um grupo em busca de definir sua identidade projeta uma cidade?”³²³

Estamos de acordo com a ideia segundo a qual Brasília pretendeu espacializar e dar forma a “valores extra-urbanos”³²⁴, visando realizar certa teleologia do desenho-desígnio (no sentido proposto por Argan, comentado na Introdução). O centro do debate será não tanto o projeto arquitetônico de Brasília, embora os filmes o discutam, mas antes os anseios políticos e sociais que o fundamentaram. Nosso interesse neste capítulo é sobretudo como Carvalho, com os filmes, cria um retrato e se posiciona diante deste projeto. Nossa abordagem de uma história cultural ancorada em análise estética buscará historicizar o projeto do cineasta que, a despeito de aspectos originais que serão observados, se reporta a e aprofunda uma tradição de crítica ao projeto da cidade modernista que é bastante anterior aos filmes. Buscarei apontar alguns cruzamentos e pontos de diálogo. Nosso interesse recai especialmente sobre a “dimensão discursiva” a que Vidal faz referência, isto é, como um certo projeto de Brasil expresso através da construção da nova capital foi debatido no plano cultural, no cinema em particular.

Nesse capítulo investigo como a leitura histórica sobre este projeto se modificou com o passar do tempo; como os filmes de Carvalho influíram nesse processo; e que elementos de memória social foram mobilizados e engendrados pela fase brasiliense. Mobilizo elementos discutidos ao longo deste trabalho, o que faz desta última parte um ponto de chegada que enfeixa algumas das questões já trabalhadas com o objetivo de posicionar o cinema de Carvalho diante da experiência histórica que Brasília representou.

Com este horizonte em mente, proponho uma divisão do quadro político, ideológico e cultural sobre Brasília em três eixos principais, que organizam as sessões deste capítulo e a análise dos filmes.

i) O projeto modernista em sentido amplo, ou longo-modernista. Aqui temos Oscar Niemeyer e Lúcio Costa como representantes privilegiados, mas a questão ultrapassa a ação

³²³ VIDAL, Laurent. *De Nova Lisboa a Brasília: a invenção de uma capital (sécs. XIX-XX)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009, p. 17.

³²⁴ *Ibidem*, p. 15.

dos arquitetos. Trata-se de situar Brasília dentro de um ideário de modernização de arco longo que se constituiu, do ponto de vista da arquitetura e das cidades, na década de 1930, e que tem Brasília como ponto culminante. Evidentemente, por trás do projeto urbanístico há uma interpretação sobre as relações entre Estado, sociedade e cidade.

ii) O desenvolvimento urbano da cidade de Brasília (incluídas as cidades-satélites) ocorrido ao longo dos anos 1970 e 1980. Aqui há o cruzamento entre a longa duração da coleção de imagens produzidas por Carvalho e o caminhar da história territorial da cidade ocorrido durante o regime militar e a modernização conservadora. Perceba-se que a separação entre projeto e desenvolvimento urbano aponta para a distância existente entre a Brasília imaginada e a Brasília que se efetivou. A expressão mais clara deste universo cindido é a própria configuração urbana que relaciona Plano Piloto e cidades-satélite, contraste que *Conterrâneos* tematiza e registra em imagens. Ou seja, a separação cidade imaginada/cidade ocorrida não é extra-fílmica. Ao contrário, é um dos componentes da argumentação que os filmes encaminham.

iii) Um setor do projeto nacional-desenvolvimentista, especialmente aquele ligado à figura de Juscelino Kubitschek e atuante na construção da cidade, incluídos aqui grupos técnicos e burocráticos, mas também uma ala política. Para compreender a narrativa deste grupo é preciso situar seu posicionamento no contexto da redemocratização, quando as entrevistas de *Conterrâneos* foram realizadas. Há aqui uma importante dimensão diacrônica que se manifesta no plano da memória e no resgate, nos anos 1980, do imaginário juscelinista. No filme, os representantes deste grupo são especialmente Pompeu de Sousa e Gustavo Campos. Trata-se de um grupo homogêneo com tensões internas que precisarão ser observadas. Ernesto Silva, por exemplo, é parte do grupo executor que construiu a cidade como alto burocrata, ligado ao corpo militar, e a partir de uma perspectiva autoritária.

Os eixos i e ii guardam relação com a mudança de postura que pode ser observada quando olhamos para as interpretações sobre Brasília em sentido histórico. Desde o final dos anos 1950 e ao longo dos anos 1960, os debates, nas diversas frentes, se deram sobre o projeto urbanístico da cidade e sua implementação. Encontramos tanto posições institucionais³²⁵, quanto críticas ao projeto que se expressam desde muito cedo (apresento algumas adiante). No que se refere a nossa pesquisa, abordamos esse período no capítulo 1, trabalhando com os cinejornais, filmes que articularam uma narrativa aderente ao projeto político de Brasília, além dos filmes documentais da década de 1960, cujo espírito era de balanço crítico. Esta primeira fase produziu um imaginário a respeito do período da construção, circunstância amplamente fotografada, filmada e difundida na sociedade

³²⁵ Além da vertente cinematográfica, houve outras frentes de defesa institucional de Brasília como projeto de Estado. Destaco a *Revista Brasília*, editada pela Novacap entre janeiro de 1957 e maio de 1963. As 44 edições da revista integram um dos fundos do Arquivo Público do Distrito Federal – ArPDF.

brasileira através de mídias como o cinema e o fotojornalismo. Como vimos, *Brasília contradições de uma cidade nova* (Joaquim Pedro de Andrade, 1967) representou, naquele momento e do ponto de vista do cinema engajado, um ponto de inflexão em termos de uma crítica mais aguda do projeto modernista, lidando diretamente com a contradição projeto/cidade real.

O curta de Joaquim Pedro funciona como elo de ligação com o segundo momento de debates. A partir dos anos 1970 e ao longo dos anos 1980 surgem novas frentes que discutem menos os termos do projeto inicial e mais os problemas urbanos que se manifestaram na dimensão socioespacial da cidade e suas periferias. Especialmente no campo da arquitetura, da antropologia e da geografia foram produzidos trabalhos que percebem Brasília como uma cidade incapaz de escapar da lógica segregacionista do mundo urbano brasileiro, momento em que a ideia de uma *inversão da utopia*, ou de uma *perda da aura de excepcionalidade* vem à tona de forma mais clara. Nesse contexto, tem lugar uma revisão do período da construção, e o canteiro de obras de Brasília passa a ser observado a partir da perspectiva crítica que foi a da Nova Arquitetura, sobretudo através de Sérgio Ferro, e que dialoga intimamente com o posicionamento que Carvalho trabalha tanto em *Conterrâneos* quanto em *Brasília segundo Feldman*. Vale registrar que este movimento está contido na forma fílmica do curta-metragem de Joaquim Pedro. O expressivo plano em que um ônibus sai da rodoviária de Brasília em direção à periferia apartada tem força de imagem síntese do movimento para o qual chamo a atenção, um movimento centrífugo Plano Piloto-periferia que a crítica de Brasília também percorreu.

Durante as décadas de 1970 e 1980, enquanto Carvalho filmava a cidade, houve também uma identificação entre Brasília, e sua encenação do poder, e o regime militar. Na prática, os governos militares herdaram as intenções apologéticas e propagandísticas que marcaram a construção e a inauguração da cidade. Os cinejornais continuaram a ser produzidos, em geral tendo Brasília como palco dos rituais do poder.³²⁶ Lembremos também da recepção da Taça Jules Rimet pelo presidente Médici em junho de 1970. Segundo Vidal,

³²⁶ Cito alguns exemplos: *Brasília Ano IX* (1969) comemorava o aniversário da cidade seguindo a mesma linha dos cinejornais do período da construção, defendendo o espaço projetado de Brasília em sua dimensão cívica. Do mesmo ano é *Guará - DF* (1969), que traz Costa e Silva inaugurando a cidade-satélite e repetindo a *mise-en-scène* anteriormente performada por Juscelino. Por fim, *Ponte Costa e Silva* (1975) propagandeia a construção da ponte sobre o Lago Paranoá projetada por Oscar Niemeyer, complementando a infraestrutura do Plano Piloto. Esta obra, afinada ao espírito modernizador militar, está também retratada em *Conterrâneos*. Os três filmes são da Agência Nacional e estão disponíveis digitalizados no canal do Youtube do Arquivo Nacional.

<https://www.youtube.com/@ArquivoNacionalBrasil> Acesso em 03/03/2023. Respectivamente: Cinejornal Informativo nº 147 (1969). Arquivo Nacional. Fundo Agência Nacional. BR_RJANRIO_EH_0_FIL_CJI_371; Cinejornal Informativo nº 137. Arquivo Nacional. Fundo Agência Nacional. BR_RJANRIO_EH_0_FIL_CJI_0361_0001; Brasil em notícias nº 237. Arquivo Nacional. Fundo Agência Nacional. BR_RJANRIO_EH_0_FIL_CJS_0003_0001.

a identificação entre os militares e Brasília passa por uma “visão técnico-militar do futuro do país”, que emerge em 1930 e que Juscelino Kubitschek reivindica parcialmente.³²⁷ Durante estas duas décadas temos o avanço da infraestrutura urbana de Brasília, tema que será diretamente abordado em *Conterrâneos*. A construção da Ceilândia (1971) é o maior exemplo de como o regime militar atuou na construção do território urbano do Distrito Federal, mas há outras experiências, como a Ponte Costa e Silva, inaugurada em 1976, que também enseja uma discussão de relevo em *Conterrâneos*. Ou seja, tendo sido adicionada à vida brasileira como *cidade nova*, marcada por todo tipo de gesto de fundação, Brasília é incorporada à geografia e à história brasileiras ao longo das décadas seguintes. Para compreendermos os filmes brasilienses de Carvalho, é preciso ter em mente que este processo ocorre nos marcos do regime militar e sob o intenso crescimento econômico derivado, não sem o conhecido resultado de aumento da desigualdade. Assim, a coleção de imagens de Vladimir Carvalho, observador privilegiado destes vinte anos, se volta inevitavelmente ao escrutínio da forma como Brasília cresce rapidamente, absorvendo com dificuldades o grande contingente populacional que chega às grandes cidades. Esta cisão entre o mundo do projeto e da construção de Brasília, e o momento em que a cidade é posta em movimento faz parte da construção do discurso fílmico de *Conterrâneos* e está contida na tessitura interna à própria obra. Esse é o motivo pelo qual Carvalho dedica tanta atenção ao registro da paisagem urbana das periferias de Brasília, elemento central da discussão deste capítulo.

Mas há também um desdobramento político que o filme identifica nestes territórios, último dado da equação que tentarei montar. No curso dos anos, Carvalho observou o crescimento de uma periferia urbana deficitária de infraestrutura. Ao mesmo tempo, nestes territórios surgiram organizações de movimentos sociais que tiveram como agenda a melhoria das condições de vida urbana: asfaltamento, construção de equipamentos públicos, creches, etc. Estes grupos, ao longo especialmente dos anos 1980, marcaram o ascenso de organização da sociedade civil que emergiu no Brasil em meio ao fim da ditadura e durante a redemocratização. Movimentos populares ligados às periferias urbanas surgiram não somente em Brasília, como também em cidades como São Paulo, ligados em muitos casos às bases religiosas católicas e ao nascente Partido dos Trabalhadores.³²⁸ O ponto aqui é notar como Carvalho esteve atento a este processo, que em Brasília adquiriu contornos particulares. A cidade se modificava, sempre à sombra das intenções utópicas do projeto inicial. O regime militar perdia força enquanto surgiam, nas populosas periferias, movimentos sociais que contribuíram com o encerramento da experiência autoritária. Estes processos estão interligados do ponto de vista histórico e estão registrados em *Conterrâneos*, como

³²⁷ VIDAL, Laurent *Op. cit.* p. 21.

³²⁸ Ver SADER, Eder. *Quando novos personagens entram em cena: falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-1980*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988. Volto à análise do autor adiante.

veremos. Novamente, a análise do filme requer que observemos sua dimensão de registro de uma duração longa da história brasileira. Ao mesmo tempo, *Conterrâneos* é uma obra que deve ser posicionada no contexto da Abertura política, momento em que o documentário toma forma final. É esta agenda e este quadro de questões que prevalece na arquitetura final do filme.

Por fim, chamo a atenção para o fato de que a grande preocupação de fundo que orienta *Conterrâneos velhos de guerra* é o processo de modernização brasileira tal como ele se materializou simbólica e concretamente em Brasília. Como demonstrei, a nova capital *per se* representou um desejo e uma determinada figuração para a modernização do país. Buscarei situar a posição dos filmes dentro deste debate, evidentemente muito amplo. O fato é que Carvalho empreende um balanço deste processo, no que se refere ao contexto de Brasília, dentro do marco temporal 1956-1987, quando as últimas imagens foram produzidas. Veremos como este balanço se transforma em imagens e sons em *Conterrâneos*.

A transformação da sociedade brasileira em majoritariamente urbana, as tensões entre rural e urbano, tradição e modernidade, artesaniania e industrialização são questões que atravessaram profundamente o cinema brasileiro ao longo do século XX.³²⁹ Este processo, como se sabe, se deu crivado de contradições e traumas, que aparecem nos filmes de Carvalho, mas também em muitos outros. Como identificou Ismail Xavier, a modernização-conservadora ocorrida sob o regime autoritário ensejou uma postura, por parte do cinema brasileiro, de avaliação da integração/exclusão de amplos setores da sociedade que não colheram os benefícios deste processo histórico.³³⁰ No cinema documental este impasse foi tema dos filmes de Aloysio Raulino (lembremos da mulher depoente de *Tarumã*), de Renato Tapajós (*Fim de Semana*, de 1976, por exemplo, lida com o tema da moradia na periferia pobre de São Paulo), de *Cabra marcado para morrer* (com enfoque maior na experiência política, mas também atento à dimensão diaspórica que caracterizou a trajetória da família Teixeira). Outra face deste processo aparece na atenção dispensada pelo cinema documental ao trabalhador urbano de perfil fabril, movimento que se intensifica a partir do fim dos anos 1970, especialmente com o surgimento do Novo Sindicalismo e as greves no ABC paulista. Aqui destacam-se: *Greve* (João Batista de Andrade, 1979); *Braços cruzados, máquinas*

³²⁹ Nos tempos do cinema silencioso, *Brasa Dormida*, de Humberto Mauro (1928), para citar um exemplo, lidava com as tensões entre o mundo urbano cosmopolita e as relações arcaicas e clientelistas do mundo tradicional. O Cinema Novo voltou-se especialmente ao mundo do sertão para refletir sobre os impasses da modernização a partir da matriz histórica do país. Os próprios filmes de Carvalho desta fase manifestam estas preocupações. A industrialização foi tema de *São Paulo Sociedade Anônima* (Luiz Sérgio Person, 1965), dentre tantos outros filmes. A partir dos anos 1970, com o crescimento das cidades brasileiras, este tema ganha ainda mais centralidade, como discuto adiante.

³³⁰ XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. Op. cit. p. 23.

paradas (Sérgio Toledo e Roberto Gervitz, 1979) e *Linha de montagem* (Renato Tapajós, 1982). No cinema de ficção, esta discussão aparece também vinculada à condição de vida do operariado (em especial o da construção civil, tal qual em *Conterrâneos*) na periferia das grandes cidades. Os filmes mais conhecidos deste conjunto são *A Queda* (Nelson Xavier, 1978), *O homem que virou suco* (João Batista de Andrade, 1980) e *A hora da estrela* (Suzana Amaral, 1985).

Estes filmes, apesar do amplo leque temático, indicam um horizonte de questões surgidas após o Milagre Econômico, quando o cinema brasileiro foi convocado a lidar com os impactos que a urbanização e a industrialização aceleradas haviam produzido. A cidade, e especialmente as periferias, passaram a ser o palco privilegiado desta espécie de *investigação da modernização* para qual estes filmes apontam. Busco aqui situar o cinema de Carvalho dentro deste horizonte. *Conterrâneos* pode ser lido como uma espécie de acerto de contas tanto com a modernização do país quanto com o *projeto moderno* que havia produzido a nova capital. Em Brasília, sob o olhar de Vladimir Carvalho, estes dois universos se apresentam sobrepostos, e é evidente no filme o gesto de balanço crítico.

Vale lembrar que há muito tempo que a cidade tem sido objeto de investigação do repertório da modernidade e da modernização. Discutindo o modernismo, em sentido amplo, no contexto das vanguardas europeias do início do século XX, Raymond Williams escreveu:

Assim, o fator cultural chave da mudança no modernismo está no caráter da metrópole, tanto nas condições gerais discutidas anteriormente quanto, de forma ainda mais decisiva, nos seus efeitos diretos sobre a forma. O elemento geral mais importante das inovações na forma está na realidade da imigração para a metrópole, e nunca é demais enfatizar quantos dos principais inovadores eram, nesse sentido preciso, imigrantes.³³¹

Williams registrou o que seria uma afinidade histórica entre a cidade, processos de modernização e os modernismos de forma geral, compreendidos aqui como uma espécie de idioma cultural que busca representar os elementos simbólicos que emergem no mundo urbano sob o signo da modernização intensa. Resta claro que nem sempre há compasso entre modernização e a sensibilidade moderna ou modernista, e a própria experiência brasileira dá conta dos arranjos truncados que podem surgir desta interação.³³² Outro objetivo deste capítulo é situar, a partir dos filmes, a relação entre Brasília e o projeto moderno. Do

³³¹ WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo: contra os novos conformistas*. São Paulo: Ed. Unesp, 2011, p. 22.

³³² Pensemos na Semana de Arte Moderna de 1922, que se transformou (a despeito dos amplos debates recentes) em marco inaugural do modernismo paulista, mas ocorreu em um ambiente de modernização ainda incipiente da cidade.

ponto de vista da produção cultural, a cidade tornou-se um importante território de expressão e investigação deste processo. Tal como no texto de Williams, a cidade é vista como ponto de encontro das massas migrantes, atravessadas por novas sensibilidades e experiências que tomaram forma na expressão artística.

No caso de *Conterrâneos*, o assunto cinematográfico é um tema modernista por excelência, ao menos em sua gênese histórica. Mas o ambiente cultural em que o filme foi produzido é outro, e nele a agenda modernista havia perdido terreno. Quando situamos o filme no Brasil dos anos 1980, temos antes um ambiente de duras críticas ao projeto moderno, percurso que este capítulo buscará demonstrar. Ao mesmo tempo, como exposto acima, trata-se de um filme afinado ao que poderíamos chamar de *cinema da Abertura*, produção cultural com raízes na transição do regime autoritário para a Nova República. De acordo com a historiografia, este foi também um momento de “perda de élan - embora não o desaparecimento completo – da constelação moderna”³³³, nas palavras de Ismail Xavier. O autor se refere especialmente à tendência à experimentação formal e à estilística *autoral* ou *de autor*, que havia caracterizado o cinema moderno brasileiro desde, grosso modo, os anos 1960. Veremos como Carvalho se posiciona diante deste quadro cultural, mais próximo, parece-me, do “não desaparecimento completo” da postura moderna, ou seja, numa filiação tardia aos princípios do documentário moderno que acabaram perdendo força em sua própria cinematografia somente num momento posterior.³³⁴

Como se percebe, pretendo localizar os filmes de Vladimir no cruzamento de algumas temporalidades. Essencialmente, é preciso situar Brasília dentro de um arco do projeto moderno brasileiro, que ao longo dos anos 1980 é alvo de um processo revisionista. Ao mesmo tempo, a Nova República nasce em meio a uma nova agenda política e social que, por exemplo, retomou a agência dos movimentos populares ao mesmo tempo que atribuiu a figuras como a de Juscelino Kubitschek um papel positivo na modernização do país anterior ao regime militar. A leitura do filme que proponho passa pela compreensão do cruzamento destes debates, todos eles presentes na forma fílmica do longa-metragem.

4.2 Nuvens sobre o céu de Brasília: impasses do projeto moderno brasileiro

³³³ XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. Op. cit. p. 34.

³³⁴ A partir de *Barra 68* (2000) a linguagem assumida pelo diretor se distancia das filiações modernas, adotando convenções do documentário televisivo e da linguagem do vídeo, embora persistam a postura engajada e o interesse por temas históricos.

Passo a uma análise breve do sentido histórico do projeto de construção de Brasília. Em seguida traço um percurso da mentalidade crítica ao projeto modernista com o objetivo de compreender um quadro da percepção sobre a cidade, sua história e sua memória, vigente nos anos 1980. Sabemos dos riscos que este tipo de análise corre de se afastar excessivamente da linguagem cinematográfica. Neste caso, no entanto, a compreensão de *Conterrâneos* se beneficia largamente da recuperação do processo revisionista que discutiu não somente Brasília como o projeto moderno em sentido amplo. Em primeiro lugar pelo lugar social ocupado pelo cineasta que, vivendo no ambiente universitário, teve contato com os debates sobre a cidade. Em segundo, o próprio tempo longo de fatura do filme permitiu a incorporação de uma mentalidade crítica que se adensou ao longo dos anos 1970 e 1980. Ou seja, há um diálogo entre os temas escolhidos pelo cineasta e o pensamento social e histórico sobre Brasília. O interessante é que esse diálogo se expressa na escala longa da coleção de imagens, como veremos.

Para compreendermos como os filmes de Carvalho se relacionam com o projeto de Brasília é preciso ter claro os termos através dos quais a cidade representou um imaginário de nação, mas também um imaginário de modernização para o país. A cidade se constituiu historicamente afinada ao espírito do modernismo brasileiro, que pensou o país a partir da articulação entre passado e futuro, entre as características da *formação* e as possibilidades de *modernização*. Esta equação está contida no projeto de Brasília e organiza um pano de fundo para a narrativa expressa em *Conterrâneos*.

