

Artigo Inédito

Liz da Costa Sandoval

 [0000-0001-5474-074X](https://orcid.org/0000-0001-5474-074X)

Rogério Rezende

 [0000-0001-9832-1221](https://orcid.org/0000-0001-9832-1221)

Luciana Sabóia Fonseca Cruz

 [0000-0002-9169-0515](https://orcid.org/0000-0002-9169-0515)**Brasília contemporânea: ambigüidades e contradições da cidade vistas pelas lentes do cinema****Contemporary Brasilia: Ambiguities and Contradictions of the City Seen by the Lenses of Cinema****Brasilia contemporânea: ambigüedades y contradicciones de la ciudad vistas por las lentes del cine****palavras-chave:**

Brasília; urbanismo moderno; cinema

Brasília é reconhecida tanto pela excepcionalidade de sua arquitetura modernista e de seu urbanismo como pela segregação socioeconômica representada pelas cidades-satélite. Sua área metropolitana conta com mais de três milhões de habitantes, sendo que 90% dessa população habita fora dos limites da cidade planejada. Essa ambigüidade é evidente no cinema, pois se, de um lado, os filmes produzidos para a divulgação de Brasília exploravam sua amplitude, monumentalidade e plasticidade, de outro, aqueles da primeira geração de cineastas nascidos na cidade revelam outras Brasília. Este artigo explorará as tensões resultantes dessa segregação socioespacial que se materializam no espaço construído e na representação de Brasília no cinema.

Brasilia is recognized for its exceptional modernist architecture and urbanism, as well as for the socioeconomic segregation represented by the satellite cities. Its metropolitan area has more than three million inhabitants, of which 90% live outside the limits of the planned city. This ambiguity is evident in the cinema, since on the one hand, the films produced for the advertisement of Brasilia explored its breadth, monumentality, and plasticity, and on the other hand, the ones made by the first

* Universidade de Brasília (UnB), Brasil

** KU Leuven, Bélgica

*** Universidade de Brasília (UnB), Brasil

Liz da Costa Sandoval,
Rogério Rezende,
Luciana Sabóia F. Cruz

Brasília contemporânea:
ambigüidades e contradições da cidade
vistas pelas lentes do cinema

generation of filmmakers born in the city reveal another Brasília. This article will explore the tensions resulting from this socio-spatial segregation that are materialized in the constructed space and in Brasília's representation in cinema.

Brasília es reconocida por su excepcional arquitectura y urbanismo modernistas, así como por la segregación socioeconómica representada por las ciudades satélite. El área metropolitana tiene más de 3 millones de habitantes, y 90% de esa población vive fuera de los límites planeados de la ciudad. Esa ambigüedad es evidente en el cine, una vez que, por un lado, las películas producidas para la difusión de Brasília explotaron su amplitud, monumentalidad y plasticidad, y, por otro, aquellas de la primera generación de cineastas nacidos en la ciudad revelan otras Brasílias. Este artículo explotará las tensiones resultantes de esa segregación socioespacial que se materializan en el espacio construido y en la representación de Brasília en el cine.

keywords:

Brasília; Modern
Urbanism; Cinema

palabras clave:

Brasília; urbanismo
moderno; cine

Introdução

A representação de Brasília, tanto pela fotografia como pelo cinema, é anterior à inauguração da capital brasileira projetada por Lucio Costa e das edificações projetadas por Oscar Niemeyer. Imagens e narrativas de seu território foram captadas e difundidas por diferentes lentes e autores, que têm registrado a cidade desde o início de sua construção (SANDOVAL, 2014). No caso dos primeiros filmes produzidos para a divulgação do projeto e construção da cidade, as imagens aéreas reforçavam os princípios de sua forma urbana, como o vazio entre os edifícios, as pistas de circulação de automóveis e os eixos perspectivos, que enfatizavam o caráter monumental dos seus edifícios emblemáticos. A ampla disseminação dessas imagens produziu discursos antagônicos de elogio e crítica.