Em primeiro lugar, a construção de Brasília deve ser situada no contexto da doutrina nacional-desenvolvimentista. Este debate é amplo e não há necessidade de aprofundá-lo no âmbito deste trabalho. Em linhas gerais, esta perspectiva, longe de ser homogênea, se consolidou ao longo dos anos 1950, gestada em espaços como a CEPAL e o ISEB. Para o governo Juscelino, vale uma estratégia econômica híbrida, que buscou conciliar industrialização nacional com investimentos estrangeiros, o que afastava o presidente de posições nacionalistas mais radicais, presentes no PCB por exemplo. Para a discussão que nos interessa, vale a interpretação formulada por Thomas Skidmore em sua análise do governo JK:

A estratégia de Juscelino merece o rótulo de "nacionalismo desenvolvimentista", mais que o de simples "desenvolvimentismo", devido à forma como foi apresentada aos brasileiros. Sublinhando as declarações e ações do governo, havia um apelo ao sentimento de nacionalismo. Era o "destino" do Brasil tomar o "caminho para o desenvolvimento" A solução para

o subdesenvolvimento do Brasil, com sua justiça social e tensão política crônicas, tinha de ser a industrialização rápida.³³⁵

Assim, independentemente dos debates econômicos levados a cabo sobre a natureza dos instrumentos de desenvolvimento, o importante é que, na perspectiva dos anos 1950, a industrialização tinha estatuto de superação do subdesenvolvimento e da condição agrária e periférica do país. Brasília, como meta síntese do Plano de Metas e do projeto de “50 anos em 5”, representava também este imaginário, para o qual industrialização e produção de cidades caminhavam juntas. Vale citar novamente a formulação sintética e precisa desde processo proposta por Carlos Guilherme Mota: “Da ‘consciência amena de atraso’, de ideologia de ‘país novo’, passou-se à ideologia de ‘país em vias de desenvolvimento’.”³³⁶ Dois aspectos são importantes para compreendermos como este imaginário foi absorvido pela produção cultural.

Em primeiro lugar, algo para o qual chamou atenção Laurent Vidal. Juscelino, através de Brasília e tendo o nacional-desenvolvimentismo como perspectiva, deveria *encenar* o processo modernização, apontando simbolicamente para sua efetivação no futuro através de um gesto performático que, de cima para baixo, modificaria as relações entre Estado, bases materiais e sociedade. A construção de uma cidade nova se liga a este esquema: “ela não pode ser uma cidade qualquer. Ela deve encenar, racionalmente, uma nova organização social imaginada para a sociedade brasileira.”³³⁷ A arquitetura discursiva dos cinejornais, por exemplo, caminha nesta mesma direção, dando forma cinematográfica a este objetivo.

Em segundo lugar, algo que foi observado por Miriam Limoeiro Cardoso e comentado por Vidal:

O objetivo de base que o desenvolvimentismo propõe e para o qual faz convergir todos os esforços compreende o desenvolvimento econômico e o bem-estar social. O que fundamenta ideologicamente o desenvolvimento econômico e social é a manutenção da ordem, a preservação da civilização cristã, em suma, a segurança do sistema.³³⁸

³³⁵ SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio Vargas à Castelo Branco (1930-65)*. Op. cit. p. 205.

³³⁶ MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. Op. cit. p. 172 (já mencionado no capítulo 1).

³³⁷ VIDAL, Laurent. Op. cit. p. 197. O autor fala também em *mise-en-scène* do poder e da sociedade (p. 186) e “A fundação de Brasília é organizada e pensada como uma dramaturgia.” (p. 245). James Holston (HOLSTON, James. *O espírito de Brasília: modernidade como experimento e risco*. In: NOBRE, Ana Luiza. [et al.] (org.) *Lúcio Costa: Um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.) partilha a mesma interpretação de Laurent Vidal, cf. nota 34.

³³⁸ CARDOSO, Miriam Limoeiro. *Ideologia do Desenvolvimento no Brasil: JK-JQ*, Ed. Paz e Terra, 1978, p. 261 Apud. VIDAL, Laurent. Op. cit. p. 186.

Segundo esta análise, a doutrina desenvolvimentista carrega em seu bojo um componente conservador, que visa a manutenção de elementos da tradição tendo como horizonte a prosperidade da comunidade nacional. Esta perspectiva se sustenta amplamente quando pensamos no imaginário mobilizado por Brasília, “uma cidade moderna e respeitosa das tradições”, como resumiu Vidal³³⁹. Compreender este caráter ao mesmo tempo modernizante e tradicionalista do projeto que congregou JK - aplicando parcialmente uma leitura do nacional-desenvolvimentismo -, e os arquitetos modernistas, é fundamental para interpretarmos Brasília e as formas simbólicas que a nova capital produziu.

É nesse contexto em que pretendo situar a presença recorrente à mitologia do Novo Mundo, repertório que relaciona a teleologia bíblica cristã ao imaginário da colonização entendida em sua dimensão de expansão do cristianismo. Os símbolos da natureza cristã do projeto de Brasília são inúmeros, mas elenco dois mais expressivos:

i) O sonho profético do padre italiano oitocentista Dom Bosco que descreve em suas memórias a localização precisa de onde: “aparecerá aqui a *terra prometida*, que jorra leite e mel. Será uma riqueza inconcebível”.³⁴⁰ O padre é padroeiro da cidade e é um elemento importante da memória de fundação até hoje. Este imaginário foi mobilizado pelos cinejornais, como já foi comentado no capítulo 1. A ideia de terra prometida aparece em *Conterrâneos* explicitamente no texto do Candango Cantador, como discutido no capítulo anterior. Uma variante desta ideia, Brasília como *Eldorado*, é trabalhada, no filme, por Ernesto Silva.

ii) A cultura visual que retratou a Primeira Missa, símbolo maior do projeto colonial religioso português. No cinema moderno, ela tornou-se alegoria da nação forjada sob o colonialismo em *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha. No caso de Brasília, a sobreposição entre evento histórico e imaginário simbólico é ainda mais forte dado que no dia 3 de maio de 1957 rezou-se no Planalto Central a cerimônia religiosa que abria os caminhos para a construção da cidade nova. Este episódio foi amplamente registrado em imagens e cristalizou-se como narrativa oficial de fundação também através dos cinejornais, de revistas e do fotojornalismo. Temos aqui a dimensão de encenação/*mise-en-scène* trabalhada por Vidal.

Em *Conterrâneos*, o representante maior desta perspectiva conservadora e de viés religioso é justamente Ernesto Silva, entrevistado que faz no filme uma sustentação colada à memória monumentalizante a respeito da cidade. Silva, já apresentado anteriormente, foi coronel do exército, primeiro diretor da Novacap e autor do livro *História de Brasília*, de 1971,

³³⁹ *Ibidem*. p. 186.

³⁴⁰ SILVA. Ernesto. *História de Brasília*. Brasília; Rio de Janeiro: Coordenada Editora; Instituto Nacional do Livro, 1971, p. 34; p. 288.

obra laudatória e de defesa ideológica do projeto de construção da cidade.³⁴¹ Os dois episódios aos quais fiz referência estão citados no livro. Depois de descrever em detalhes a profecia de Dom Bosco, Silva comenta o que nomeia de “*Grande Civilização* que ora surge no Planalto Central do Brasil”: “São Sebastião, no Rio; N. Senhora de Guadalupe, no México; N. Senhora de Fátima, em Portugal. São João Bosco está indissolúvelmente ligado a Brasília: realizou-se o sonho do Santo”³⁴². Descrevendo a missa de 1957, o autor evidencia a relação entre o substrato narrativo-ideológico católico, o projeto de interiorização e o imaginário da “marcha para o Oeste”:

Uma multidão de homens, mulheres e crianças queriam ver com os próprios olhos o nascimento de nova era da história do País – seu redescobrimento, o desbravamento do **hinterland**, a incorporação ao Brasil de regiões fecundas, mas abandonadas, ricas, mas miseráveis [destaque do autor].³⁴³

Há, na ideia de Brasília, portanto, uma conexão entre os seguintes elementos: um gesto de refundação da história nacional que aponta para um futuro próspero, construído em novas bases, mas que revisita o ideário da comunidade cristã coesa e predestinada a ocupar um determinado território até então vazio ou marginalmente povoado. Este aparato narrativo e simbólico não surgiu nos anos 1950, e já estava presente no Estado Novo, como vimos no capítulo 1, mas ganha impulso com a intensificação da modernização e a construção da cidade, persistindo na memória social e aparecendo em formulações provenientes de campos ideológicos os mais variados. Ele esteve presente nas memórias à esquerda e à direita, antes e depois do golpe militar de 1964, tanto em setores ligados ao regime autoritário, como é o caso de Ernesto Silva, como também aos setores nacional-desenvolvimentistas e dos arquitetos modernistas, como veremos.

Prova disso é a leitura que fez de Brasília Mário Pedrosa, militante trotskista e crítico de arte que manteve relação próxima com o movimento moderno. O pensamento deste autor nos interessa porque ajuda a compreender os movimentos internos que caracterizaram, na tradição marxista, as interpretações a respeito de Brasília e do projeto moderno em sentido amplo. Pedrosa, propondo um balanço da “cidade nova” ainda no calor da hora, em 1959, escrevia a formulação bastante conhecida: “O nosso passado não é fatal, pois nós o refazemos todos os dias. E bem pouco preside ele ao nosso destino. Somos, pela fatalidade

³⁴¹ *Ibidem*.

³⁴² *Ibidem*, p. 34.

³⁴³ *Ibidem*, p. 146.

mesma de nossa formação, *condenadas ao moderno*. [grifo do autor]³⁴⁴. O reconhecimento do imperativo da modernização fica dialeticamente atrelado ao passado colonial brasileiro. Brasília passa a representar uma espécie de salto para a frente que supera o subdesenvolvimento, herdeiro direto do colonialismo. Dois anos antes, em 1957, o mesmo autor escrevia, batendo-se com a dimensão utópica do projeto de nova capital:

A sabedoria de Lucio Costa consistiu em aceitar a incongruência inerente ao programa, e, evitando toda solução de meio-termo, ou eclética, decidir resolutamente pelo lado inexorável, dadas as condições objetivas imediatas: o reconhecimento pleno de que a solução possível ainda era na base da experiência colonial, quer dizer, uma tomada de posse à moda cabralina, chanfrando na terra o signo da cruz ou, numa evocação mais "moderna" e otimista, fazendo pousar docemente sobre a sua superfície a forma de um avião. Confiado, entretanto, em quê? Numa esperança. Na esperança de que a vitalidade mesma do país lá longe, na periferia, queime as etapas, e venha ao encontro da capital-oásis³⁴⁵, plantada em meio ao Planalto Central, e a fecunde por dentro.³⁴⁶

Fica nítido o que Otilia Arantes, estudiosa da obra de Mário Pedrosa, chamou de "*sentimento dividido* perante a vocação moderna do país"³⁴⁷. O ponto aqui é observarmos como, também para a tradição da esquerda nacionalista - localização ideológica do autor naquele momento -, Brasília representou uma dimensão de desbravamento e de fundação de uma nação moderna. O subdesenvolvimento era compreendido como continuidade do processo colonial e seria preciso *superar esta etapa*, de acordo com a perspectiva etapista difundida à época. Esse é o espírito e a agenda em comum que congregou modernistas, nacionalistas de matizes variados e desenvolvimentistas em torno da construção da cidade.

³⁴⁴ Comunicação ao Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte em Brasília. PEDROSA, Mário. Brasília, a cidade nova. WISNIK, Guilherme (Organização, prefácio e notas) *Mário Pedrosa Arquitetura: ensaios críticos* São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 93.

³⁴⁵ Segundo Otilia Arantes, Pedrosa mobiliza o conceito de *civilização-oásis* do teórico da arte Wilhelm Worringer, ligado à ideia de transplantes artificiais ocorridos do processo de colonização. "O termo 'civilização-oásis' enfeixaria assim o arco dessa mitologia da condição colonial da qual Brasília ainda faz parte – não apenas por se instalar lá longe em meio a terras áridas, mas por se afastar daquelas áreas onde se desenvolve o 'processo vital' de identificação da história natural e da história cultural e política do Brasil. Como se vê, a abundância do oásis pode se transformar em algo nefasto e, ao usar esse conceito, [Pedrosa] tem em mente essa outra dimensão: o insulamento de uma civilização desenraizada. Estaria aí sintetizada, nesse conceito, a ambiguidade mesma da nossa modernização." ARANTES, Otilia F. B. *Mário Pedrosa: Itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 121.

³⁴⁶ PEDROSA, Mário. *Reflexões em torno da nova capital*. In. *Ibidem*. pp. 135-136.

³⁴⁷ ARANTES, Otilia F. B. *Op. cit.* p. 125.

Otilia Arantes caracterizou essa ideia como “vezo modernista de converter o negativo em positivo, o *atraso em plataforma* para um salto à frente [grifo meu]”³⁴⁸. É desta tensão entre passado e futuro, entre as bases sociais e históricas da nação e um futuro otimista prometido, que surgem as narrativas sobre a cidade de Brasília. Este imaginário é forte e persistente na memória social sobre a cidade e sobre o projeto moderno brasileiro, e é também com ele que os filmes de Carvalho precisarão acertar contas.

A observação do itinerário crítico de Mário Pedrosa (tomando emprestado a expressão de Arantes) nos permite dois apontamentos que serão importantes para pensarmos a história da crítica de Brasília. Em primeiro lugar, uma relação conflituosa da esquerda comunista com o projeto modernista. Pedrosa mantém com a nova capital uma relação ambígua, ao mesmo tempo entusiasmado com a modernização em curso e desconfiado das condições sociais em que este projeto seria implantado.³⁴⁹ A análise das contradições da modernização está na base do projeto estético de Vladimir Carvalho. O documentarista precisou também lidar, já nos anos 1980, com a coexistência de memórias e discursos conflituosos dentro dos grupos comunistas. Pensemos, por exemplo, no contraste entre os relatos de Oscar Niemeyer e Luiz Perseghini, ambos militantes do PCB. A solução da equação, já num momento posterior e em meio ao ocaso do regime militar, será a opção pela experiência popular, na visão dos filmes historicamente obliterada.

Um segundo ponto é que a análise dos textos de Pedrosa indica que não demorou para que as contradições do empreendimento de Juscelino Kubitschek se manifestassem de forma clara. Já em 1958 o autor escrevia no *Jornal do Brasil* o texto *Nuvens sobre Brasília*, no qual se lia: “Brasília será um oásis no interior do país, mas sua construção não se faz no vácuo nem no isolamento de um oásis: ela se faz, ao contrário, num ambiente nacional vivo e contraditório, angustiado pelos graves problemas que se amontoam no país e incerto ao futuro.”³⁵⁰ No ano seguinte ocorreu o já mencionado (capítulo 1) Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte e o projeto urbanístico de Lúcio Costa foi assunto de debates. Pedrosa descreve em detalhes a exposição do arquiteto judeu italiano Bruno Zevi,

³⁴⁸ *Ibidem*. p. 123.

³⁴⁹ Pedrosa fala em “defasagem entre uma arquitetura concebida por seus criadores para colocar a serviço do homem os benefícios da produção em massa”. Pensamento típico ao projeto da arquitetura moderna, posteriormente compreendido de forma menos otimista. Arantes comenta este trecho: “Descompasso e incongruências que são afinal a marca registrada da dependência, que por seu turno exige a importação em bloco do aparato civilizacional moderno se não quisermos ficar à margem do mundo. Sem que nada garanta que a reiteração desse processo, redimensionando as desigualdades internas, não venha a agravar ainda mais a situação de dependência, em função da qual não podíamos renunciar à modernização que nos era fatal.” *Ibidem*. pp. 118-119. Perceba-se que a ideia de uma posição na periferia do sistema capitalista como condição estruturante que impede a *superação do atraso* é mais afinada à visão de mundo que encontramos na fase brasiliense de Carvalho.

³⁵⁰ PEDROSA, Mário. *Nuvens sobre Brasília*. In. WISNIK, Guilherme. *Mário Pedrosa Arquitetura: ensaios críticos*. Op. cit. p. 147.

que tece críticas na mesma chave. Parte deste trecho foi citado no capítulo 1, mas vale a recuperação:

Quem vamos criticar? Dr. Lucio Costa ou Oscar Niemeyer? Não há motivos para isso, pois que perambulando em Brasília, examinando as fotos e planos, como fizemos na Europa, mesmo os que como nós expressaram muitas dúvidas ou reservas sobre esta aventura e sentiram que os defeitos de Brasília são os defeitos de nossa cultura.³⁵¹

Perceba-se que desde muito cedo a crítica endereçada ao projeto da arquitetura moderna esteve ancorada no argumento de que as condições sociais efetivas se chocavam com o gesto modernizante pretendido pelos arquitetos. O golpe de 1964 acabou por aprofundar esta visão a respeito de Brasília, mas como se vê este esquema interpretativo já se fazia presente antes do regime militar. Este é o ambiente no qual foram produzidos os filmes *Fala Brasília* e *Brasília contradições de uma cidade nova* que, como demostrei, mantém com a *ideia de Brasília* uma relação em essência positiva. O percurso ao longo dos anos 1970 e 1980 é o da assimilação gradual dos impasses da modernização conservadora e Carvalho é talvez o cineasta que melhor tenha dado forma à perspectiva de uma modernização intrinsecamente arcaizante em sua base histórico-social. Compreender este movimento é importante para situarmos o projeto de memória defendido por Niemeyer e Lúcio Costa em *Conterrâneos*, nas entrevistadas captadas em 1986, trinta anos depois da pergunta retórica feita por Bruno Zevi e relatada por Mário Pedrosa. A dialética *Brasil imaginado/Brasil real* é central para compreendermos o balanço do projeto moderno e da modernização brasileira propriamente, tal como ele se manifesta na ação cultural nos anos 1980.

Uma segunda geração de críticos de Brasília tem início com a perspectiva apresentada por Sérgio Ferro no contexto do grupo da Arquitetura Nova. Em 1967, ainda no processo de assimilação do golpe militar, Ferro escreveu: “Brasília marcou o apogeu e a interrupção destas esperanças: logo freamos nossos tímidos e ilusórios avanços sociais e atendemos ao toque militar de recolher.”³⁵² Neste trecho encontramos a combinação entre a percepção de que o golpe havia freado o projeto moderno com a ideia de uma modernização anterior como ilusória. Ferro fala em “desmoronamento do ‘desenvolvimentismo’³⁵³.

³⁵¹ PEDROSA, Mário. *Lições do Congresso internacional de críticos*. In. WISNIK, Guilherme. *Ibidem* pp. 157-158 (ver nota 110).

³⁵² FERRO, Sérgio. *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp. 48-49.

³⁵³ *Ibidem*. p. 49.

Anos depois³⁵⁴, em 1976, o autor escreveu “O canteiro e o desenho”³⁵⁵, texto bastante conhecido que consolida a crítica marxista sobre o projeto moderno, olhando para as relações de trabalho e para o canteiro de obras, entendido em sua dimensão de espaço de *produção* da arquitetura. Ao contrário de outros arquitetos comunistas, como Vilanova Artigas, que apostavam no desenvolvimento das forças produtivas brasileiras, mesmo que sob a tutela da modernização militar, o ponto de vista de Ferro é o de uma crise mais profunda, pois vê na modernização do país uma dimensão inescapável de reprodução das engrenagens de exploração ensejada pela forma-mercadoria.³⁵⁶ Neste contexto, Brasília passa a representar justamente o canteiro de obras precário, típico ao tecido social subdesenvolvido, onde a exploração da força de trabalho é maior. Ou seja, um país onde a mão de obra barata é abundante e relações pré-modernas de hierarquia presidem o funcionamento do empreendimento e da sociabilidade.

Pedro Fiori Arantes, comentando a postura de Artigas, Ferro e dos demais arquitetos da Arquitetura Nova, fala em *ilusão retrospectiva*. Portanto, uma inversão ocorrida no campo da leitura histórica.

Brasília reproduziu as contradições da modernização brasileira em escala inaudita. Sem entrarmos no significado do projeto, basta lembrar que a capital foi erguida em quatro anos num dos canteiros mais selvagens da história. Alojados em condições subumanas, trabalhando mais de doze horas por dia, obrigados a fazer viradas e horas extras incessantemente, centenas de ‘candangos’ morreram, quando não caídos do andaime, assassinados a mando da construtora.³⁵⁷

Vale registrar que Pedro Arantes traz *Conterrâneos velhos de guerra* como argumento, o que atesta a vocação do filme como testemunho em imagens e sons do processo histórico. O deslocamento ocorrido entre 1967 e 1976 - de uma crítica ao regime militar em direção a uma clareza do arcaísmo intrínseco à modernização à brasileira - nos interessa particularmente pois é neste lugar ideológico que *Conterrâneos velhos de guerra* deverá ser situado. O grupo composto por Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre foi o centro

³⁵⁴ Pedro Arantes observa que as reflexões iniciais sobre o canteiro de obras datam de 1968/1969, antes portanto da prisão de Sérgio Ferro, no contexto de um curso ministrado na FAUUSP e cujas notas servem de base para o texto de 1976. ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura Nova - Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*. São Paulo: Ed. 34, 2002, p. 107.

³⁵⁵ FERRO, Sérgio. *Arquitetura e trabalho livre*. *Op. cit.* pp. 105-200.

³⁵⁶ O traço do arquiteto nada mais é do que o modo de “possibilitar a forma-mercadoria do objeto arquitetônico que sem ele não seria atingida”. *Ibidem*, pp. 106-107.

³⁵⁷ ARANTES, Pedro Fiori. *Op. cit.*, p. 48.

formulador da crítica ao canteiro de obras que se volta contra Brasília.³⁵⁸ Filmando ao longo dos anos 1970 e 1980, Vladimir Carvalho dialoga com esta tradição, mas do ponto de vista de um criador de imagens, ou seja, partindo de um tipo de pesquisa mediada pelo aparato cinematográfico.

Outra obra importante e que deu substrato histórico e, sobretudo, etnográfico à leitura dos canteiros de obra de Brasília como espaço de violência foi o já citado livro *Construtores de Brasília*, de Nair Bicalho de Souza, publicado em 1983. A autora trabalha com depoimentos de candangos pioneiros. O resultado é um levantamento de história oral expressivamente semelhantes às entrevistas de *Conterrâneos velhos de guerra*.³⁵⁹ A título de exemplo, um depoimento do carpinteiro Agripino, um dos muitos relatos mobilizados pela autora: “Acontece algumas brigas às vezes, devido à cantina. Na obra, a cantina não presta. Vai fazer reclamação pro engenheiro, o engenheiro não liga, não tá nem aí, não toma as providências.”³⁶⁰ Além disso, a autora analisa o surgimento do movimento operário brasiliense e a origem dos sindicatos e outras instituições de representação, acompanhando o movimento historiográfico aqui descrito.

Lembremos que durante os anos 1970, o regime militar estreitara suas relações simbólicas com Brasília e sua encenação do poder. Laurent Vidal nos informa que, neste momento e cada vez mais, “elaborar uma perspectiva crítica sobre Brasília implicava entrar no domínio político e questionar o regime militar”³⁶¹. A própria dinâmica dos cinejornais, meio através do qual o regime se apropriava da dimensão cívica de Brasília, indicava uma sobreposição de duas imagens autoritárias: os governos militares, mas também uma dimensão autoritária do projeto modernista que, em parte, se reportava a tradições da arquitetura soviética. Surgem então críticas de viés liberal que relacionam o projeto moderno à tutela do corpo social e ao autoritarismo comunista. Ao mesmo tempo, a experiência popular e, sobretudo, a luta social organizada passavam a ser identificadas com o processo de oposição à ditadura. Ou seja, os anos 1980 marcaram um período em que a crítica de Brasília passou a ser feita pela chave do enfrentamento ao caráter autoritário do projeto. Veremos

³⁵⁸ O texto de 1976 não discute especificamente a experiência de Brasília. Contudo, outro texto, *A produção da casa no Brasil*, de 1969, deixa claro o posicionamento de Ferro diante da nova capital. “Em Brasília, um salário e o aprendizado de uma ocupação que garantia o salário, esforço coletivo cujo vazio dissimulado e o hipócrita feito não percebia, a vida gostosa do núcleo Bandeirante, com sua gente, cachaça e prostitutas importadas. Técnicos, arquitetos, operários, e até o presidente em aparente cooperação consentida. Na imprensa, nos discursos, o elogio pomposo, enganador. Depois, a verdade do sistema, sua imensa indiferença: terminada a exploração, danem-se os candangos.” FERRO, Sérgio. *Arquitetura e trabalho livre*. *Op. cit.* p. 95.

³⁵⁹ BICALHO, Nair de Heloísa. *Construtores de Brasília: Estudo de operários e sua participação política*. Petrópolis: Vozes, 1983. O livro organiza relatos de trabalhadores que muito se assemelham aos relatos presentes em *Conterrâneos*.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 148.

³⁶¹ VIDAL, Laurent. *Op. cit.* p. 20.

como este enquadramento se expressa em *Conterrâneos*. Não somente pelo registro do movimento social organizado, mas também vocalizado por setores da elite.

Outro marco em termos de reflexão sobre a cidade é a proposição do antropólogo estadunidense James Holston, no livro *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*.³⁶² Holston formula, escrevendo em 1989 (em meio ao colapso da URSS), uma leitura da relação entre as intenções originais do projeto de Brasília e as dinâmicas através das quais sua população moradora se relacionou com o projeto efetivado.

Embora tenha sido concebida para criar um tipo de sociedade, Brasília foi necessariamente construída e habitada por outra – pelo resto do Brasil, que se pretendia negar. O desenvolvimento social de Brasília é impulsionado pelas tensões e contradições entre as duas sociedades.³⁶³

Holston retoma, negando, o imaginário da civilização grandiosa que seria construída no interior do país por ação voluntarista do desenho dos arquitetos e da doutrina desenvolvimentista. A tônica de seu raciocínio é o da *inversão da utopia*, e aquilo que o autor chama de abasileiramento, ou refamiliarização da cidade.³⁶⁴ Se o projeto moderno havia negado a cidade histórica brasileira, a ocupação de Brasília negaria a negação modernista, rechaçando a cidade utópica e reconstruindo espaços nos moldes tradicionais. Holston critica o projeto modernista por querer organizar, por meio do desenho, uma sociedade de natureza distinta que este concebia. Lembremos da Cidade Livre, território surgido dentro do Plano Piloto durante o período da construção, registrada em imagens e comentada por Luiz Perseghini em *Brasília segundo Feldman*, espécie de laboratório da cidade insurgente produzida pelo atrito entre o projeto modernista e o tecido social brasileiro.

A ideia mesma de uma *cidadania insurgente*, proposta pelo autor em textos posteriores, guarda relação com a ideia de retomada de participação política que ocorre nas periferias brasileiras desde os anos 1970 e, com maior ênfase, nos 1980. No esquema argumentativo do autor, é na luta pela melhoria da infraestrutura dos bairros periféricos que desponta um tipo novo de participação cívica no país durante a redemocratização. Em Brasília, esse processo ocorre justamente fora do Plano Piloto, na cidade periférica apartada do centro urbano modernista, sobretudo na Ceilândia. Veremos como o filme lida com essa

³⁶² HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

³⁶³ *Ibidem*. p. 30.

³⁶⁴ O abasileiramento, para o autor, passa pela *bricolagem* de estilos estéticos e arquitetônicos que caracterizam a cidade histórica brasileira e a heterogeneidade do espaço público tradicional. “[Os moradores de Brasília] buscaram assim reconstruir a vida das ruas e mercados onde ela havia sido arquitetônica e legalmente negada”. HOLSTON, James. *O espírito de Brasília: modernidade como experimento e risco*. Op. cit. p. 172.

questão, mas o ponto aqui é observar como a mobilização nas periferias foi lida como outra frente de ataque ao projeto moderno, fosse pela leitura mais ideológica que via no desenho da cidade uma lógica autoritária de tradição stalinista, fosse pela constatação evidente de que a Brasília planejada não era capaz de responder às demandas mais elementares de sua população trabalhadora, fato que, passadas estas duas décadas, saltava a olhos vistos.

Assim, do ponto de vista da historiografia de Brasília, os anos 1980 marcaram um período de hegemonia da crítica ao desenho moderno. Os impasses e limites da modernização brasileira se apresentavam com clareza. As cidades haviam crescido e as periferias precárias se consolidado. A industrialização e a urbanização intensa não representaram aumento da qualidade de vida urbana da massa trabalhadora, que começava um processo de luta social ativa por melhorias nos bairros periféricos. A ideia de uma Brasília utópica, capaz de impulsionar desenvolvimento, superar etapas em direção a um futuro redentor, que havia sido orquestrado pelo imaginário dos anos 1950 e persistido com alguma resiliência até 1964, perdera densidade do ponto de vista narrativo ou da memória social.

Ainda assim, os arquitetos modernistas tentam sustentar uma narrativa que atribuí a “forças externas, fora de seu controle”³⁶⁵, os percalços do processo histórico, isto é, dinâmicas sociais que escapavam ao domínio do projeto modernista brasileiro cuja concepção remontava aos distantes anos 1930, ainda sob influência da agenda de Le Corbusier. Do ponto de vista histórico, havia ficado claro a condição contraditória e excludente da modernização capitalista brasileira, marcada por arcaísmos até hoje não superados. Ao mesmo tempo, o horizonte político durante a etapa final da realização de *Conterrâneos* é o dos anos iniciais da Nova República, marcados pela mobilização social e por certo otimismo de um futuro democrático. Para compreendermos *Conterrâneos* é preciso ter claro que estes dois impulsos agem dentro da obra, muitas vezes representando sinais trocados. Em relação ao projeto de Brasília, o tom é de perda da aura de utopia e de reconhecimento das fissuras do projeto de modernização. Já em relação ao plano político, o horizonte de futuro é positivo pois apoiado num maior envolvimento dos movimentos de base que se voltavam inclusive à questão urbana, espaço repleto de adversidades que o projeto moderno não havia conseguido solucionar. Observemos a seguir como o filme equaciona esse quadro de questões.

4.3 Memória popular em Brasília: traumas e negociações

³⁶⁵ HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. Op. cit. p. 105.

Não é à toa que o primeiro bloco temático organizado pela montagem de *Conterrâneos* está dedicado a ouvir dos personagens do filme a respeito do momento em que ouviram falar da construção de Brasília. Ou ainda, sobre o primeiro contato que tiveram com a cidade. O ponto de partida da narrativa é uma espécie de cotejamento do coro de personagens candangos, quase todos envolvidos nas obras de construção, com a mitologia de Brasília difundida à época. O esforço do filme é o de investigar como o imaginário utópico reverberava na experiência popular trabalhadora. Eufrásio, Zé Claro e Elísio, personagens depoentes que atravessam todo o filme, convergem no relato de que a construção da nova capital havia sido propagandeada como um oásis de emprego e renda no centro do país. Alguns, como Inácio, identificam ter melhorado de vida com a migração: “hoje dentro de Brasília, hoje eu tô tranquilo”. São quase todos nordestinos. Manuel Joaquim e Eufrásio são paraibanos, como Vladimir. Um outro rapaz jovem é piauiense (não nomeado) e Dona Suzana, personagem importante, é do Rio Grande do Norte. Ela explicita que os períodos secos no sertão nordestino consistiam em motivo fundamental de emigração: “Lá não chove, não chovia na época e acho que até hoje não chove, e era aquela situação muito ruim. Lá estava essa conversa de Brasília, que Brasília é uma cidade nova, tão construindo Brasília, várias pessoas vinham para Brasília e achavam que tavam eram muito certo.” Eufrásio relata caminhões saindo das feiras, levando homens para o trabalho nas obras: “se fazia aquela *fantasia*”.

Na memória popular que o filme registra, Brasília representava o horizonte do emprego urbano e de melhores condições de vida, em oposição ao ciclo da pobreza vigente em algumas regiões do país. Fazendo contraponto à experiência popular, temos a memória operada pelos agentes ligados à construção da cidade. O filme utiliza a montagem para colocar em atrito estas duas tipologias de testemunho.

Momentos significativos em termos do conflito narrativo ocorrem através dos relatos do já mencionado Ernesto Silva. Sua figura representa, do ponto de vista ideológico, a Brasília como vetor de ocupação de um interior despovoado, a marcha para o Oeste e o teor de fundo conservador que esteve na base deste projeto. Militar e vinculado à burocracia de Estado, Silva é uma espécie de elo de ligação entre o empreendimento de Juscelino e o projeto formulado ainda durante o Estado Novo, cuja base ideológica se expressa na obra de Cassiano Ricardo (ver capítulo 1). A montagem habilmente posiciona o primeiro depoimento de Silva logo após a sequência (discutida no capítulo 2) dedicada a retratar o Rio de Janeiro dos anos 1950 através de imagens de arquivo, ao som de *Aquarela do Brasil*. Acabamos de ver as obras de Brasília em tom triunfalista (o avião presidencial se deslocando, tomadas aéreas) quando o filme traz Ernesto Silva na tela. Ele está em seu gabinete, um telefone sobre a mesa, a composição visual é de um ambiente de trabalho burocrático. O livro *História de Brasília* se encontra também em cima da mesa, posto ali para compor um cenário para a

entrevista. Em outro momento do filme teremos um plano detalhe enfatizando o livro. O relato é essencialmente exortativo:

A contribuição [de nordestinos] foi inestimável porque na realidade, desde que começaram as obras em Brasília houve uma atração muito grande dos nordestinos para o trabalho em Brasília. Verificávamos e assistíamos à chegada de numerosas levas que aqui vieram, talvez em busca do Eldorado, uma vida melhor. E geralmente pelo que eu observo nestes últimos trinta anos, praticamente todas as pessoas que vieram para Brasília melhoraram de vida.

Temos então um projeto de memória monumentalizante conectado à ideia de marcha para o Oeste e à promessa de uma vida melhor para os colonos que se encaminharam ao Distrito Federal para construir e ocupar a cidade. É significativo a evocação da ideia de Eldorado, revisitando o imaginário do Novo Mundo e de Brasília como espaço mitológico de abundância. Silva retoma a promessa histórica e argumenta sua satisfatória realização. Não há revisões, apenas a reafirmação das intenções iniciais, diferentemente do que ocorre com os agentes modernistas que, nos anos 1980, precisavam compatibilizar a memória da cidade à ideia de subversão das intenções originais do projeto.

Na sequência seguinte vamos ao personagem do filme que melhor condensa a percepção da quebra de expectativa diante da experiência na nova capital, o mestre de boi maranhense Teodoro, que formula o seguinte:

As promessas eram enormes. Era que aqui tinha muito emprego, aqui todo mundo ganhava dinheiro, todo mundo ficava rico. Então aqueles nordestinos que tavam no Rio de Janeiro já foram se mandando para Brasília. Mas quando eu vim a Brasília a primeira vez, eu vi que não era aquilo tudo que eles diziam. Havia uma diferença enorme, dinheiro não se achava no chão como se dizia lá no Rio de Janeiro.

Teodoro dá conta de expressar a perda de densidade do horizonte utópico que marcara Brasília e a promessa de modernização brasileira. Os relatos convergem para este diagnóstico, de uma clareza da distância entre horizonte imaginado por uma elite intelectual e a experiência partilhada pelos grupos populares que vivenciaram a diáspora da modernização brasileira (*diferença enorme*, nas palavras de Teodoro). Estas duas

sequências, justapostas pela montagem e localizadas no Bloco 1 do filme, são a síntese do retrato de memória popular que o filme opera. Este diagnóstico, montado logo no início, reverbera ao longo de toda a projeção, que segue confrontando uma memória hegemônica de Brasília com uma memória popular candanga que, se encontrou pouco espaço na história cultural da cidade até aquele momento, o filme busca privilegiar.

Ao mesmo tempo, os relatos de *Conterrâneos* compõem um retrato da diáspora brasileira. Este processo tem características específicas em Brasília, mas também direcionou milhões de mulheres e homens para outros centros urbanos. Na capital, no entanto, o universo do trabalho rapidamente se apresentou em sua face mais violenta, especialmente pelo ritmo das obras, ditado pela vontade política do comprimento da meta pública estabelecida por Juscelino Kubitschek. Se em outras regiões do país a incorporação destes contingentes populacionais foi problemática, com os conhecidos passivos urbanos, nos serviços públicos e em outras esferas, em Brasília os traumas foram ainda mais agudos e imediatos, pois catalisados pela experiência dos canteiros de obra.

Evidentemente, o episódio da Pacheco Fernandes Dantas, de 1959, se converte em símbolo maior do trauma operário coletivo e dos sistemáticos apagamentos de memória subsequentes. Um depoimento merece destaque, o de Dona Suzana, a senhora piauiense lavadeira de roupa, chegada em Brasília em 1958. Carvalho guarda este depoimento para o bloco dedicado à discussão e à reconstituição da chacina, que a montagem posiciona quase no final da obra (Bloco 8). Há aqui uma estratégia do cineasta em adensar aos poucos a discussão, aumentando a carga dramática conforme nos aproximamos da enunciação falada e da recuperação da memória do ocorrido no alojamento da Pacheco Fernandes Dantas. É também significativo que o testemunho chave seja o de uma mulher trabalhadora, isso num filme distanciando de uma agenda ligada aos feminismos ou à experiência marcada pelo gênero. Em um retrato cinematográfico no qual o personagem sociológico típico é homem, operário e nordestino, Dona Suzana nos lembra de uma experiência das mulheres em Brasília, território que ao menos durante um certo tempo foi essencialmente masculino.³⁶⁶ Ela narra que no dia da chacina levava uma mala de roupas, lavadas e passadas, para entregar aos operários.

³⁶⁶ Retomo os dados já apresentados no capítulo 1. Segundo James Holston, dos “quase 17 mil homens alojados no setor privado dos campos de construção, 91% viviam sem família, embora 34% fossem casados.” HOLSTON, James. *O espírito de Brasília: modernidade como experimento e risco*. Op. cit. p. 169. Um tema que aparece nos filmes é a organização de uma rede de prostituição ainda durante as obras, algo comum em frentes de trabalho masculinas, como mineração e garimpo. Luiz Perseghini traz este assunto em *Brasília segundo Feldman*, e o carpinteiro Heraldo o menciona em *Conterrâneos*. O ponto aqui é notar que, apesar da densidade dramática do relato de Dona Suzana, não há, no filme, um olhar crítico para a experiência feminina no contexto de Brasília. Nesse sentido, o filme toma a experiência masculina como universal, e revisita uma noção de povo e de experiência popular que foi a do Cinema Novo e a da arte nacional-popular em linhas gerais.

Quando eu chego ali aonde hoje é o posto de gasolina, tinha uma turma de gente estranha, camburão, RP, tudo. Polícia. Lá vai eu passando com as malas de roupa que ia entregar para receber meu dinheirinho. Quando o cara me barra: "Não vá, a senhora está louca? Não pode passar aí". "Por que não posso passar? Eu lavo roupa para esse povo, por que não posso?". "Não, a senhora não pode porque teve umas mortes, mataram muita gente aí. Quarenta e uma pessoas foi morta aí. E nós estamos aqui, a senhora vai morrer também? Os criminosos que matou estão aí, jogados aí nesse matagal aí. Volte, a senhora com esse barrigão". Eu estava esperando esse meu filho que é o Haroldo que foi matado também aqui na Pacheco. Então voltei chateada: "Puxa vida", e um dos rapazes falou: "Sabe quem morreu? Ferreirinha, mataram Ferreirinha, mataram Raimundo Nonato, mataram Nonatinho". Tudo gente do Piauí, no caso.

Vladimir interpela, perguntando se a personagem tinha em mãos as roupas dos homens mortos e o que havia sido feito da mala. Nesse ponto, o depoimento vai a *off* e a montagem aciona imagens do presente de um alojamento de trabalhadores. Espaço de madeira, precário, onde se veem roupas penduradas, botas de trabalho, objetos pessoais sobre camas. São imagens muito parecidas com as que Carvalho registrou dentro da casa do personagem Elísio muitos anos antes, ainda em negativo preto e branco e sem som sincrônico. A câmera na mão passeia pelo espaço interno, num tipo de inscrição do espaço físico que remete ao estilo de câmera que caracterizou o Cinema Novo³⁶⁷. São imagens que não dizem muito além de fixar um certo cotidiano e uma domesticidade atribuídos à classe trabalhadora. Nos últimos instantes destas imagens na tela vemos que há um homem deitado em uma das camas, mas nenhuma intenção do plano, ao menos no trecho que a montagem utiliza, em mostrá-lo. Dona Suzana prossegue o depoimento:

Passado uns tempos, uns seis meses, sempre chegando gente, sempre chegando no caminhão do Norte, pau de arara na época, chegava aqueles paus de arara do Norte cheio de gente que vinha trabalhar em Brasília, às vezes até com falta de roupa. Aí eu peguei aquelas roupas e dei aquelas roupas para aqueles rapazes. Deu certinho. Aquela mala de roupa passadinha que eu guardava.

³⁶⁷ Esse tipo de relação câmera na mão/espaço físico, mediado por movimentos panorâmicos descritivos é recorrente em *O país de São Saruê*, um momento em que Carvalho acompanhava de perto a gramática visual do Cinema Novo.



Figura 24: Conterrâneos velhos de guerra (Vladimir Carvalho, 1990/1991)

O relato de Dona Suzana é um testemunho traumático. Carvalho adiciona imagens que buscam reconstituir visualmente a memória popular que sofreu apagamentos.

A estratégia de montagem chama a atenção e difere da organização texto/imagem que prevalece na maior parte do filme. Durante o momento forte do relato, saímos da entrevista *onscreen* e vamos a imagens que buscam dar corpo simbólico e histórico ao relato que Suzana faz. O relato se transforma, para o filme, em testemunho de trauma. Dona Suzana perdeu amigos e conterrâneos piauienses. Algum tempo depois, teve um filho morto – não sabemos as circunstâncias – “também aqui na Pacheco”. A violência se reproduz e se banaliza, e a memória enunciada precisa lidar com a falta e com as lacunas. Neste momento, o filme tematiza uma dificuldade em lidar com a memória popular, diaspórica, que emerge da modernização conservadora brasileira. Trata-se de uma história sem imagens ou arquivos, uma história difícil de recuperar do ponto de vista imagético, ainda que o testemunho oral possa de alguma forma enfrentar o apagamento. O filme faz um esforço deliberado em fornecer imagens à experiência traumática de D. Suzana, dando-lhe corpo cinematográfico. Traz imagens do presente que evocam as roupas sem dono de 30 anos antes e os operários mortos. Nesse sentido, Carvalho opera com as imagens de cobertura (e representam um comentário mais explícito do cineasta) uma espécie de imagem-monumento, uma política de memória que busca recuperar uma camada da experiência que foi apagada e cuja dificuldade de figuração se transforma em arranjo estético e em agenda política. O tratamento alude à *imagens de arquivo*, mas fabricadas pelo cineasta, quase uma forma de confrontar as imagens de arquivo de viés oficial que tanto vimos no início do filme.