Por um lado, “a capital da esperança”¹ representou uma promessa de modernidade, desenvolvimento do interior do país e emancipação social, sendo a construção de Brasília rapidamente considerada um dos grandes feitos da humanidade no século XX. Por outro, as questões políticas atreladas à transferência da capital, o golpe militar em 1964, a incapacidade de solucionar as desigualdades sociais, próprias da sociedade brasileira, faziam com que os críticos considerassem aquela ideia de modernidade mais estética que ética (WILLIAMS, 2008). A arquitetura da capital, apreciada em diversos aspectos, foi denunciada pela ruptura com a cidade tradicional, criando espaços abstratos desconectados da realidade brasileira (HOLSTON, 1993). Essas visões antagônicas que constituem os discursos fundadores da capital estão ainda presentes no debate acadêmico e na vivência cotidiana, assim como registrados na filmografia da cidade.

Em 1964, o Brasil sofreu mais um golpe de Estado, pondo fim à recente democracia instaurada após o período ditatorial do Estado Novo (1937-1945), que sucedeu o golpe de 1930. Brasília, então recém-inaugurada, foi palco dos eventos que se seguiram a um período marcado pela forte repressão militar, supressão das liberdades civis, tortura e censura aos meios de comunicação. Com um projeto político nacionalista, o governo militar obteve grande apoio popular com o “milagre econômico” da década de 1970. Contudo, as medidas adotadas na economia não foram suficientes para garantir a continuidade do desenvolvimento, e suas principais consequências foram a inflação

1. Expressão utilizada por André Malraux (Ministro da Cultura da França), ao se referir a Brasília em 25 de outubro de 1959 (MALRAUX, 1959).

acelerada, concentração de renda e recessão econômica, o que implicou aumento da pobreza, violência e autoritarismo nos anos seguintes.

Nesse contexto, em 1965 foi criado o primeiro curso superior de cinema do Brasil na Universidade de Brasília, sob os olhos do Estado repressor. Os primeiros filmes produzidos no curso buscaram retratar a capital sob uma visada introspectiva, explorando seus habitantes, trabalhadores, sotaques, a paisagem natural e a construída. É o caso de *Fala Brasília* (1966), do cineasta Nelson Pereira dos Santos, considerado o primeiro filme realizado dentro do curso de cinema e que explora os sotaques presentes na cidade ao entrevistar habitantes vindos dos diferentes estados da federação no recente fluxo migratório.

Os anos 1970 foram de repressão e censura, trazendo uma linguagem de metáfora para o cinema. Cacá Diegues filma, em Brasília, *Os Herdeiros* (1969), que faz parte da mesma safra de *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, e *O Bravo Guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl. São filmes pessimistas que falam da impotência e da sujeição progressiva do país ao novo regime ao mostrar a perplexidade com a situação após o agravamento da ditadura militar. São produzidos em Brasília também filmes que buscam retratá-la com apenas uma década, enfatizando as histórias de pessoas que tiveram suas vidas misturadas à da cidade, em uma “confluência e síntese da história e da cultura brasileiras” (CARVALHO, 2002, p. 73).

Para os primeiros habitantes de Brasília, a ordem expressa na organização moderna do espaço urbano, assim como em sua arquitetura oficial, estava diretamente associada ao governo autoritário. A vida cotidiana dos habitantes estava inserida nas superquadras ao longo do Eixo Rodoviário, e não disposta no Eixo Monumental, na Esplanada dos Ministérios, onde estava a representatividade da capital. Havia, provavelmente por causa desse fato, uma intencionalidade nas produções locais de filmes, a partir da década de 1980, de mostrar a cidade através de sua arquitetura ordinária, em uma negação dos símbolos e da arquitetura associados ao poder e ao governo.

Assim, se os primeiros filmes sobre a capital exaltavam a epopeia de sua construção e arquitetura extraordinárias, os novos direcionavam o olhar para outra Brasília, menos monumental e mais cotidiana. Nesse período, são explorados percursos não oficiais, como territórios abandonados e vazios, imagens de uma Brasília

vivenciada, onde o planejado, por vezes, passa a ser espontâneo, como no filme *Mínima Cidade* (1984), de João Lanari.