A investigação fílmica a respeito da chacina continua na sequência seguinte, na qual acompanhamos o personagem Gegê, um sobrevivente do episódio, junto com Vladimir Carvalho, que neste momento entra em cena. Eles vão juntos até o lugar onde foi o alojamento e os tiros foram disparados. Vemos o personagem e cineasta caminharem, o microfonista

atrás deles. A câmera na mão vai atrás em busca da ação. Procura-se o *topos* de memória, o espaço físico que presentifica o trauma do massacre para sua elaboração. Como escreveu o historiador Pierre Nora: “Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais.”³⁶⁸



Figura 25: Conterrâneos velhos de guerra (Vladimir Carvalho, 1990/1991)

A busca do topos de memória do massacre é semelhante ao tipo de agenciamento visual que Coutinho utiliza em Cabra marcado para morrer, filmado logo antes destas imagens de Carvalho.

A construção destes planos, a instabilidade da câmera, o caminhar à frente com o microfone em cena que não constrange a captação da imagem, dialogam diretamente com o tipo de cinema verdade com que Eduardo Coutinho pôs na tela sua busca cinematográfica pela reconstituição das memórias de Dona Elizabeth e sua família. Memórias, afinal, também fragmentadas e dispersas, territorialmente inclusive. Lembremos que Vladimir estivera no *set* de filmagens de *Cabra* poucos anos antes, como assistente de direção. Conhecia intimamente os personagens do filme e a reverberação pública que a obra tivera no contexto de redemocratização. A proximidade formal indica também uma agenda em comum, já que o filme de Vladimir também se valia da distensão política para abordar temas sensíveis. Prova disso são os relatos do cineasta de que a muitos personagens só teriam aceitado falar a respeito da chacina de 1959 depois que o horizonte política havia desanuviado.³⁶⁹ O fato de

³⁶⁸ NORA, Pierre. *Entre história e memória: a problemática dos lugares*. São Paulo: Proj. História (10): Dez. 1993, p. 13. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763> Acesso em 08/03/2023.

³⁶⁹ Sobre isso, ver MATTOS, Carlos Alberto. Op. cit. pp. 221-226.

que a violência política retratada datasse de cinco anos antes da instauração de um regime militar no país só reforça a ideia de que o autoritarismo das elites era um dado da operação do sistema político brasileiro desde antes de 1964. É uma costura dessa natureza, isto é, uma investigação da vivência operária e de baixo, que se contrapõe ao projeto moderno no contexto de sua crise que busquei descrever anteriormente.

É também pensando no horizonte da abertura política que vale discutir outro dos relatos do filme. Trata-se do médico Gustavo, um personagem cujo depoimento parece ter sido motivado especialmente para discutir a epidemia de meningite que se agravou no país partir de 1974. Gustavo então fornece um depoimento que elabora uma avaliação de conjunto a respeito do regime militar. Ele começa sua fala com o tema da migração para as cidades:

Trinta milhões de pessoas migravam dos campos para a cidade e isso se deu em Brasília de forma explosiva. Brasília inchou e as invasões começaram a ocorrer em diversos locais. Uma das invasões mais antigas era a do Morro do Urubu que deu origem à Ceilândia, e ocorre que há quase dezoito, quase vinte anos atrás, nós tivemos uma epidemia seríssima de meningite. Particularmente atingindo essa população que vivia em invasões no início da Ceilândia. População que vivia em absoluta promiscuidade, sem condições de higiene, sem saneamento básico.

Dotado de uma articulada visão sistêmica do problema (embora utilize o argumento falso da promiscuidade), Gustavo tem clareza de que parte substancial dos problemas de saúde da população vem dos arranjos que envolvem o território, condições de vida e saneamento. Encontramos em seu relato uma versão a respeito da explosão das periferias formulado a partir do repertório de linguagem e da experiência das elites brasileiras. O contraste com os relatos de trabalhadores operários é evidente, mesmo quando o filme coloca em cena alguém que não se posiciona no campo de defesa de Brasília. Com isso, o filme sublinha uma distância entre povo e elite no que concerne à experiência histórica e sobretudo sua formulação. Gustavo prossegue o relato, detalhando o caos vivido pelo sistema de saúde: “Não tínhamos mais local para atender pacientes, os boxes todos da emergência ocupados com pacientes de meningite”. O ponto central vem a seguir: “A epidemia se deu em plena ditadura. Num momento de maior exacerbação da megalomania da ditadura, do ‘Brasil, ame-o ou deixe-o’, do ‘ninguém segura esse país’, em que a epidemia era negada e as escolas permaneciam criminosamente abertas.” Ele ainda arremata com uma anedota que evidencia o negacionismo do regime militar e a censura de informações.

Gustavo é uma peça que ajuda o filme a estabelecer alguns pressupostos que são importantes. Em primeiro lugar, como observei, ele ajuda a compor um quadro da visão de mundo do “andar de cima”, algo que interessa ao filme fazer pois a experiência partilhada pela classe trabalhadora é o tempo todo posta em relação à narrativa elaborada por esta esfera da experiência. Em segundo lugar, Gustavo tem um discurso elaborado de enfrentamento ao regime militar. Ele representa para o filme a visão hegemônica que se formou ao longo dos anos 1980, negativa ao regime, e que congregou setores da esquerda com setores liberais e das classes médias que, diante de um quadro de deterioração social do regime, estiveram unidos no início da Nova República. Através de uma aliança tática com o personagem que muito bem representa a ideologia de setores liberal-conservadores brasileiros, *Conterrâneos* aponta para o processo de formação de uma memória hegemônica, liberal, democrática e antimilitar, que se consolida em meados dos anos 1980 e só apresentará fissuras consistentes em meados dos anos 2000.³⁷⁰

4.4 Lúcio Costa e o impasse elite/povo

Poucas figuras representam tão bem projeto moderno brasileiro quanto o arquiteto responsável pelo traçado urbano de Brasília, Lúcio Costa. O arquiteto atravessou o longo modernismo de início ao fim como agente cultural de relevo. Foi protagonista no episódio depois consagrado como mito de fundação da primeira geração da arquitetura no Rio de Janeiro: a construção em 193... do Palácio Capanema, então Ministério da Educação e Saúde Pública, sob orientação direta de Le Corbusier e ao lado de outras figuras que se tornaram importantes, como Affonso Eduardo Reidy, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Jorge Moreira e Ernani Vasconcellos.

O grupo foi fundamental para enraizar no Brasil uma leitura do movimento moderno internacional que se difundia pelos CIAMs (Congressos Internacionais de Arquitetura

³⁷⁰ Refiro-me à ideia de que entre 1979 e 1985 consolidou-se uma memória hegemônica de resistência ao regime militar. Segundo Marcos Napolitano: “A visão de uma ‘sociedade vítima’”, mas resistente e digna, foi compartilhada por liberais e pela esquerda, tanto a que tinha pego em armas, quanto os pecebistas e outros grupos recusaram o viés militarista”. Neste momento, ainda segundo o autor, *democracia e resistência* se fixaram como noções centrais para a derrota do regime e a instauração de uma nova ordem política. A ditadura também passava a ser visto como “lacuna histórica”, “usurpação”, assunto que volta na discussão adiante, quando falo das memórias sobre JK. Ver NAPOLITANO, Marcos. *Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro*. Antíteses, [S. l.], v. 8, n. 15, p. 9–44, 2015. DOI: 10.5433/1984-3356.2015v8n15espp9. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/23617>. Acesso em: 8 mar. 2023.

Moderna) sob a orientação teórica corbusiana.³⁷¹ O horizonte era o de uma arquitetura e um *design* que dessem forma ao progresso científico e à linguagem urbana e industrial. A experimentação formal era valorizada, filiando o movimento ao *ethos* vanguardista que havia marcada o entre guerras europeu, mas dentro de uma lógica funcionalista, racionalista e cosmopolita. Costa também ajudou a consolidar a perspectiva modernista como horizonte de atuação dentro do Estado, processo que ocorre gradualmente ao longo dos anos 1940, através da atuação de diversos intelectuais. Outro dado importante foi sua atuação como primeiro diretor do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (de 1937 até 1972 foi diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos). A experiência é reveladora de como o modernismo brasileiro esteve atento desde o início ao passado nacional, sobretudo à fase colonial.³⁷² Na trajetória de Costa, Brasília deve ser compreendida como ponto de maior expressão do ponto de vista da relação entre modernismo e política de Estado, momento em que o projeto moderno havia se tornado hegemônico em diversos espaços de ação política e cultural, fossem públicos ou privados.³⁷³

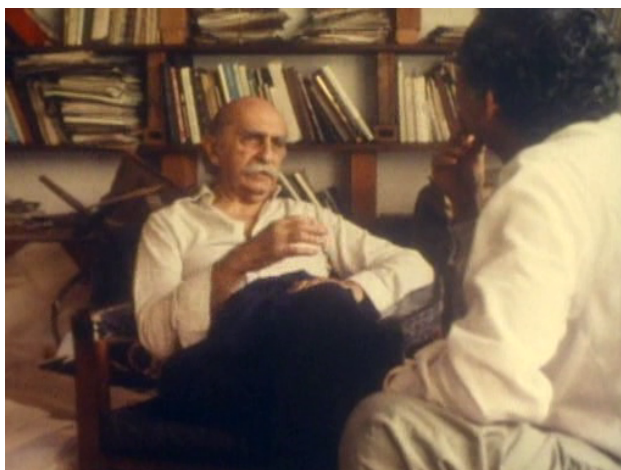


Figura 26: Conterrâneos velhos de guerra (Vladimir Carvalho, 1990/1991)

Lúcio Costa em seu escritório dá entrevista a Vladimir já nos anos iniciais da Nova República.

³⁷¹ “Com a Revolução de 1930, Rodrigo Melo Franco de Andrade me convidou a dirigir a Escola de Belas Artes. Foi lá que me informei do movimento moderno, as ideias de Le Corbusier etc.” NOBRE, Ana Luiza (organização e apresentação) *Lúcio Costa. Op. cit.* p. 60.

³⁷² Nesse período, ainda nos anos 1930, o Barroco mineiro passou a ser uma realidade histórica enaltecida e objeto de políticas de patrimonialização, mas não somente. A atuação marcante no Sul do país, na região das Missões, indica que a preocupação com a formação colonial ultrapassava o recorte geográfico e temporal ditado pelo ciclo minerador.

³⁷³ “Aquela arquitetura moderna que vinha desde 1936 até Brasília”, diz Costa em 1979, concordando com este arco de continuidade da arquitetura moderna culminando em Brasília. *Ibidem.* p. 68.

Já em 1961 Costa era convocado a defender o projeto urbanístico de Brasília. Em entrevista publicada no *Jornal do Brasil* em 8 de outubro de 1961, o arquiteto defendia a Unidade de Vizinhança³⁷⁴ como inspiração para a Superquadra brasiliense. Vislumbrava-se ainda uma ocupação regulada dos espaços de moradia: “as habitações mais econômicas não teriam certos acabamentos e comodidades considerados indispensáveis pelo pequeno burguês, a fim de evitar o perigo sempre presente, uma vez prontas, ficarem tão boas ou tão caras que fossem ocupadas por outros que não aqueles a quem se destinavam.”³⁷⁵ Antes de 1964, a discussão girava ainda em torno de uma acomodação das pretensões do desenho moderno. Diz o arquiteto: “Não poucos se dizem a favor de Brasília, do que representa, de sua necessidade etc. mas proclamam-se ‘contra o modo como foi feita’. Ora, Brasília foi feita do único modo possível nas circunstâncias. Havia um prazo e um prazo determinou o ritmo da construção”. E ainda: “os erros e acertos de Brasília são uma lição para todos. Deve-se estudar o que lá foi feito, não reacear repetir o que deu certo e evitar o que não convém”³⁷⁶. Percebemos que estava já colocada a tensão entre projeto e realidade, e a defesa da cidade se faz pelo argumento de que foram as condições que o país encontrou para realizá-la. E por fim:

Contudo, não é uma utopia. É, tão somente, a capital do país, com a sua inatualidade social e suas mazelas transferidas a mil quilômetros da praia e a mil metros acima do mar. Mas foi concebida e construída com decisão e com fé num país diferente e num mundo melhor – a sua arquitetura e o seu urbanismo exprimem essa confiança – e isso, no final das contas, é o que importa.³⁷⁷

Observemos agora outra entrevista do mesmo Lúcio Costa, publicada em 27 de novembro de 1984 no mesmo *Jornal do Brasil* com o expressivo título de *A realidade maior que o sonho na Brasília de 25 anos depois*.³⁷⁸ O tempo passado deixa claro, no relato do

³⁷⁴ O conceito foi proposto nos anos 1920 pelo arquiteto norte-americano Clarence Perry. Sinteticamente, são áreas residenciais autônomas, apartadas do tráfego intenso de veículos, capazes de atender às demandas cotidianas de seus moradores. A arquitetura moderna utilizou largamente esse princípio urbanístico, aplicado em Brasília.

³⁷⁵ *Ibidem*. p. 47. Costa comenta que este fenômeno havia ocorrido na Unidade de Habitação de Marselha, projeto de Le Corbusier construído na cidade francesa entre 1947 e 1953.

³⁷⁶ *Ibidem*. pp. 50-51.

³⁷⁷ *Ibidem*. p. 52.

³⁷⁸ *Ibidem*. pp. 80-90.

urbanista, o deslocamento no que se refere a leitura histórica da cidade a que venho fazendo referência.

Eu estava com aquela impressão, que recebia pelos jornais e pelos arquitetos, o Oscar inclusive, sempre lamentando que os operários que construíram Brasília foram jogados fora e vivem miseravelmente. Isso é uma espécie de demagogia generalizada, de oposição sistemática, e que em parte é verdadeira, mas as satélites não são esse quadro de miseráveis favelados que vivem mal. Não são, absolutamente. Eu vi e fiquei muito satisfeito. São cidades normais do interior do Brasil, que têm tudo e onde se vive de forma bem brasileira.³⁷⁹

Um Lúcio Costa de idade avançada (ele nasceu em 1902) incorporava parte das críticas no processo de defesa do projeto e como ele foi ocupado posteriormente. Com o avanço das cidades-satélites este assunto não podia mais ser ignorado, e a leitura proposta é do *abrasileiramento* dos arranjos de moradia fora do Plano Piloto. O mesmo tipo de argumento estava sendo proposto por James Holston na mesma época, mas, na retórica de Costa, habilmente harmonizado ao plano urbanístico original. A ideia de uma oposição sistemática dá conta de um momento em que a arquitetura moderna perdia hegemonia e recebia críticas em muitas frentes, como vimos. Ou seja, o projeto de memória modernista que aparece em *Conterrâneos*, retomando a monumentalização de Brasília, não deixa de ser um movimento de reação, orquestrado em meio à perda de hegemonia do projeto moderno. Por fim, vale ressaltar que a relação entre Brasília e o regime autoritário permaneciam sendo uma questão. Nesta mesma entrevista, o urbanista retoma este ponto:

Ademais, essa cidade foi criada num período democrático e foi pensada em termos democráticos. Depois surgiu esse movimento de 1964. Como era um governo militar, autoritário, essa conotação de autoritarismo, dogmática, confundiu-se um pouco com a cidade, concebida de forma regular, geométrica, bem definida, com intenção bem forte. O público em geral e muitos críticos ficaram achando que era uma cidade autoritária, anti-humana, umas bobagens.³⁸⁰

A ligação de Brasília com o período democrático pré-1964 é importante para a memória modernista, sobretudo no momento da redemocratização. É forte nos anos 1980 a tendência a compreender o regime militar como um hiato antidemocrático, motivo pelo qual a

³⁷⁹ *Ibidem* p. 86.

³⁸⁰ *Ibidem* p. 86.

figura de Juscelino Kubitschek foi naquele momento reabilitada e elencada como figura importante da democracia populista da Quarta República. É essa também a linha adotada aqui pelo arquiteto, que cola o projeto moderno ao imaginário democrático e aponta para um futuro democrático que retome o espírito de Brasília: “A cidade foi feita em função do homem, para criar um ambiente agradável para a vida e a cultura. E isso está ocorrendo e já *está sendo retomado* [grifo meu]”³⁸¹. Adiante comento como as *Diretas Já* e o início da Nova República influenciaram as memórias de JK e de Brasília.

Em *Conterrâneos*, há três intervenções de Costa. Acompanhando a lógica temporal que organiza o filme, é possível traçar um itinerário histórico e argumentativo que fundamenta a memória operada pelo urbanista. A primeira fala está inserida no bloco dedicado à construção de Brasília e nele Costa e Niemeyer atuam em conjunto. Niemeyer faz uma defesa romântica do que chama de “período quase heróico da construção”. Fala em “sonho de JK”, “campanha contra” o presidente e, finalmente, que o grupo teria se unido em “cruzada”. O vocabulário é expressivo e indica que, diante da clareza das contradições urbanas de Brasília, a opção era por reafirmar o ideário mitológico de um Juscelino Kubitschek que havia recentemente despontado no debate público como expressão de um passado democrático e modernizador do país.

A montagem justapõe os dois arquitetos e vamos de Niemeyer a Costa, que segue na mesma linha. Ele argumenta que “do ponto de vista do estadista foi uma medida acertadíssima”. Evoca o Plano de Metas, os 50 anos em cinco, para concluir: “de modo que Brasília veio se entrosar neste esquema como um fecho”³⁸². O argumento de fundo é de que o desenvolvimento do país, o compasso modernizador - inclusive da vida urbana - e a linguagem organizada pelo projeto moderno, representado aqui por Brasília como *fecho*, eram faces de um mesmo processo, que Juscelino soubera enfeixar. Esta é a leitura histórica, de tom monumentalizante, que os arquitetos modernistas projetavam, nos anos 1980, sobre a construção de Brasília e o governo JK.

A segunda intervenção de Lúcio Costa está situada no momento da inauguração da cidade (reconstruída em detalhes com imagens de arquivo). Costa rebate a ideia, forte no imaginário, de que a nova capital havia representado uma “*insensatez*”. Esta crítica tem origem na forte oposição que Brasília recebeu durante os anos 1950, por uma oposição que

³⁸¹ *Ibidem* p. 86.

³⁸² A ideia de um *esquema* foi trabalhada por Otilia Arantes para pensar a trajetória de Costa em cotejamento com o percurso do modernismo brasileiro. O centro do esquema é a relação entre a formação de um sistema cultural e um sistema econômico capaz de criar uma sociedade nacional minimamente homogênea. Segundo a autora, Brasília deve ser situada no encontro destes dois vetores. Ver ARANTES, Otilia B. F. *Esquema de Lúcio Costa* in. NOBRE, Ana Luiza. [et al.] (org.) *Lúcio Costa: Um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 102.

enxergava nas obras um excesso de gastos públicos e um motivo de pressão inflacionária.³⁸³ Esta palavra aparece no filme algumas vezes, inclusive nas vozes narradoras, tanto a de Othon Bastos quanto a do Candango Cantador. Em seguida à fala do arquiteto, vem a voz de Othon Bastos que estabelece uma relação importante para a dramaturgia do filme: “epopéia, extravagância, delírio ou insensatez, a criação de Brasília marcou fundo a alma simples do povo”. O ponto aqui é registrar como as críticas de Brasília foram convertidas, pelo projeto de monumentalização da cidade, em elemento épico, projeto visionário da liderança política. O interessante é notar como *Conterrâneos* propõe uma releitura particular desta dimensão épica (discutida no capítulo 3), apropriando-se do substrato da memória social que foi fomentado, por exemplo, pelos agentes modernistas, mas deslocando seu centro organizador para a experiência dos grupos populares e para a cultura da oralidade.

Mas a intervenção mais expressiva de Lúcio Costa é a terceira e última. O percurso do filme caminha na direção da clareza das contradições de Brasília. Depois que é feita a recuperação da chacina de 1959, os agentes ligados ao projeto de Brasília são todos contrapostos com estes relatos, numa operação de conflito dramático e histórico que o filme leva a cabo na parte final. O embate com Niemeyer é mais agudo, e o discute a seguir. Mas o testemunho de Lúcio Costa deixa entrever uma outra dimensão do conflito histórico que está em jogo. Vladimir pergunta da chacina, diz que o episódio é de conhecimento da população da cidade. Costa, acuado, é áspero e organiza sua defesa a partir do descrédito do relato popular. Cito um trecho longo, mas importante:

Mas isso naturalmente são coisas bastante limitadas e que crescem através desse disse-que-disse de motoristas de táxis. Cada candango romanceia, aqueles que colaboraram com a construção de Brasília têm muito essa tendência, a romancear, a dar importância a isso e fazem um drama às vezes, aí você vai examinar historicamente é uma coisa limitada, não é? Foi um "far-west". (...) Porque há aquela afluência de gente de toda parte. Do ponto de vista da construção da cidade, isso são episódios, não tem a menor importância. Eu francamente não tomei conhecimento, não fui informado a respeito disso e se tivesse, não teria dado importância. Porque era já um problema sociológico, aquelas coisas normais. De um fluxo de operariado de todas as procedências, gente de todos os antecedentes para, num deserto, construir uma cidade. De todo modo que não pode ser um minueto de cavalheiros. (...) Uma coisa que não tem gravidade, não há motivo para dramatizar.

³⁸³ Para uma discussão sobre inflação durante o período JK, gastos públicos e estratégias econômicas ver. SKIDMORE, Thomas. *Op. cit.* pp. 212-217.

Vladimir interpela, fiando-se nos relatos da experiência popular: “porque os motoristas de praça...?”. Mas é interrompido. “Motoristas de praça são uns mentirosos, todos inventam. Todos foram candangos, chegaram lá muito depois, de modo que é uma gente que não merece confiança nenhuma.” Costa repele a narrativa popular quando ela legitima a crítica à construção da cidade. O argumento de desqualificação escancara um elitismo constitutivo. Fica claro como a experiência popular não cabe no esquema histórico que foi montado pela memória modernista hegemônica. Há uma espécie de recalque, de problema de fundo insolúvel, que emerge com força nesta sequência do filme por trás da argumentação de Lúcio Costa. Carvalho capta um conflito fruto da tensão elite/povo, erudição/experiência popular, cultura letrada/oralidade, que atravessou o longo modernismo brasileiro configurando-se em impasse de difícil resolução. A figura de Lúcio Costa, expressão particularmente densa de erudição e de uma vinculação à cultura internacional que marcou o projeto moderno, condensa o impasse diante da experiência popular que simplesmente, ainda em 1980, para a memória hegemônica, não cabia no *esquema de Brasília*. Mais do que conflituosa, a relação é violenta, de choque histórico. O artista modernista, ainda que tenha tentando organizar, ordenar e propor soluções para o povo enquanto comunidade homogênea e imaginada, nem sempre foi capaz de lidar com as contradições deste processo e de ceder espaço aos relatos de violência e à incompletude da efetivação de seus projetos.

4.5 Oscar Niemeyer: conflito em cena

A leitura que faço da participação de Lúcio Costa no filme se estende a Oscar Niemeyer. O conjunto de preocupações, o projeto de memória e a argumentação de ambos é semelhante, unidos que estão em torno de uma defesa do projeto da arquitetura moderna e de suas trajetórias dentro deste percurso. Mas há também algumas diferenças e particularidades que precisam ser observadas.

Em primeiro lugar, é preciso registrar que há uma fala expressiva de Niemeyer que incorpora sem maiores resistências as críticas à Brasília. Ela aparece aos 37 minutos do filme, no momento em que o filme acabou de passar na inauguração da cidade em 1960 e as críticas à cidade mal começaram a ser formuladas. Chama a atenção, neste momento do filme, o seguinte raciocínio:

Os que vieram construir Brasília vieram de todos os cantos do país, do Nordeste principalmente. Esses nossos irmãos que vieram para Brasília, para nos ajudar, que construíram esses palácios, apartamentos, escolas, tudo isso e de nada disso usufruíram. E saíram de Brasília mais pobres ainda e foram morar longe da cidade que construíram, vendo-a de longe como um sonho frustrado, como Drummond dizia que via Itabira. De modo que esse é um aspecto negativo de Brasília, que nós devíamos ter compreendido desde o início. Quer dizer Brasília não representa uma cidade do futuro. Uma cidade do futuro que nós pensávamos, uma cidade de homens iguais.

Quando tomamos o conjunto dos relatos fornecidos por Niemeyer para o filme, em geral na linha de defesa de uma empreitada heróica, esta fala parece contradizer a sustentação do arquiteto na obra como um todo. Ao mesmo tempo, o filme escolhe não situar este trecho no momento do embate cineasta/arquiteto, que a montagem leva para o final do filme, para um momento de maior carga dramática e quando os problemas de Brasília já foram amplamente arrolados. É também difícil entender o que explica que na mesma entrevista Niemeyer tenha dado respostas com sinais tão invertidos. Uma hipótese seria a seguinte. Esta fala teria sido dita pelo arquiteto depois do confronto feito por Carvalho a respeito da morte de operários, discutido em seguida. Diante dos fatos trazidos pelo cineasta e abrindo mão de sustentar a narrativa monumentalizante, Niemeyer poderia, no final da entrevista, ter produzido um balanço mais realista e ciente dos limites e problemas da empreitada de Brasília. Assumir esse trecho no final do filme, no entanto, mudaria o estatuto dramático de Niemeyer, indicando uma autocrítica do projeto moderno ou dando a entender que a defesa do projeto não passaria de uma argumentação protocolar. Ainda segundo esta hipótese, no fim das contas não verificável, o depoimento revelador de uma maior consciência histórica por parte do arquiteto de Brasília teria sido deslocado para o início, parcialmente diluído em sua força de avaliação final, para que o percurso narrativo do arquiteto no filme fosse outro. Com isso, Carvalho enfraquece a memória modernista hegemônica que buscava enfrentar, removendo-lhe uma de suas armas, o balanço crítico matizado.

Mas passemos ao confronto a que fiz referência, momento mais agudo de tensão na tela do filme. quase uma hora e meia depois desta passagem. A passagem é situada pela montagem logo após o depoimento de Pompeu de Sousa (quase uma hora e meia depois, portanto, da cena anterior), que confirma resignado a ocorrência da chacina. Confrontado, Niemeyer diz nunca ter sabido do ocorrido ou sido informado por Juscelino. Diante da insistência do cineasta, o arquiteto pede que a entrevista seja interrompida. A gravação de som é suspensa, e vemos o entrevistado falar, irritado, sem ouvir sua voz. As luzes se apagam e a imagem escurece, provavelmente escondendo um corte. O áudio é retomado e ouvimos Niemeyer perguntar a Vladimir quando o massacre teria acontecido. Em seguida, ele diz:

“matam tantos operários, é um regime de merda. De modo que qual a importância de terem matado um lá? Matam gente todo dia por aí, invadindo as favelas, fazendo tudo”, e insiste nunca ter ouvido falar do episódio. Tenta-se retomar a entrevista, uma claquete entra em quadro, mas Niemeyer resiste e pede que as luzes se apaguem novamente. O arquiteto então argumenta ter realizado o projeto do *Memorial 9 de Novembro* (inaugurado em 1989, em Volta Redonda, RJ), que homenageia metalúrgicos da Companhia Siderúrgica Nacional mortos em conflito com as forças de segurança no contexto de uma greve, no final de 1988, já durante o governo Sarney.³⁸⁴ A argumentação busca reafirmar o compromisso de Oscar Niemeyer com a agenda de esquerda e com os trabalhadores em geral, ele que foi um militante histórico do PCB. Nesse sentido, é bastante diferente da perspectiva adotada por Lúcio Costa, cujo depoimento denota outro tipo de posicionamento.



Figura 27: Conterrâneos velhos de guerra (Vladimir Carvalho, 1990/1991)

O conflito em cena com Oscar Niemeyer na entrevista de 1988. Vladimir escolhe deixar as fraturas do depoimento na montagem.

Para além da imagem pública sustentada pelo arquiteto, a diferença entre 1959 e 1989 é sobretudo histórica. Se durante o governo Sarney a morte de operários durante uma greve era objeto de inevitável debate público, seguida de uma política de memória que buscava reparar a violência sofrida, durante o governo JK estas mesmas condições políticas e sociais não estavam colocadas. Novamente, isso implica que a experiência da classe trabalhadora atravessada por violências não tivera início com o regime militar, fato que o filme sublinha, embora a redemocratização permitisse um olhar mais atento a esse tipo de violação de

³⁸⁴ O depoimento de Niemeyer, ao mencionar a morte de operários ocorrida em 9 de novembro de 1988, indica que as últimas entrevistas para o filme foram realizadas logo antes do projeto começar a ser montado em São Paulo, informação que foi confirmada por Vladimir Carvalho por telefone. A entrevista de Niemeyer foi das últimas captadas para o filme, ainda segundo o diretor.

diretos. Os relatos de Niemeyer e de Lúcio Costa também deixam claro que este foi o substrato histórico sobre o qual se apoiou o longo modernismo brasileiro.

Por fim, vale registrar um fato anedótico, mas que diz respeito à visão da história que Vladimir Carvalho expressa. Em depoimentos, o cineasta fez questão de frisar o quanto seu embate com Niemeyer na entrevista para *Conterrâneos* não significou um rompimento político com o arquiteto, companheiro de partido e de quem se considerava amigo. Para mim, mas também para Carlos Alberto Mattos, Carvalho contou ter recebido, anos depois, um desenho do arquiteto como presente (depois perdido num táxi, para desgosto de Vladimir).³⁸⁵ Este fato atestaria a relação de amizade entre eles, a despeito do conflito.³⁸⁶ Esse fato é importante pois reforça como as tensões pertencem ao plano histórico e político. Não se trata de buscar limites morais, ou apontar voluntarismos ou impostura, mas sim de avaliar as condições efetivas em que a história se deu.

4.6 A questão urbana e a montagem do conflito na avaliação da modernização conservadora

O desenvolvimento urbano da cidade de Brasília ao longo dos anos 1970 e 1980 está registrado em *Conterrâneos* através de alguns fenômenos. *Cidade nova*, foi preciso observar como seu tecido se modificava com o passar do tempo. Desde cedo estabeleceu-se uma relação conflituosa entre Plano Piloto, o centro projetado, e a periferia, via de regra autoconstruída e apartada. Esta tensão atravessa a história de Brasília sob a perspectiva do embate entre planejamento cartesiano modernista e a noção de um certo *abrasileiramento*, como James Holston nomeou a informalidade e a negação do urbanismo rígido por parte expressiva da ocupação da cidade. A percepção de uma experiência urbana cindida em duas aparece nitidamente em *Brasília contradições de uma cidade nova*, mas está retratada também em *Brasília segundo Feldman*, sobretudo na interpretação que os personagens depoentes fazem das imagens feitas por Feldman da Cidade Livre. Em *Conterrâneos*, este tema é central em termos de um discurso histórico sobre Brasília. Ele aparece nos

³⁸⁵ MATTOS, Carlos Alberto. *Pedras na lua e pejejas no asfalto*. Op. cit. p. 237.

³⁸⁶ “Tomo essa entrevista [de *Conterrâneos*] como uma prova de que não preendo a sectarismos. Diante de uma evidência histórica, não protegi o comunista de quatro costados que tanto admirava. Não aparece no filme, mas o clima pesado se desfez ali mesmo.” *Ibidem*. p. 236. O que talvez reforça sua tese para o deslocamento da autocrítica para o início.

depoimentos de entrevistados mas, de forma ainda mais expressiva, nas imagens que o cineasta registrou.

O depoimento mais contundente a esse respeito é do médico Gustavo, novamente ele a figura capaz de fornecer ao cineasta sínteses de viés sociológico capazes de arrematar o discurso fílmico e a visão política que o cineasta pretende sustentar. No contexto de uma discussão sobre o problema do “menor abandonado”, Gustavo declara:

Essa é seguramente a dificuldade maior [ele se refere à morte violenta de um jovem garoto] associada, evidentemente, a muitas outras. O problema da habitação, o problema de emprego e que fazem com que Brasília seja uma cidade exatamente igual às demais cidades brasileiras. Com os mesmos problemas. A ilha da fantasia acabou. E talvez até com aspectos mais graves porque nas cidades mais antigas, nos centros urbanos mais antigos, não existe segmentação, essa compartimentalização de segmentos sociais. Nos bairros mais ricos como o Leblon no Rio de Janeiro existem pessoas de baixa renda morando no Leblon. Brasília distribuiu os segmentos da população de acordo com sua condição financeira da forma mais estreita possível.

A comparação entre Brasília e as demais cidades brasileiras tem por base justamente esta configuração particular entre centro e periferia que se manifesta na capital. A opção histórica foi por não deixar que a cidade crescesse na franja urbana imediatamente justaposta ao território. Ao contrário, a acomodação de grandes contingentes populacionais e o planejamento de novos bairros e cidades-satélites foram sempre apartados da mancha urbana concebida por Lúcio Costa, processo por si só carregado de contradições, bastante discutidas no campo da arquitetura e do urbanismo.³⁸⁷ O depoimento do médico dá conta do pensamento crítico que havia, nos anos 1980, se tornado hegemônico, equiparando Brasília aos problemas da vida urbana brasileira em consonância com a noção de fim de linha da *fantasia* representada pelas intenções originais. A chave para a compreensão deste processo reside na precariedade urbana visível na periferia do Distrito Federal, cujas imagens o filme fornece ao espectador.

³⁸⁷ Os trabalhos da arquiteta e professora da UnB Sylvia Ficher vêm apontando como a gestão urbana e políticas de patrimônio, sobretudo os processos de tombamento do Plano Piloto, ocorridos nos anos 1990, convergem na criação de um “cordão sanitário imposto ao Plano Piloto ainda antes de sua inauguração, quando da criação de Taguatinga em 1958.” Ver FICHER, S. Brasília: *Legislação patrimonial e gestão urbana*. Revista Thésis, Rio de Janeiro, v. 2, n. 5, 2019. DOI: 10.51924/revthesis.2018.v2.212. Disponível em: <https://thesis.anparq.org.br/revista-thesis/article/view/212>. Acesso em: 14/02/2023. <https://thesis.anparq.org.br/revista-thesis/article/view/212>. Acesso em: 14 fev. 2023.

Estas imagens se concentram no Bloco 4 do filme. Do ponto de vista histórico, está sendo feito um balanço do Milagre Econômico³⁸⁸ e da condução política do país sob o regime militar. A coleção de imagens que Carvalho registrou ao longo dos anos é então acionada como documentação visual que atesta as contradições deste processo. Carvalho exhibe neste bloco um vasto arsenal de planos nos quais que a precariedade é o marcador comum. São imagens feitas nas cidades-satélite e em ocupações informais. Vemos ruas sem asfalto, casas de madeira, comida sendo preparada em fogões a lenha, animais. Trata-se de uma geografia urbana que tem ainda muito das dinâmicas do mundo rural, algo comum nas periferias brasileiras nos momentos de acomodação dessas populações às cidades.

Vemos também imagens do que parece ser um alojamento de operários onde homens comem de capacete na cabeça. Nestes espaços, Vladimir filma insistentemente a alimentação dos trabalhadores, muitas vezes produzindo imagens que flertam com o grotesco e com a precariedade limite. Com isso, dialoga diretamente com o cinema soviético de vanguarda que também havia representado a alimentação do operariado como forma de aludir as condições de vida da classe trabalhadora. Em *O Encouraçado Potemkin* (Sergei Eiseinstein, 1925), por exemplo, temos uma longa passagem a alimentação servida na embarcação é o disparador do motim ocorrido em 1905. Vemos imagens fortes da carne estragada, repleta de larvas, numa chave em que o grotesco serve à conscientização política do espectador.



Figura 28: Conterrâneos velhos de guerra (Vladimir Carvalho, 1990/1991)

A alimentação dos operários como motivo temático do filme em diálogo com tradições visuais como o Cinema Novo e a do cinema soviético.

A relação entre o imaginário da revolta no encouraçado russo e o episódio na Pacheco Fernandes Dantas, também motivado por condições inadequadas de alimentação, é direta e

³⁸⁸ Vale ressaltar que a crise econômica que marca os anos 1980 também entra no balanço do personagem Gustavo: “O problema social mais grave do DF é a consequência da situação econômica que o país atravessa. Dez anos de crescimento praticamente zero com aumento considerável da população, aumento particularmente da população urbana”. Ou seja, trata-se de um olhar retrospectivo que se volta à modernização conservadora a partir da perspectiva da crise política e econômica do regime militar.

o cineasta traçou este paralelo em depoimentos e textos.³⁸⁹ Como bem apontou Luis Felipe Labaki, não foram poucos os diretores do Cinema Novo que conheciam e dialogavam com as experiências cinematográficas soviéticas dos anos 1920.³⁹⁰ Vladimir Carvalho, no entanto, talvez seja dos diretores que mais reivindicaram o léxico cinematográfico legado por este grupo.

Volto à sequência de *Conterrâneos* com as imagens da periferia de Brasília (Bloco 4). O trecho seguinte é uma passagem longa, musicada e sem falas, na qual o cineasta perfila a coleção de imagens que traduz a precariedade do espaço periférico. Seguindo a lógica épico-operística já discutida, a banda sonora traz *Cavalgada das Valquírias*, de Richard Wagner, em arranjo orquestrado e cantado em coro que contrasta com a aridez da realidade social vista nas imagens. Em determinado momento, uma mulher busca água no solo através de um poço (figura 4.6). Vemos a sobrevivência de famílias pobres nos bairros, diante da infraestrutura deficiente. A quantidade de crianças remete a um país com outra dinâmica demográfica, periferias muito populosas. O ponto de chegada da sequência são as imagens do Lixão da Estrutural, depósito de lixo sólido desativado somente em 2018, historicamente ocupado pela presença de catadores.



Figura 29: Conterrâneos velhos de guerra (Vladimir Carvalho, 1990/1991)

O retrato da periferia Brasília, zona de encontro entre o mundo rural e o urbano.

O filme registra longamente imagens deste espaço, transformando-o em símbolo tanto da precariedade urbana quanto da estratificação social do país. A coleção de imagens de

³⁸⁹ Cf. nota 165, ver CARVALHO, Vladimir. *Sangue na Vila Planalto: uma história do começo de Brasília, que fez 21 anos*. Revista Movimento. Ed. 304 27/04-03/05 de 1981 p. 6. Disponível no Serviço de Informações do Arquivo Nacional.

³⁹⁰ “Filmes e escritos de nomes como Kulechóv, Pudóvkin e Eiseinstein estavam na órbita de interesse dos realizadores do Cinema Novo, muitos dos quais transitavam entre a realização de ficções e documentário.” O caso mais notório, para citar um exemplo de influência einsteiniana, é *Pedreira de São Diogo* (1965), de Leon Hirschman. LABAKI, Luiz Felipe. *Dziga Viértov Cine-Olho: manifestos, projetos e outros escritos*. São Paulo: Ed. 34, 2022, pp. 16-17.

Vladimir registrou o mesmo espaço em funcionamento ao longo de muitos anos. Sabemos disso pois há nas imagens texturas diversas de negativos, inclusive imagens em preto e branco que remetem ao início das filmagens, na primeira metade dos anos 1970. A operação de montagem e a relação imagem/som seguem o estilo cinematográfico do documentarista que venho tentando descrever. A música busca revestir a epopéia popular do tom épico que guia a narrativa, sobrepondo a experiência popular a elementos da cultura erudia. A montagem de Eduardo Leone é expressiva, dada a choques e conflitos visuais, mais próxima às tradições de vanguarda do que de um realismo social transparente e imersivo. É clara a deferência ao estilo de montagem voltado ao conflito sócio-histórico do cinema de Eisenstein e Viértov. Alternam-se imagens coloridas e PB. Mudam as roupas vestidas, as cores e a tonalidade histórica, num processo de colagem que se quer evidenciar e busca ir e voltar no tempo. Aqui a montagem moderna, autorreflexiva, ajuda o cineasta a empregar o *tempo* como matéria expressiva. Fazendo repetidas vezes o movimento presente-passado-presente novamente, o cineasta alude à persistência do lixão enquanto elemento da realidade brasileira. Isto é, um problema que não se resolve e intrinsecamente ligado à constituição de grandes metrópoles.

Seguindo a tradição da arte comunista, Carvalho representa um universo do trabalho hostil e violento, mas capaz de carregar em seu bojo os elementos necessários à formação da consciência de classe. Ao mesmo tempo, nestas cenas o cineasta repercute a tradição da *estética da fome*, consagrada pelo texto manifesto de Glauber Rocha de 1965. No curta-metragem *Maranhão 66* (Glauber Rocha, 1966), por exemplo, encontramos um olhar cinematográfico semelhante ao retrato da precariedade operado em *Conterrâneos*. Glauber filma um equipamento de saúde pública onde vemos rostos enfermos e corpos magérrimos. A câmera sempre em movimento, traço de estilo que aproxima os dois realizadores. A sequência imediatamente seguinte nos apresenta um lixão maranhaense. A mesma paisagem característica, homens e mulheres que vivem do lixo trabalhando sob o voo de urubus. Não somente os temas visuais são semelhantes aqueles que Vladimir registrou no DF anos depois,

como também a forma expressiva de montar o material usando relações conceituais, choques e embates gráficos.



Figura 30: Conterrâneos velhos de guerra (Vladimir Carvalho, 1990/1991)

O retrato do lixão em *Conterrâneos*. As diferentes texturas fotográficas do sistema de imagens de Vladimir tematizam a passagem do tempo e sublinham permanências históricas.

O subdesenvolvimento e a mobilização da precariedade como recurso expressivo de linguagem é um traço marcante de *Conterrâneos velhos de guerra*. No processo de aproximar a tradição visual das vanguardas comunistas internacionais e o repertório cinemanovista, Carvalho produz um efeito de síntese interessante. A primeira havia buscado retratar o operariado urbano e fabril através de idiomas culturais como o realismo socialista e o construtivismo. A segunda buscou dar forma artística ao subdesenvolvimento brasileiro, com ênfase nas engrenagens de exploração do mundo rural. A operação estética de Carvalho, fundindo as duas referências, se debruça justamente sobre um terreno híbrido. O do território brasiliense precário, em processo incipiente de urbanização, mas ainda atravessado por códigos do Brasil rural. O expediente do documentarista se ajusta bem a um universo onde rural e urbano coexistem, como é o caso dos arredores de Brasília neste período.

Este tipo de sequência, com este arranjo formal, nos permite posicionar Vladimir Carvalho, ao menos nesta fase de sua cinematografia, ainda bastante próximo da linguagem cultural operada pelo documentário moderno brasileiro. *Conterrâneos* é sobretudo um filme de engajamento social que lida com as contradições do Brasil dos anos 1980, distintas das que caracterizavam o país no contexto do Cinema Novo. Um país mais urbanizado, relações de trabalho capitalista mais desenvolvidas e com um mercado cultural mais bem estabelecido. Ao mesmo tempo, um país de periferias populosas e deficiente de serviços públicos, estagnação econômica, inflação alta e baixo poder de compra. O tipo de construção fílmica mobilizado nessas passagens, o uso expressivo do repertório das vanguardas (do cinema da *opacidade*, como propôs Ismail Xavier) posicionam o filme dentro do arco do documentário moderno, movimento que perdia tração em termos ocupação de espaços e de comunicação

com o público. Observado hoje, *Conterrâneos* soa um pouco como documentário moderno tardio. Talvez pela formação do cineasta, naquele momento ainda ligado aos procedimentos que vinha mobilizando nos filmes desde os anos 1960, talvez em função da longa duração do projeto, cuja forma foi se moldando ao longo do tempo, mas a partir de um princípio organizador situado no período anterior. De todo modo, parece-me que *Conterrâneos* tentava se posicionar em relação ao arranjo estético de *Cabra marcado para morrer*, filme que a sua maneira fazia um fechamento do ciclo do documentário moderno.

O fato a ser observado é a importância que a investigação do espaço urbano tem na composição da obra. A *avaliação da modernização* que Carvalho propõe tem como objeto privilegiado o território construído, a geografia física e social que se formou em Brasília. Coteja-se a realidade ali encontrada com as intenções iniciais do desenho que ainda sobreviviam de forma consistente na memória social operada pelos agentes modernistas (Lúcio Costa e Niemeyer), mas também por representantes do projeto autoritário (Ernesto Silva). Por outro lado, e aqui temos uma contradição importante, os arquitetos buscam se afastar do regime militar, encontrando na memória de Juscelino Kubitschek um passado heróico e modernizante capaz de dar sustentação estrutural ao projeto moderno. Se aproximam, nesse sentido, da narrativa sustentada, por exemplo, pelo médico Gustavo, que vocaliza a relação entre os governos militares e o desajuste urbano deles derivado. Dessa forma, os arquitetos se aproximam também da memória hegemônica liberal que nos 1980 se opunha ao regime militar, unindo setores à esquerda e à direita. Buscam aproximar Brasília de uma modernização nostálgica, também idealizada (lembramos do vocabulário empregado por Niemeyer), em tese substancialmente diferente da modernização dos anos 1970 e 1980, de resultados negativos. É, como se percebe, um momento de reacomodação das narrativas e da memória social, propiciado pela crise do regime militar que produziu novas percepções.

Trata-se de um momento em que a agenda de avaliação da modernização tinha centralidade. A vida urbana, onde os sintomas da crise vinham à tona de forma expressiva tornou-se o centro das atenções para parte expressiva da produção cinematográfica brasileira. Atento a isto, Carvalho fez um balanço não somente das particularidades do contexto brasiliense, mas também do arranjo histórico mais profundo que deu origem ao projeto moderno brasileiro. O retrato produzido, contundente em suas intenções politizadas, dá conta de contradições e limites internos ao processo histórico que deu origem à cidade.

A seguir examino como o filme lida especificamente com a memória sobre JK, última peça importante para compreendermos como uma determinada agenda do início da Nova República se apresenta em *Conterrâneos Velhos de Guerra*.

4.7 JK: nostalgia da modernização e a continuidade positiva pré-golpe

A figura do presidente Juscelino Kubitschek é central para compreendermos alguns cruzamentos históricos e da memória social presentes em *Conterrâneos velhos de guerra*. Personagem central do empreendimento de Brasília, é também a figura cujo retrato, no filme, é atravessado pelas mais flagrantes contradições. Buscarei demonstrar como o *Conterrâneos* lida com sinais trocados em relação ao ex-presidente, morto em 1976. Por um lado, JK está no topo da cadeia de comando que produziu a cidade, experiência cuja violência intrínseca o filme quer sublinhar. Como já aponte, o gesto do filme é o de evidenciar arcaísmos tanto no tecido social quanto nas relações de trabalho vigentes no país, retroagindo essas características para além da instauração do regime militar em 1964. Com isso, o filme choca-se diretamente com a ideia de uma modernização nostálgica durante o período JK.³⁹¹ Por outro lado, em meio ao processo de fundação da Nova República, consolida-se a memória positiva em torno do presidente, ligada à ideia de *anos dourados*. A intensidade deste movimento é tamanha que o filme de Carvalho não escapa de partilhar deste imaginário mais celebrativo. Estas duas narrativas coexistem na forma fílmica de *Conterrâneos*, o que produz um jogo dialético interessante, além de situar a obra firmemente no ambiente da redemocratização ocorrida ao longo dos anos 1980.

No âmbito cinematográfico, dois produtos culturais dos anos 1980, anteriores a *Conterrâneos*, participaram da elaboração de um imaginário sobre JK surgido em meio à transição para o regime democrático. Em primeiro lugar, o filme de Silvio Tender, de 1980, *Os anos JK*. Centrado na história política e retrocedendo até a constituição de 1946, o filme utiliza sobretudo imagens de arquivo e uma narração de caráter expositivo (na voz de Othon Bastos, também narrador de *Conterrâneos*), além de entrevistas, para retratar a figura de Juscelino e seu desempenho político.

Especificamente sobre Brasília, o filme acaba não se afastando de aspectos na memória positiva. A narração advoga a ocupação em direção ao interior despovoado: “o trabalho de *desbravamento* e integração iniciado três séculos antes pelos bandeirantes”. Fala-se, sobre imagens de arquivo que ilustram a marcha colona sobre o território, em “modernizar

³⁹¹ “Vale lembrar que o governo JK acabou por ser memorizado dentro de uma perspectiva dada pela “nostalgia da modernidade”, sentimento a princípio paradoxal que tomou conta de uma boa parte da sociedade brasileira. Esta nostalgia surgiu após o golpe militar de 1964, que expôs as contradições mais agudas de nossa modernização capitalista e traiu a “promessa de felicidade” dos anos 1950, ao separar o processo de modernização econômica da inclusão social e da democracia política, gerando traumas cujos sintomas mais contundentes, paradoxalmente, podem ser percebidos na instigante vida cultural dos anos 1960 e 1970.” NAPOLITANO, Marcos. *A breve primavera antes do longo inverno: uma cartografia histórica da cultura brasileira antes do golpe de Estado de 1964*. História Unisinos, 18(3): 418-428, Setembro/Dezembro 2014, p. 420.

o país, liquidar com a sonolência de uma sociedade que parasitava ao longo das praias”. Ou seja, o corolário monumentalizante se faz presente, embora o filme tensione determinados aspectos da agenda política brasiliense, como a distância entre poder e o povo, aspecto que ganhara importância com relação plasmada entre os militares e a cidade. Brasília é vista como fruto de uma união de interesses entre políticos, intelectuais, sindicatos e empresários, mas efetivada pelo *entusiasmo* (este adjetivo sempre colado à memória do ex-presidente³⁹²) da dedicação pessoal de JK e sua capacidade de articulação política. Quanto à arquitetura moderna, a narração a caracteriza como *revolucionária* e *triumfante*. Há também um depoimento de Oscar Niemeyer, que não escapa aos códigos da memória positiva de sua agenda pessoal. De diferente em relação ao relato de *Conterrâneos* temos a evocação da experiência da Pampulha, em Belo Horizonte, na qual o arquiteto já havia atuado em parceria com JK, então um político mineiro. Esta linha de continuidade histórica entre os projetos modernistas em Minas Gerais é importante e pouco aparece na memória hegemônica de Brasília.

O filme acaba por erigir uma visão da história que congrega modernização e democracia, e é esta a leitura sobre os anos JK que se consolida nos anos 1980. Brasília representa um tipo modernização que, não sem algumas contradições, deixa para trás aspectos clientelistas e atrasados da sociedade brasileira. A reconstitucionalização pós-Estado Novo abre o filme e se torna eco, no passado, da abertura política que se iniciava. O filme levou 800 mil pessoas ao cinema e sua pesquisa iconográfica serviu de base para o que seria o documentário seguinte do diretor³⁹³, *Jango* (Silvio Tendler, 1984), filme lançado em março de 1984 em meio ao auge da campanha *Diretas Já* e a poucos dias do regime militar completar 20 anos.³⁹⁴ O cortejo fúnebre de JK, em 1976, tem no filme o mesmo estatuto que tem em *Conterrâneos*, ou seja, de ato público de rua, primeiro momento de participação cívica de massas em Brasília desde o golpe militar. A música *Peixe Vivo*, cantiga popular que seria a predileta do ex-presidente, se torna um símbolo da relação governante-povo e reveste Juscelino de certa aura popular semelhante à emanada anteriormente por Getúlio Vargas.

³⁹² Um dado ilustra a presença desta palavra na memória e na leitura histórica de JK. Thomas Skidmore, escrevendo em 1967, na seção do livro dedicada aos *Símbolos e estratégias* do governo Kubitschek a utiliza, sem reflexão crítica explícita, três vezes ao longo de quatro páginas. Ver SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio Vargas à Castelo Branco (1930-65)*. Op. cit. pp. 205-209.

³⁹³ Ver NAPOLITANO, Marcos. *Nunca é cedo para se fazer história: o documentário Jango (1984) de Silvio Tendler* in MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida (orgs.) *História e documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012, p. 154.

³⁹⁴ Recentemente, por ocasião dos 40 anos da campanha pelas Diretas, completados em 2023, o jornal *Folha de São Paulo* publicou uma série de reportagens e artigos de análise. Entre eles, uma cronologia detalhada do processo, iniciado em 2 de março de 1983 com a proposição da Emenda Dante de Oliveira e encerrado com a derrota da emenda, em 25 de abril do ano seguinte. Ver <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2023/02/veja-a-cronologia-da-campanha-das-diretas-ja-que-teve-inicio-ha-40-anos.shtml>. Acesso em: 02/03/2023.

Fica claro o projeto de resgate do repertório democrático republicano que embasa o filme. O dado mais significativo é que, apesar de JK ser o político biografado, a estrutura do filme avança longamente nos anos 1960, e os governos Jânio Quadros, João Goulart e o processo do golpe tem grande importância dedicada pela narrativa. Com isso, curiosamente, Tandler implode o recorte proposto e leva a cabo antes de tudo um balanço político da Quarta República, sintoma de um projeto centrado na reflexão sobre o Brasil pré-1964.



Figura 31: Conterrâneos velhos de guerra (Vladimir Carvalho, 1990/1991)

A sequência dedicada ao enterro de JK trabalha na chave de uma memória positiva sobre o ex-presidente.

A segunda obra é a minissérie televisiva *Anos Dourados*, dirigida por Gilberto Braga (1986). Nos anos que separam o filme da minissérie, a campanha pelas diretas (1983/1984) haviam consolidado a volta das massas à cena política e a Nova República tornara-se uma realidade. A pesquisadora Mônica Kornis se dedicou extensamente a investigar como os formatos televisivos, sobretudo a Rede Globo, com seus produtos culturais e operando a partir da matriz melodramática, colaboraram com os novos arranjos para a memória de temas sensíveis da história recente. Junto com *Anos Rebeldes* (criação Gilberto Braga; direção Dennis Carvalho), exibida em 1992, as minisséries produziram um retrato televisivo e ficcional, ainda que histórico, do período que vai da modernização juscelinista, passando pela contracultura dos anos 1960, à luta armada e aos impasses vividos pela esquerda.³⁹⁵ Kornis

³⁹⁵ Analisando *Anos Rebeldes*, a autora identifica uma atuação conjunta da minissérie e da cobertura da imprensa à época no sentido de uma glamourização dos anos 1960 que omitia a face mais dura do regime no início dos anos 1979 (1979?). “Neste processo, promoveu uma idealização dos anos 1960, o que levou, paradoxalmente, à construção de um clima nostálgico em meio à representação da instalação e progressivo endurecimento do regime militar na minissérie”. KORNIS, M. A. *Anos Rebeldes: melodrama, imagens de arquivo, e uma memória da ditadura militar no Brasil*. In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (orgs.). *O cinema e as ditaduras militares*. São Paulo e Porto Alegre: Intermeios/Fapesp e Famecos, 2018, p. 109. Ver também: KORNIS, M. A. *As “revelações”*

aponta que a chave de avaliação do período JK em *Anos Dourados*, em consonância com a tradição melodramática, são os comportamentos e os costumes da sociedade brasileira dos anos 1950. No que se refere a pensarmos a posição de Vladimir Carvalho diante da figura de Juscelino, as obras televisivas acabaram por propor, à sua maneira, também uma reflexão sobre o processo de modernização do país. Diz a autora:

Anos Dourados trata de um processo de transição de uma sociedade arraigada a valores conservadores - que transitam da política ao comportamento afetivo - para uma outra mais aberta, identificada na narrativa como moderna e democrática. Nesse sentido, realizava a alegoria de um momento histórico que se apresentava como novo posto democrático - a chamada "Nova República" - com a conjuntura do governo Kubitschek, contrapondo uma sociedade retrógada, patriarcal, clientelística a uma outra apresentada como nova e verdadeira, identificada com a perspectiva juscelinista revivida como um momento de otimismo em 1986, após 21 anos de regime militar.³⁹⁶

Assim, Juscelino foi elencado como uma das figuras políticas de relevo do passado anterior aos militares quando o ciclo da experiência autoritária se encerrava. Como discuti no capítulo 2, este fenômeno não se restringe a JK, e houve um interesse cinematográfico amplo por figuras políticas como Getúlio e João Goulart. Ao contrário destes dois, no entanto, JK ficou menos identificado com uma trajetória histórica da esquerda nacionalista e mais ligado à ideia de modernização nostálgica, contando com maior apoio de setores médios e liberais.

Ou seja, Vladimir Carvalho era então convocado a lidar com um personagem diferente daqueles que compunham o corpo mais coeso da memória de esquerda. Lidava também com o imaginário da modernização capaz de conciliar tradição e modernidade, linha de interpretação que não é a de seu cinema. Como aponta ainda Monica Kornis, "a oposição entre o Brasil 'tradicional' e o Brasil 'moderno' permaneceu nas tramas das novelas exibidas pela Rede Globo ao longo dos anos 1980."³⁹⁷ Ou seja, como venho tentando demonstrar ao longo deste capítulo, os impasses da modernização eram parte importante da agenda do país no momento em que a modernização tutelada pelos militares demonstrou sinais claros de seus problemas e fissuras. Carvalho enfrentava uma dimensão particular deste processo, espaço histórico em que JK esteve unido, ainda que circunstancialmente, a uma parte importante do projeto moderno brasileiro. Em outras bases e com outra linguagem, o

do melodrama, a Rede Globo e a construção de uma memória do regime militar. Significação: *Revista De Cultura Audiovisual*, 2011, 38(36), pp. 173-193.

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 108.

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 108.

documentarista, como a programação televisiva, lidava com as tensões colocadas pelo rescaldo de uma modernização contraditória.

Com a volta da participação civil na esfera política, era o momento de resgatar um fio da história da esquerda brasileira rompido em 1964. Como apontou Marcos Napolitano, discutindo também outro filme de Silvio Tendler, *Jango* (1984), trata-se de uma ideia de “‘fio da continuidade positiva’, contra a ‘interrupção’ de 1964”³⁹⁸. Aqui vale ressaltar que esta é a mesma ideia defendida por Jean-Claude Bernardet quando pensa *Cabra marcada para morrer* a partir de uma ponte para o passado democrático anterior ao golpe.³⁹⁹ Se a figura de Jango era mais integralmente identificada com o projeto utópico, nacional-popular, do pré-golpe, a figura de JK exige matização. Para Napolitano, Juscelino era um “nome simbólico da história republicana do país, cujo governo em parte foi endossado pela esquerda nacionalista, igualmente desperta certa nostalgia da memória liberal.”⁴⁰⁰ O retrato dos anos dourados na TV Globo corrobora esta tese e aponta para uma já descrita aliança tática entre setores da esquerda e setores liberais e conservadores que, nos 1980, agiram juntos na composição ideológica que produziu a Nova República.⁴⁰¹

Assim, JK, por complexidade histórica, é uma figura mais difícil de lidar tanto para o cinema de Carvalho quanto para o de Silvio Tendler, mas esta memória de espectro amplo sendo construída naquele momento o aproximava de João Goulart numa certa linha de continuidade nacionalista surgida em Getúlio Vargas e terminada no governo efetivamente destituído pelo golpe. Tratava-se, para as esquerdas, sobretudo de resgatar uma experiência política do *popular* no momento em que os “‘vencidos’ irrompiam no espaço público” protagonizando os movimentos sociais.⁴⁰² Segundo esta perspectiva histórica, Jango e JK partilhavam, talvez com distintos graus de intensidade, o “signo da comunhão política antiautoritária, democrática e nacionalista [que] seria um caminho para superar a possível fragmentação das oposições, ainda que o elã cívico das *Diretas Já* sugerisse uma eventual convergência”⁴⁰³.

Mas vejamos como Vladimir Carvalho elabora este quadro de questões na forma fílmica de *Conterrâneos*. No início do filme, a posição diante de JK é a mesma que descrevi em relação à Brasília. O uso intenso dos cinejornais, mobilizados junto a depoimentos que

³⁹⁸ NAPOLITANO, Marcos. *Nunca é cedo para se fazer história: o documentário Jango (1984) de Silvio Tendler*. *Op. cit.* p. 171

³⁹⁹ Cf. nota 139. BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. *Op. cit.* p. 227.

⁴⁰⁰ *Ibidem*. p. 164

⁴⁰¹ Para uma discussão sumarizada sobre as dinâmicas políticas e sociais durante a tradição política ver: CODATO, Adriano. *Uma história política da transição brasileira: da ditadura militar à democracia*. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, n. 25, nov. 2005, p. 83-106.

⁴⁰² NAPOLITANO, Marcos. *Nunca é cedo para se fazer história: o documentário Jango (1984) de Silvio Tendler*. *Op. cit.*, p. 173.

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 174.

acompanham esta visão, revisitam a imagem monumentalizada do ex-presidente construída amalgamada à da nova capital. Num resumo esquemático: o presidente *entusiasmado*, que acompanha e supervisiona as obras, herdeiro da tradição bandeirantista, viajando sempre no avião Vickers e olhando a cidade de cima. Como já descrevi, o filme primeiro percorre a narrativa positiva para depois operar sua inversão, golpe de dramaturgia afinado ao estilo de Vladimir dado a choques e contrastes.

Já no bloco final, passada a recuperação a fundo do ocorrido em 1959, o cineasta questiona os atores políticos ligados ao projeto juscelinista se o presidente soubera do assassinato de operários no alojamento da construtora. A questão é fundamental pois coloca sob tensão a memória de JK como figura democrática no caso de ter colaborado com a cadeia de comando por trás do episódio. A pergunta é feita a Pompeu de Sousa, então senador constituinte eleito em 1986 e do mesmo grupo político do ex-presidente.⁴⁰⁴ Ele nos conta que JK teria tomado conhecimento do ocorrido e ficado indignado. Quando perguntando se presenciara a cena, Pompeu se esquivava dizendo estar, naquele momento, no Rio de Janeiro. Por fim, argumenta que: “Juscelino tinha uma carga de solidariedade humana muito grande. Podia não ter a ideologia da reforma das estruturas sociais, mas tinha a antevisão através da sensibilidade.” “Mas isso passou em brancas nuvens?”, pergunta o cineasta. “Passou, acabou passando.” Pompeu sustenta um Juscelino humanista e ético, figura positiva embora não plenamente alinhado ao projeto de esquerda. O episódio traumático e violento constrange a narrativa nostálgica e reafirma as contradições históricas que compõem a agenda no cineasta. O fato de a pergunta ser direcionada a um parlamentar da oposição à ditadura e congressista constituinte indica que Carvalho não aderiria sem algum distanciamento ao imaginário simbólico em torno do passado pré-1964 que apresentei.

Ainda sobre Pompeu, valeu registrar uma operação feita pelo filme e que cola a figura do então senador à de Juscelino. No último depoimento do filme, momento expressivo de balanço final, Pompeu, enfático, diz: “A utopia da capital da esperança transformou-se na realidade da capital do desespero nacional”. Em seguida fala em *reversão* desse processo e em “esperança novamente”. A crítica é ao regime militar e não ao projeto de JK, e a reversão do processo diz respeito à retomada democrática. Há aqui um truque de montagem que ajuda o encaminhamento do discurso político do filme. São duas entrevistas dadas por Pompeu ao filme. Uma no que parece ser sua casa e outra em seu gabinete. No momento deste depoimento final, a câmera enquadra um retrato de JK posicionado na parede do gabinete, logo atrás do entrevistado, para em seguida abrir um *zoom* e voltar ao enquadramento da entrevista. Ocorre que o trecho sendo mobilizado pela montagem é da outra entrevista de

⁴⁰⁴ Próximo a Darcy Ribeiro, Pompeu de Sousa havia participado da criação da Faculdade de Comunicação da UnB, onde foi professor, demitido em 1964.

Pompeu em sua casa, e o retrato de JK, na parede do gabinete, é acionado sem sincronia sonora num *raccord* que se quer imperceptível. Vamos de uma entrevista a outra sem que este gesto seja evidenciado ao espectador. A intenção é, não resta dúvida, colar a figura de JK ao balanço final do personagem que está, neste momento, evocando a ideia de Brasília como projeto democrático gestado antes do golpe e por ele desvirtuado. O arranjo de montagem é uma opção deliberada, e com ele Carvalho transforma novamente JK em figura positiva no momento de encerramento do filme quando o espírito político da Nova República contagia a obra em seu final.



Figura 32: *Conterrâneos velhos de guerra* (Vladimir Carvalho, 1990/1991)

No final do filme, uma habilidosa operação de montagem relaciona a imagem de JK ao balanço feito por Pompeu de Sousa.

O momento de maior tributo monumentalizante à figura de Juscelino, no entanto, é certamente a sequência do filme dedicada à sua morte em 1976. Vladimir registrou o episódio e há imagens abundantes da multidão que tomou as ruas em Brasília durante a recepção do corpo. Geraldo Campos, deputado constituinte, defende a ideia de que a multidão nas ruas representou uma espécie de retomada cívica ainda durante um momento rígido do regime militar. “O que havia era uma brasa que estava apenas coberta pelas cinzas”⁴⁰⁵, deixando claro uma visão da história que, à luz do *élan* cívico das Diretas, valorizava a tomada da rua pelas massas como forma de tensionamento com os militares. Campos sublinha a participação de Ulysses Guimarães, protagonista das Diretas, nos discursos ocorridos naquele dia. Uma imagem do político na tribuna atesta o depoimento. A cena torna-se mais uma sequência musical do filme, em tom fúnebre memorialístico.

Mais significativa ainda, em termos de linguagem cinematográfica, é a sequência seguinte que registra a construção do *Memorial JK*, mausoléu do ex-presidente e monumento dedicado à sua memória. Diante do trabalho operário construindo a arquitetura física do

⁴⁰⁵ Adiante, Campos reafirma esta visão da história: “Foi um dia muito significativo, eu diria que a foi a primeira manifestação política na capital da república desde o início da ditadura.”

monumento, Vladimir percorre novamente a tradição soviética, fazendo planos que lembram a linguagem gráfica construtivista e os montando de forma associativa. O tempo é alongado, e um arranjo musical orquestrado e cantado em coro reforça o sentido épico da sequência. O resultado no filme é a monumentalização de JK, situação potencializada por sua morte, rituais fúnebres, um certo contexto político e a política de memória, o monumento, que se transformou em símbolo da cidade.

Minha argumentação buscou demonstrar como o filme mantém com a figura do ex-presidente uma relação marcada pela ambiguidade histórica. De um lado, há o projeto político de defesa radical da experiência popular e operária na história de Brasília, em oposição aos jogos de poder e ao sistema econômico que produziu a cidade. Este enquadramento questiona o projeto moderno e a concepção da cidade, inevitavelmente fustigando o presidente Kubitschek e confrontando a narrativa de uma modernização idílica e inclusiva durante aquele período. Por outro lado, a energia política dos anos 1980 havia transformado a figura de JK em representante privilegiado do passado pré-1964 e organizado uma memória hegemônica positiva seu respeito. Memória essa afinada à ideia de uma linearidade histórica democrática e homogênea interrompida pelo golpe. Tanto o filme de Silvio Tendler quanto a minissérie *Anos Dourados* haviam mobilizado este imaginário com força, a partir de linguagens e formatos distintos. Carvalho, talvez inconscientemente, percorre as duas imagens de JK, produzindo, ainda outra vez, um retrato dialético, que compreende a história em seu movimento interno e em suas contradições. De todo modo, é importante perceber como *Conterrâneos* foi contagiado pelo movimento cívico que transformou a fundo a institucionalidade política brasileira, e cujo epicentro sísmico foram os anos 1983-1986, os imediatamente anteriores ao encerramento de um projeto cinematográfico que começara em 1970, no auge da ditadura.

4.8 Conclusão

Busco então retomar o sentido geral que tentei atribuir ao último capítulo deste trabalho. Tentei demonstrar que Brasília deve ser compreendida não como uma experiência isolada, mas sim dentro de um quadro amplo que reuniu o nacional-desenvolvimentismo e a arquitetura moderna (componente importante do longo modernismo brasileiro) na construção de um imaginário que, sobretudo nos anos 1950 e até 1964, estava pautado pela superação do atraso em direção a um país moderno, urbano e industrializado. Esta teleologia parabólica se dissolve, primeiro do ponto de vista político das esquerdas, com o golpe militar. A partir dos anos 1970, esta narrativa é substituída por outra promessa de modernização, conduzida

pelos militares, simbolizada pela ideia de Milagre Brasileiro. Nos anos 1980, tanto a base material deste processo entra em colapso, quanto a sociedade brasileira exige a retomada de participação política civil. As cidades e a agenda urbana estiveram no centro deste processo pois este foi um território onde o revés da modernização conservadora logo se manifestou, ao mesmo que ali surgiu parte importante da mobilização popular que se incorporou ao movimento amplo de retomada democrática.

Carvalho em *Conterrâneos* lida com este quadro e com essa temporalidade, no arco histórico que vai de JK até o momento da constituinte. O filme trabalha primeiro a narrativa monumentalizante que operou o imaginário de uma Brasília heróica e que apontava uma modernização imaginada. A ideia de uma encenação da modernidade é importante e foi apontada pela historiografia, e a memória de Brasília foi em grande parte produzida em torno dessa ideia, com a participação efetiva dos agentes modernistas, como vimos. No entanto, desde os anos 1960, esta memória coexiste com a ideia de uma *quebra da utopia*, de Brasília não como cidade excepcional, mas sim uma cidade *como qualquer outra*. Os problemas na nação invadem o imaginário brasiliense, e o percurso histórico dos anos 1950 aos 1980 é de hegemonia da primeira imagem em direção à hegemonia da segunda. Ou seja, da modernização pretendida em direção à modernização real, efetivada no terreno histórico. *Conterrâneos* lida o tempo todo com esta tensão entre passado e futuro, projeto e realidade, desenho e território, utopia e contradições.

A redemocratização, por sua vez, impôs um espírito do tempo à organização interna do filme. Na periferia de Brasília, os moradores da Ceilândia, sintoma maior do planejamento urbano autoritário, se organizavam na luta por melhorias no bairro de periferia. Juscelino foi retomado como figura do passado republicano e democrático, junto com os outros presidentes pré-1964. Eram tempos de avaliar o passado com a clareza dos limites do projeto moderno. O longo modernismo perdera sua força enquanto projeto de organização da sociedade. Ao mesmo tempo, alguma dimensão de futuro se impunha, pois apoiado em bases políticas, partidárias e institucionais renovadas.

Conterrâneos termina com imagens do episódio conhecido como *Bardenaço*, quando, em novembro de 1986, um protesto convocado pela CUT e pela CGT em reação ao Plano Cruzado II tomou a Esplanada dos Ministérios em Brasília. Um ônibus do exército foi incendiado, em seguida diversos veículos e carros oficiais. Vladimir Carvalho registrou o ocorrido: carros sendo virados, muito fogo e fumaça, em seguida a retomada do terreno pela polícia e pelo exército. Estas imagens são as últimas do filme.⁴⁰⁶ Carvalho quer com elas aludir à participação popular, à tomada das ruas, à uma revolta social que talvez não estivesse

⁴⁰⁶ Carvalho faz uma análise do episódio e das imagens (“gravadas por minha equipe e outras”) em MATTOS, Carlos Alberto. *Op. cit.* pp. 227-231.

ocorrendo naquele momento, mas que pode ser fabulada nas imagens apresentadas sem maior contexto. O cineasta deixa claro que seu engajamento político reside na revolta popular e na luta de classes. Esse era, afinal, o impulso que levou um grupo de trabalhadores a se sublevar contra as condições de trabalho no eisensteiniano sábado de carnaval de 1959, enfrentando feroz resistência das forças de segurança. Assim, a Nova República contagiava o filme e seu projeto político, resolvendo parte dos problemas colocados pelos 21 anos de ditadura. Ao mesmo tempo, o fogo do final, posto insistentemente na tela, cria uma moldura para o filme que começa também com planos de fogo e brasas sobre o solo do cerrado. Afeito a simbolismos, Carvalho nos lembra da força rebelde que defende como força vital na condução histórica. Nos lembra também dos ciclos de repetição brasileiros, em que a violência e os arcaísmos se repõem, habitam passado e futuro.

Considerações finais

Ao longo deste trabalho, defendi a ideia segundo a qual Vladimir Carvalho colaborou com a escrita da história de Brasília na posição de um documentarista-historiador. Como vimos, o cineasta esteve atento às dinâmicas que envolvem a relação Brasil/Brasília: o projeto moderno; o imaginário da urbanização e da integração territorial; o Milagre econômico e suas consequências; a retomada democrática nos anos 1980. Busquei demonstrar como Vladimir foi tanto um observador atento quanto um intérprete agudo da história da cidade. Vale aqui o que escreveu Ismail Xavier a respeito de *Cabra marcado para morrer. vinte anos de história, vinte anos de Brasil*.⁴⁰⁷

Da mesma forma que Eduardo Coutinho, Vladimir buscava, no momento inicial da Nova República, tensionar determinados elementos do repertório político das esquerdas. Coutinho, através do *Cabra*, propunha uma reavaliação dos procedimentos cepecistas do projeto de 1964, tentando elaborar um novo papel para o cineasta engajado. Carvalho, por seu turno, batia de frente com a memória modernista que havia sido, com o passar do tempo, largamente incorporada pelo Partido Comunista Brasileiro. Diante do projeto de modernização pelo alto, organizado ao longo de boa parte do século XX pela elite intelectual do país, o cineasta apresentou uma outra figuração de Brasília e dos modernismos brasileiros: uma experiência popular, cabocla e nordestina, majoritariamente iletrada, migrante, dispersa, e cujos processos de construção de memória historicamente foram lacunares e obliterados. Uma história carente de arquivos fotográficos e fílmicos, e muito dependente do relato oral para sua reconstituição. Uma história marcada por violências, apagamentos e traumas.

Um elemento de sua visão da história é fundamental e precisa ser destacado. A fase brasiliense constitui um esforço em demonstrar, através de episódios, relatos e documentos de diversas naturezas, que a violência política e social no seio da sociedade brasileira é anterior ao golpe de 1964 e aos arbítrios praticados pelo regime militar. Isso implica em registrar que a exploração do trabalho e as engrenagens de mando e clientelismo são elementos constitutivos do tecido social nacional. Com isso, o cinema de Carvalho colide com narrativas que positivaram, por exemplo, a figura de Juscelino Kubitschek, a modernização do período 1930 a 1964, e os feitos da arquitetura moderna brasileira. Vimos que, nesse movimento, Carvalho acompanhou a produção escrita no campo da arquitetura, história e sociologia, que também passou a dar maior peso ao relato popular, à história oral, e ao período da construção de Brasília em chave distinta da monumentalização operada pelas

⁴⁰⁷ XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 113.

narrativas políticas de viés oficial. No que se refere à memória de JK o cineasta tensionava a visão hegemônica, questionando, ou ao menos matizando, um dos elementos simbólicos que foi importante para o imaginário da redemocratização.

Em resumo, como perspectiva geral, Carvalho evoca critérios marxistas, radicais na defesa do povo trabalhador, para contestar a ideia de uma modernização capaz de congregiar imaginário nacional, desenvolvimento capitalista e prosperidade das classes populares. As contradições de Brasília, dos canteiros de obra às periferias precárias dos anos 1980, são oferecidas como provas da duração longa deste processo. Nesse movimento, Carvalho se aproxima de outros críticos à esquerda da modernização à brasileira. Um exemplo é Sérgio Ferro, discutido ao longo do texto, cuja reflexão sobre o canteiro de obras se aproxima conceitualmente do *sistema de imagens* que Vladimir organizou ao longo de 20 anos para figurar Brasília, tanto as que ele filmou, quanto as de Eugene Feldman e ainda outros “arquivos”.

Otília Arantes fez duras críticas ao projeto moderno e sua capacidade de superação dos problemas nacionais, em texto dedicado à obra de Lúcio Costa. A autora discute o que chama de “colapso da modernização brasileira por motivo de globalização do capitalismo”⁴⁰⁸:

Bem ou mal nossa festejada tradição moderna em arquitetura sempre alimentou a fantasia de estar na vanguarda da integração das classes sociais mais desfavorecidas - para ficarmos no eufemismo - no processo de construção nacional, de uma sociedade industrial homogênea e coerentemente moderna. Com a preciosa colaboração das coalizões conservadoras locais, a mundialização do capital decapitou essa construção. Deixando de vez a arquitetura brasileira sem assunto: afinal, ela não havia baseado sua causa no princípio da construção maximamente abrangente? Assim, a utopia que o capital desenhou no horizonte, ele mesmo reduziu a pó ao mudar de forma.⁴⁰⁹

Carvalho teve desde logo a intuição deste *fundo falso* de nosso projeto moderno, capitaneado pelas elites e em confronto com a dimensão popular. Na visão de Otília, Ferro e Vladimir, o sistema produtivo na periferia do capitalismo acabou por conformar um terreno inescapável de exploração que se tentou, sem sucesso, contornar ou escamotear. No fim das

⁴⁰⁸ Poderíamos incluir aqui outros autores da tradição marxista como Chico de Oliveira, Florestan Fernandes e Roberto Schwarz, cujas obras também sublinharam os limites e problemas do desenvolvimento capitalista brasileiro. O trabalho optou por não fazer esse cotejamento, talvez excessivamente teórico.

⁴⁰⁹ ARANTES, Otília B. F. *Lúcio Costa e a “Boa Causa” da arquitetura moderna*. In. *Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*. São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. 131.

contas, parece valer a interpretação formulada por Marcos Napolitano: “O horizonte de expectativas do artista politizado se chocava com seu espaço de experiência histórica, marcado pelo conservadorismo, pela exclusão social e pelo elitismo político que foram preservados no processo de modernização à brasileira.”⁴¹⁰

Aproveito também estas considerações finais para indicar alguns assuntos de pesquisa que se desenham a partir de minha dissertação sem que eu tenha podido percorrê-los a fundo. São questões que poderão ser objeto de investigações futuras, ligadas sobretudo à relação entre o cinema de Vladimir e características mais amplas do documentário brasileiro e de nosso cinema moderno. Por exemplo, Carvalho dialoga com a tradição literária brasileira, sobretudo com os “romances regionalistas” de José Lins do Rego (*Menino de Engenho*, 1932, *Usina*, 1936, *Fogo Morto*, 1943) e José Américo de Almeida (*A Bagaceira*, 1928). Um caminho seria mapear como os elementos desse universo aparecem na fase nordestina de sua obra, e como os autores são retratados nos documentários biográficos posteriormente. Parece-me que teríamos um estudo de caso importante para ajudar a compreender como o cinema brasileiro se relacionou com a literatura dita regionalista. Acredito que nesse caminho há algumas chaves que ajudam a compreender o longo modernismo, considerando que a literatura teve um papel importante no curso deste projeto, e que o cinema moderno manteve com ele produtivo diálogo.

No que se refere a leituras mais analíticas do sertão enquanto unidade social, política e histórica, seria possível aprofundar o diálogo entre filmes como *A Bolandeira* e *Saruê*, e os intérpretes do pensamento social da geração de 1930/1940, como Gilberto Freyre (retratado por Joaquim Pedro de Andrade em *O mestre de Apipucos*) e Caio Prado Jr., cujas ideias sobre a colonização certamente influenciaram o cinema de Vladimir, mas também o Cinema Novo de maneira geral. Novamente, creio haver uma rede de relações entre literatura, pensamento social e cinema que caminhou embricada entre os anos 1930 e os anos 1960, tendo determinados aspectos do projeto moderno brasileiro como eixo e o sertão nordestino como imagem importante para a identidade nacional. Os cinemas de Glauber Rocha e Joaquim Pedro seriam centrais nessa investigação, mas também valeria a pena incluir na discussão filmes documentais. Além de filmes de Vladimir, *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman), filmes de Geraldo Sarno (*Viramundo*, 1965; *Viva Cariri*, 1969; *Vitalino/Lampião*, 1969; *Semana de Arte Moderna*, 1974), e outros filmes da Caravana Farkas (penso nos filmes de Paulo Gil Soares, *Frei Damião: trombeta dos aflitos, martelo dos hereges* [1970] e *A morte do boi* [1970]), poderiam ser pensados a partir de suas relações com o longo modernismo, a literatura e as ciências humanas.

⁴¹⁰ NAPOLITANO, Marcos. *Arte e política no Brasil: história e historiografia* in EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (orgs.) *Arte e política no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 2014, pp. XVI e XVII.

Entre o cinema de Glauber Rocha e o de Vladimir Carvalho parece haver particular afinidade estética e formal, em pontos específicos que aparecem ao longo dos capítulos. Cito exemplos: o uso de alegorias, de elementos épicos, o lugar da enunciação popular oral, a câmera na mão que desenha uma visualidade realista, a tendência à mobilização de contrastes (e a relação disso com a tradição barroca, defendida por Ismail Xavier⁴¹¹), o tom convulso e ritualístico. Penso que a aproximação entre as obras pode servir justamente para pensarmos características estilísticas do Cinema Novo e, novamente, as relações entre os cineastas e os movimentos estéticos em suas formas históricas. Até que ponto estes expedientes formais fazem parte da gramática do Cinema Novo? Que outros cineastas os mobilizam? Creio que é possível aprofundar o debate estilístico a partir da postura dialética que pense dentro/fora: o que caracteriza o movimento, o que está contido e o que escapa?

Especificamente sobre a enunciação épica da cultura popular oral, os expedientes presentes em *Conterrâneos*, sobretudo o *Candango Cantador*, dialogam com o cordel presente em *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964). Valeria acrescentar uma obra a este conjunto: *Proezas de Satanás na Vila de Leva-e-Traz*, de Paulo Gil Soares (1967), filme em que a figura do cantador popular, plasmada à ideia de narrador épico da epopeia popular brasileira, é levada ao limite.

Por fim, como já foi comentado, o raciocínio desenvolvido no capítulo 3 identificou no cinema de Vladimir Carvalho um gradual processo de incorporação da entrevista como procedimento, solapando de alguma forma a centralidade da voz narradora tradicional. Vimos que parte da historiografia enxerga nisso uma tendência mais ampla do documentário brasileiro. Acredito que essa chave de análise pode ser ainda mais bem investigada, olhando-se para filmes que as narrativas canônicas não consagraram. Laécio Rodrigues em seu artigo aponta alguns filmes que permitem repensarmos essas questões.⁴¹² Como já expus, acredito que tanto o percurso de Helena Solberg (especialmente *A Entrevista* [1966], mas também outros filmes como *A dupla jornada* [1975]) quanto *Fala Brasília*, de Nelson Pereira dos Santos, podem também entrar nessa equação. Futuros projetos de pesquisa poderão retomar essas questões. Como defendi ao longo do trabalho, Vladimir Carvalho acompanha e reflete, sem mecanicismos, a história do documentário brasileiro, motivo pelo qual o estudo de sua obra ajuda a compreender os caminhos deste cinema.

⁴¹¹ XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, pp. 117-143.

⁴¹² RODRIGUES, Laécio R. de Aquino. *Notas sobre o documentário brasileiro moderno*. REBECA - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, ISSN: 2316-9230 v. 3 n. 2 (2014).

Anexo I: Divisão do filme partes

Proponho a seguir uma divisão de *Conterrâneos velhos de guerra* em blocos temático-discursivos. A divisão proposta tem como objetivo decupar o filme para permitir sua análise, e está referenciada ao longo dos capítulos. Como apontei ao longo do trabalho, a estrutura geral de *Conterrâneos* segue parcialmente uma lógica cronológico temporal. Esta divisão busca apontar nesse sentido, essencialmente histórico, além de mapear temas, estratégias narrativas e a arquitetura interna da obra. A minutagem se refere à versão do filme lançada em DVD pelo Instituto Moreira Sales.

Prólogo – Da epígrafe de Bertold Brecht até o plano em que o Candango Cantador caminha em direção à câmera (00h00m00s até 00h03m00s). Sequência musical ao som dos versos de Jomar Moraes Souto cantados por Zé Ramalho. Inclui os créditos iniciais do filme.

Bloco 1 – Do depoimento do personagem João Rico até a intervenção do Candango Cantador no alto da Torre de TV (00h03m01 até 00h10m24). Apresentação do conjunto de personagens pioneiros, que falam sobre a migração para Brasília. Realiza-se uma avaliação do imaginário difundida à época, especialmente em regiões do Nordeste. Brasília era compreendida como oportunidade de emprego e condições melhores de vida.

Bloco 2 – Da sequência musical (ao som de *Aquarela do Brasil*) com imagens de arquivo que ilustram o Rio de Janeiro da década de 1950, até o depoimento de Lúcio Costa quando comenta a inauguração da cidade em 1960 (00h10m25 até 00h32m20). Este bloco compreende, grosso modo, o período 1957-1960 e dá conta do período das obras. Os personagens operários relatam o ambiente de trabalho e os mecanismos autoritários de controle social.

Bloco 3 – Da sequência com o personagem Tião Provisório até o depoimento do diplomata Wladimir Murtinho (00h32m21 até 00h54m45). O tema deste bloco são implicações traumáticas em Brasília no período posterior à inauguração, sobretudo do ponto de vista habitacional e urbano. Compreende o balanço crítico de Oscar Niemeyer; o relato de Geraldo Campos sobre a chegada de funcionários públicos; a sequência dedicada a Anísio e Severina que vivem a falta de moradia; e o retrato do movimento popular na Ceilândia que, após as remoções, teve a habitação como reivindicação central. Este bloco é temático e transversal do ponto de vista temporal pois retrata uma longa duração dos eventos.

Bloco 4 – Da sequência do recebimento da taça Jules Rimet em Brasília em 1970 até a sequência que retrata uma piscina artificial de ondas sendo utilizada pela população (cena musical, ao som da canção de Zé Ramalho); (00h54m46 até 01h19m46). Este bloco se dedica a cotejar o espírito oficioso do Milagre Brasileiro com imagens da modernização-conservadora em sua dimensão de uma urbanidade precária. É um bloco particularmente musicado, buscando trazer a tonalidade operística para o retrato de subdesenvolvimento sendo proposto. Passamos pelas condições de vida de operários, imagens de carne nos refeitórios, o Lixão da Perimetral e por uma vasta coleção de imagens da geografia periférica em Brasília.

Bloco 5 – Do depoimento do personagem Wladimir Murtinho a respeito da construção da Ponte Costa e Silva até a imagem de um grupo de trabalhadores da varrição pública no centro de Brasília ao som de *Ô abre alas* (01h19m47 até 01h25m30). Este bloco registra a construção da Ponte Costa e Silva identificando o episódio às demandas das elites de Brasília e ouve representantes deste universo. O tema central do bloco é a relação destas elites com a cidade, mediada pelos governos militares. O bloco também percorre imagens de desfiles militares e outros rituais do poder que tem a capital como palco.

Bloco 6 – Do depoimento de Geraldo Campos sobre o enterro de Juscelino Kubitschek até o plano final da sequência dedicada à construção do Memorial JK (01h25m31 até 01h31m58). Este bloco registra a morte de Juscelino em 1976, seu enterro e rituais fúnebres, sob a ótica de uma massiva adesão popular ao evento.

Bloco 7 – Este bloco registra o personagem Teodoro, mestre de Bumba meu boi e candango pioneiro. O retrato gira em torno da manifestação tradicional da cultura popular maranhense, com imagens de apresentações e ensaios (01h31m59 até 01h35m10). Esta sequência é relativamente autônoma e não se vincula o raciocínio cronológico temporal desenvolvido pelo filme. Trata-se sobretudo de aprofundar uma manifestação cultural de caráter popular.

Bloco 8 – Das imagens de um carnaval de rua em Brasília (momento em que se fala do ocorrido na Pacheco Fernandes Dantas pela primeira vez) até a fala de balanço de Gerado Campos (01h35m11 até 02h09m35). Este bloco se dedica a uma investigação detalhada do episódio que vitimou trabalhadores em 1959. A montagem agrupa os depoimentos de diversos entrevistados do filme no que se refere a esse assunto. Aqui estão também as sequências em que Vladimir Carvalho leva sobreviventes ao local do evento como forma de disparar de

memórias. Estão também os enfrentamentos com os arquitetos modernistas, Ernesto Silva e Pompeu de Sousa.

Bloco 9 – Do plano panorâmico que vai do Lago Paranoá até o bairro informal estabelecido no Plano Piloto até o plano que registra um *outdoor* publicitário do mercado imobiliário (02h09m36 até 02h26m10s). Este bloco trata das ocupações na região central de Brasília ocorrendo durante os anos 1980. A chamada invasão da Superquadra 111N é o estudo de caso no qual o filme se aprofunda, entrevistando diversos moradores e documentando uma violenta ação de reintegração pelas forças de segurança. Neste bloco, a narração de Othon Bastos volta a ser recorrente, denunciando o funcionamento elitista e especulativo do mercado imobiliário.

Bloco 10 – Da entrevista com Eurípedes, militante da ASSIMOC, até o fim do filme (02h26m11s até 02h34m09s). Balanço final da experiência de Brasília com participação dos personagens mais significativos. Eurípedes faz a fala final que representa o campo popular. Pompeu de Sousa elabora a ideia de que a capital da esperança fora desvirtuada e aponta para um futuro reconciliador, depoimento afinado ao espírito da redemocratização. O filme termina com imagens do Badernaço de 1986, durante o Governo Sarney, com imagens de conflito de rua e carros sendo incendiados.

Referências bibliográficas

Livros e artigos

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste 1920 –1950)*. São Paulo: Intermeios, 2013.

_____. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: Editora Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1999.

ALMEIDA, Lúcio Flávio de. *Ideologia nacional e nacionalismo*. 2ª Ed. São Paulo: EDUC, 2014.

AMANCIO, Carina Serra. *Movimentos sociais urbanos na região metropolitana de São Paulo entre 2000-2018*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2022.

ANCONA, Luiz O. G. *O homem do pau-brasil (1981) de Joaquim Pedro de Andrade: releitura oswaldiana no Brasil da Abertura*. In: XXV Encontro Estadual da ANPUH-SP, 2020, São Paulo. Anais Eletrônicos do XXV Encontro Estadual de História da ANPUH-SP, 2020.

ARANTES, Otília B. F. *Lúcio Costa e a “Boa Causa” da arquitetura moderna*. In. *Sentido da formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*. São Paulo: Paz e Terra, 1997, pp.115-133.

_____. *Mário Pedrosa: Itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura Nova - Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos*. São Paulo: Alameda, 2013.

ARCHANGELO, Rodrigo. *Imagens da nação: política e prosperidade nos cinejornais Notícias da semana e Atualidades atlântida (1956-1961)*. Tese de Doutorado - Universidade de São Paulo (USP). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2015.

ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e destino*. São Paulo, Ed. Ática, 2001.

AVELAR, José Carlos. *Um caçador de imagens*. In. CARVALHO, Vladimir. *Vladimir 70: Retrospectiva dos 70 anos do cineasta Vladimir Carvalho*. Brasília: CCBB, 2005, pp. 99-104.

BELLOUR, Raymond. *Le corps du cinéma, hypnoses, émotions, animalité*. Paris: P.O.L., 2009.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema - Repercussões em caixa de eco: As ideias de “nacional” e o “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema: Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª Ed., 2003.

BICALHO, Nair de Heloísa. *Construtores de Brasília: Estudo de operários e sua participação política*. Petrópolis: Vozes, 1983.

BONDUKI, Nabil Georges. *Affonso Eduardo Reidy*. São Paulo: Ed. Blau; Lisboa: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999.

BRAGA, Milton. *O concurso de Brasília: sete projetos para uma capital*. São Paulo: Cosac Naify, Imprensa Oficial do Estado, Museu da Casa Brasileira, 2010.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CARDENUTO, Reinaldo, *Por um cinema popular - Leon Hirszman, política e resistência*. Cotia: Ateliê Editorial, 2020.

CARDOSO, Miriam Limoeiro. *Ideologia do Desenvolvimento no Brasil: JK-JQ*, Ed. Paz e Terra, 1978.

CARVALHO, Vladimir. *Cinema candango: matéria de jornal*, Brasília, Cinememória, 2002.

_____. *Conterrâneos velhos de guerra / Vladimir Carvalho*. Brasília: GDF/Secretaria de Cultura e Esporte/Fundação Cultural do DF, 1997.

_____. *Jornal de Cinema / Vladimir Carvalho*. São Paulo: É tudo verdade. It's All True. Festival Internacional de Documentários, 2015.

_____. *Sangue na Vila Planalto: uma história do começo de Brasília, que fez 21 anos*. Revista Movimento. Ed. 304 27/04-03/05 de 1981.

_____. *Vladimir 70: Retrospectiva dos 70 anos do cineasta Vladimir Carvalho*. Brasília: CCBB, 2005, pp. 99-104.

CASTRO GOMES, Angela; JORGE Ferreira. *Brasil, 1945-1964: una democracia representativa en consolidación*. Revista Estudios del ISHIR - Unidad Ejecutora en Red ISHIR – CONICET, Argentina. Ano 8, Número 20, 2018. Disponível em: <http://revista.ishir-conicet.gov.ar/ojs/index.php/revistaISHIR>

CHAUÍ, M. *O nacional e o popular na cultura brasileira: seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CODATO, Adriano. *Uma história política da transição brasileira: da ditadura militar à democracia*. Revista de Sociologia e Política 25 (pp. 83-106). Curitiba, Universidade Federal do Paraná, novembro/2005.

DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil. *Modes d'emploi du détournement*. Les lèvres nues, Bruxelas, n. 8, maio 1956.

DIEGUES, Cacá. Debate *Vitória do Cinema Novo*, Revista Civilização Brasileira, nº 2, maio de 1965, Rio de Janeiro.

ELSAESSER, Thomas. *O cinema como arqueologia das mídias*. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

FEITOSA, André Fonseca. *Documentário e cultura histórica: o sertão de trabalho e relações de classe em O país de São Saruê (1971)*. Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHL, João Pessoa, 2014.

FERNANDES, André F. de Oliveira. *Vida Candanga: os trabalhadores na construção de Brasília e o massacre da GEB de 1959 - a memória como um campo de disputas*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História). Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

FERRO, Sérgio. *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. *Brasília, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer* in. *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

FICHER, S. Brasília: *Legislação patrimonial e gestão urbana*. Revista Thésis, Rio de Janeiro, v. 2, n. 5, 2019. DOI: 10.51924/revthesis. 2018.v2.212.

FRANCO, Marília da Silva. *Escola audiovisual*. Tese (Doutorado em Comunicação). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.

FREIRE, Marcius. *Jean Rouch e o nascimento de um certo filme-ensaio* in. TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*, São Paulo, Hucitec, 2015.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala*. São Paulo: Global Editora, 2003.

FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*, 22 ed., São Paulo: Editora Nacional, 1987.

GERVAISEAU, H. Arraes. *Nem lá, nem cá. Lugar e trabalho de memória (s) em Récits d'Ellis Island*. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 47, p. 223-242, 2020.

_____. *Imagens do passado, noções e usos contemporâneos* in. *História e documentário*. MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida (orgs). Rio de Janeiro, Editora FGV, 2012.

GINZBURG, C. *Un seul témoin*. Paris: Bayard Editions, 2007.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *A expressão social dos filmes documentais no cinema mudo brasileiro (1898-1930)* In: CALIL, Carlos Augusto (org.) *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

GUIDI, Milza. *Os incansáveis moradores da Ceilândia: uma história de lutas*. Brasília: Edição da Autora, 2013.

HOLANDA, Karla. *Documentaristas brasileiros e as vozes femininas e masculinas*. Significação V.42/n.44, 2015.

HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *O espírito de Brasília: modernidade como experimento e risco*. In: NOBRE, Ana Luiza. [et al.] (org.) *Lúcio Costa: Um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

HORA, Tatiana Alves de Lima. *Utopias de Brasília no cinema: o desvio contra a arquitetura e a história*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2019.

<https://thesis.anparq.org.br/revista-thesis/article/view/212>.

KORNIS, M. A. *Anos Rebeldes: melodrama, imagens de arquivo, e uma memória da ditadura militar no Brasil*. In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos. (Org.). *O cinema e as ditaduras militares*. São Paulo e Porto Alegre: Intermeios/Fapesp e Famecos, 2018.

_____. A. *As “revelações” do melodrama, a Rede Globo e a construção de uma memória do regime militar*. Significação: Revista De Cultura Audiovisual, 2011, 38(36).

_____. A. *Uma memória da história nacional recente: as minisséries da Rede Globo*. Acervo (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 16, n.1, p. 125-142, 2003.

_____. *Anos Rebeldes: melodrama, imagens de arquivo, e uma memória da ditadura militar no Brasil*. In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos. (Orgs.). *O cinema e as ditaduras militares*. São Paulo e Porto Alegre: Intermeios/Fapesp e Famecos, 2018.

LABAKI, Amir. *Filmoteca de Letras* in. CARVALHO, Vladimir. *Jornal de Cinema – Vladimir Carvalho*. São Paulo: É tudo Verdade Festival Internacional de Documentários, 2015.

_____. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006, p. 114.

LABAKI, Luiz Felipe. *Dziga Viértov Cine-Olho: manifestos, projetos e outros escritos*. São Paulo: Ed. 34, 2022.

LE GOFF, Jacques. *Documento/Monumento* in. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

LEANDRO, Anita; SILVA, Mateus Araújo. *Torturadores e torturados: a violência de Estado em dois filmes brasileiros recentes*. Doc On-line, n. 28, p. 40-63, 2020. Disponível em: <https://www.doi.org/10.25768/20.04.02.28.03>.

LEANDRO, Anita. *Falkenau: a vida póstuma dos arquivos. Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 2010, 37(34), 105-121.

LEITE, José Guilherme Pereira. *Um filme, seis anos depois*. Docomomo. Disponível em: <https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/182.pdf>.

LINDEPERG, Sylvie. *O caminho das imagens: três histórias de filmagens na primavera-verão de 1944*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 26, nº 51, janeiro-junho de 2013.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MACHADO, Patrícia. *A tomada em Sapé: uma análise dos arquivos visuais de Cabra marcado para morrer (1964)* in. *Ditaduras revisitadas: cartografias, memórias e representações audiovisuais*. Editores: ARAUJO, Denize Correa Araujo, MORETTIN, Eduardo Victorio, REIA-BAPTISTA. Portugal: Ed.Faro. CIAC/Universidade do Algarve, 2016.

MARICATO, Ermínia. *Metrópole na periferia do capitalismo: ilegalidade, desigualdade e violência*. São Paulo, Hucitec, 1996.

MARINHO, José. *Dos homens e das pedras: o ciclo do cinema documentário paraibano (1959-1979)*. Niterói: EDUFF, 1998.

MATTOS, Carlos Alberto. *Pedras na lua e pelejas no planalto*. São Paulo, Imprensa Oficial, 2008.

MELLO, J. G.; ALMEIDA, Gabriela M. R. *O ensaio entre a arte e a ciência: entrevista com Henri Arraes Gervaiseau*. Porto Alegre, Intexto UFRGS, n. 32, p. 4-14, jan./abr. 2015.

MORETTIN, Eduardo; *Cinema e história: uma análise do filme Os Bandeirantes*. 1994. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

_____. *O cinema brasileiro e os filmes históricos no regime militar: o lugar do historiador*. In. MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos. (Org.). *O cinema e as ditaduras militares*. São Paulo e Porto Alegre: Intermeios/Fapesp e Famecos, 2018, pp. 15-32.

MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida (orgs.) *História e documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

MORICONI, Sérgio. *Cinema - Apontamentos para uma história*. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2012.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933–1974)*. São Paulo: Editora 34, 2014.

MOTTA, Rodrigo P. S. *A cultura política comunista: alguns apontamentos* in. NAPOLITANO, Marcos, CZAJKA, Rodrigo, MOTTA, Rodrigo. P. Sá (orgs.) *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. *A breve primavera antes do longo inverno: uma cartografia histórica da cultura brasileira antes do golpe de Estado de 1964*. *História Unisinos*, 18(3): 418-428, Setembro/Dezembro 2014, p. 420.

_____. *A “estranha derrota”: Os comunistas e a resistência cultural ao regime militar (1964-1968)*. In. *Comunistas brasileiros: Cultura política e produção cultural*. NAPOLITANO, Marcos, CZAJKA, Rodrigo, MOTTA, Rodrigo. P. Sá (orgs.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021, p. 328.

_____. *Arte e política no Brasil: história e historiografia* in EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (orgs.) *Arte e política no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 2014.

_____. *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios: Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017.

_____. *Nunca é cedo para se fazer história: o documentário Jango (1984) de Silvio Tendler* in MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida (orgs.) *História e documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012, p. 154.

_____. *Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro*. *Antíteses*, [S. l.], v. 8, n. 15esp, p. 9–44, 2015. DOI: 10.5433/1984-3356.2015v8n15esp9. Disponível em:

<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/23617>.

_____. *Variáveis do filme histórico ficcional e o debate sobre a escritura fílmica da história*. *História: Questões & Debates*. Curitiba v. 70, n. 1, p. 12-44, jan./jun. 2022. Universidade Federal do Paraná.

NASCIMENTO, Flávia Brito do. *Blocos de memória: Habitação Social, Arquitetura Moderna e Patrimônio Cultural*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2016.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.

NOBRE, Ana Luiza (organização e apresentação) *Lúcio Costa*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue (Encontros), 2010.

NORA, Pierre. *Entre história e memória: a problemática dos lugares*. *Proj. História São Paulo* (10) Dez. 1993, p. 13.

Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>

ORTIZ, José Mario; AUTRAN, Arthur. *O cinema brasileiro das décadas de 1970 e 1980*. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.) *Nova História do cinema brasileiro Vol. 2*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense, 2012.

_____. *Revisitando o tempo dos militares*. In: *A ditadura que mudou o Brasil - 50 anos do golpe de 1964*. (orgs.) REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense. 2000.

RAMOS, Fernão P. *Cinema Verdade no Brasil*. in. TEIXEIRA. Francisco Elinaldo (org.) São Paulo: Summus, 2004.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais*. São Paulo: Paz e Terra, 1983.

RICARDO, Cassiano. *Marcha para oeste: a influência da bandeira na formação social e política do Brasil*. Vol. 1. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1970.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RODRIGUES, Laécio R. de Aquino. *Notas sobre o documentário brasileiro moderno*. REBECA - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, ISSN: 2316-9230 v. 3 n. 2 (2014).

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SADER, Eder. *Quando novos personagens entram em cena: falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-1980*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

SALIBA, Elias Thomé. *As imagens canônicas e a História*. In. *História e cinema*. CAPELATO, Maria H.; MORETTIN E.; NAPOLITANO M.; SALIBA E. Thomé. São Paulo: Alameda, 2011.

SANDOVAL, Liz da Costa. *Brasília, cinema e modernidade: percorrendo a cidade modernista*. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2014.

SANTOS, Nelson Pereira dos. *Nelson Pereira dos Santos* (depoimento, 2013). Rio de Janeiro, CPDOC, 2013.

SELIGMANN-SILVA, M. *Narrar o trauma: escrituras híbridas das catástrofes*. Revista Gragoatá, v. 13, n. 24, 30 jun. 2008.

SILVA, Mariana D. J. *A enunciação melancólica em 'No intenso agora': Neutralização das potências insurgentes em imagens da história*. Alceu (PUCRJ), v. 20, p. 17-32, 2019.

SILVA, Meire O. *Desenvolvimentismo, plano-piloto e segregação: uma análise de Brasília, contradições de uma cidade nova, de Joaquim Pedro de Andrade*. RUA, Campinas, SP, v. 25, n. 1, 2019.

SILVA, Ernesto. *História de Brasília*. Brasília; Rio de Janeiro: Coordenada Editora; Instituto Nacional do Livro, 1971.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio Vargas à Castelo Branco (1930-65)*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2007.

SOUTO, Mariana. *O operário e o trabalho no cinema brasileiro documental: uma série histórica*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de cinema, fotografia e audiovisual do XXIX Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande - MS, 23 a 25 de junho de 2020.

_____. *Relações de classe em documentários brasileiros contemporâneos*. Significação: Revista De Cultura Audiovisual, 47(53), 70-89.

SOUZA, F. Shirly. *O sertão como dado, São Saruê como aspiração: o documentário "O País de São Saruê", entre a utopia e a política*. Ed. Dialética, 2021.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2022.

TAVARES, Krishna Gomes. *A luta operária no cinema militante de Renato Tapajós*. Dissertação de Mestrado - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

VIDAL, Laurent. *De Nova Lisboa a Brasília: a invenção de uma capital (sécs. XIX-XX)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo: contra os novos conformistas*. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

WISNIK, Guilherme (Organização, prefácio e notas) *Mário Pedrosa Arquitetura: ensaios críticos* São Paulo: Cosac Naify, 2015.

XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo, Cosac Naify, 2012, p. 63-75.

_____. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Sites

ANDRADE, Maria. *Obra restaurada*. IMS, 2018. Disponível em: <<https://ims.com.br/blog-do-cinema/obra-restaurada-joaquim-pedro-de-andrade-por-maria-de-andrade/>>. Acesso em 10 de julho de 2021.

ARAUJO, Mateus. *Um perfil de Jean-Claude Bernardet*. A terra é redonda, 26/06/2021
Acesso em: 26/11/2022. Disponível em:
https://aterraeredonda.com.br/um-perfil-de-jean-claude-bernardet/#_ednref13

BRAGA, Rubem. *O presidente voador*. Portal da Crônica Brasileira, 1960. Disponível em: <<https://cronicabrasileira.org.br/cronicas/13875/o-presidente-voador>>. Acesso em: 15 de julho de 2021.

CARVALHO, Vladimir. *Sangue na Vila Planalto: uma história do começo de Brasília, que fez 21 anos*. Revista Movimento. Ed. 304 27/04-03/05 de 1981, p. 6.

FREITAS, Conceição. *Saiba o que são as escalas que definem a identidade urbana de Brasília*. *Metrópoles*, 2 de abril de 2019. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/conceicao-freitas/saiba-o-que-sao-as-escalas-que-definem-a-identidade-urbana-de-brasilia>>. Acesso em: 2 de julho de 2021.

MEDEIROS, Jonas; TAVOLARI, Bianca. *A reintegração de posse dos patriotas*. *Revista Quatro cinco um: a revista dos livros*. Número 66, fevereiro de 2023.

NAZÁRIO, Moisés. *Muitos acreditam que santo italiano profetizou a construção de Brasília no século 19*. Agência Senado, 2010. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/noticias/especiais/brasilia50anos/not08.asp>>. Acesso em: 09 de julho de 2021.

PILAGALLO, Oscar. *Veja a cronologia da campanha das Diretas Já, que teve início há 40 anos*. *Folha de São Paulo*, 2023.

Disponível em:

<<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2023/02/veja-a-cronologia-da-campanha-das-diretas-ja-que-teve-inicio-ha-40-anos.shtml>>

QUEIROZ, Rodrigo. *Le Corbusier, Paisagem do Rio de Janeiro, 1936*. Blog do IMS, 2013.

Disponível em:

<<https://blogdoims.com.br/le-corbusier-paisagem-do-rio-de-janeiro-1936-por-rodri-go-queiroz>>. Acesso em: 15 de maio de 2021.