Mínima cidade é um filme antimonumental, rodado naqueles pequenos centros de abastecimento que existiam, e que ainda existem, nos fundos das quadras 700 da Asa Sul e que serviam para garantir uma crença ingênua no sistema de abastecimento que seria capaz de ser feito sem intermediários, com o público comprando diretamente do produtor, que tinha sua horta ali mesmo. Era algo tão inviável quanto a ideia de a W2 ser a frente do comércio e a W3 ser apenas via de escoamento. Eram premissas modernistas ingênuas e até mal-intencionadas, um erro crasso. (LANARI in RIBONDI, PEREIRA e SCHETTINO, 2012, p. 164)

2. Segundo o artigo terceiro da portaria do IPHAN.

Desde o início da construção da capital e nas décadas subsequentes, o fluxo migratório e uma urbanização acelerada marcaram o desenvolvimento dentro e fora do quadrilátero do Distrito Federal. Com a abertura política e o início do processo de redemocratização, no início da década de 1980, houve a criação de novos núcleos urbanos e Regiões Administrativas (R.As), especialmente ao longo do eixo sudoeste, entre o Plano Piloto e o Gama. Embora as cidades-satélite fossem parte integrante da dinâmica urbana da capital, a imagem que se fazia dela não incluía a paisagem dos assentamentos que formavam seu território polinucleado.

Em 1987, o conjunto urbanístico projetado 30 anos antes foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN) e considerado pela UNESCO como Patrimônio Histórico e Cultural da Humanidade. Essa área corresponde à poligonal que envolve o núcleo projetado por Costa, tendo como principais limites o Lago Paranoá e a Estrada Parque de Indústria e Abastecimento, a EPIA². Desconsiderou-se, portanto, o conjunto de cidades-satélite, que, mesmo projetadas, tiveram uma ocupação distinta. A definição de limites entre o que deveria ser preservado ou não como patrimônio agravou ainda mais a relação centro-periferia estabelecida em função da nuclearidade do conjunto original. O que determinou não somente o limite entre quem mora dentro da área nobre tombada da cidade e quem mora fora, mas também o direcionamento de recursos e políticas públicas, estimulando ainda mais a segregação socioespacial existente. A concentração da oferta de trabalho e serviços na “Brasília-Plano Piloto” potencializou essas desigualdades nas décadas de 1980 e 1990 e reforçou a relação de dependência da população que vivia no Distrito Federal e áreas adjacentes.

O antagonismo entre as paisagens tombadas e as paisagens planejadas da periferia de Brasília passa a ser traço de união de alguns dos filmes produzidos nas décadas seguintes, como *A Cidade é uma Só?* (2007), de Adirley Queirós, e *A Conceção* (2005), de José Eduardo Belmonte, ou *Brasília, Um Dia em Fevereiro* (1996), no qual a diretora Maria Augusta Ramos mostra a vida cotidiana dos habitantes de Brasília e a relação das classes sociais através dos amplos espaços da cidade e sua arquitetura. Esses filmes evidenciam uma narrativa que possibilita um novo olhar sobre a Brasília do cartão postal e suas dinâmicas, fluxos, percursos, vivências, e não apenas pela materialidade de seus espaços. Eles revelam as dinâmicas que atuam sobre o espaço construído, criando um novo entendimento da paisagem urbana, que se dá de formas distintas do centro para a periferia e da periferia para o centro. Para evidenciar essa questão, foram escolhidos dois filmes que trazem essa problemática sobre a apropriação de Brasília: *Subterrâneos* (2004), de José Eduardo Belmonte, e o já mencionado *A Cidade é uma Só?* (2007), dirigido por Adirley Queirós.

Em *Subterrâneos* são mostrados percursos afetivos no Setor de Diversões Sul, localizado no cerne da centralidade da Brasília-Plano Piloto. O conjunto de edificações hoje conhecido como Conic³, que possui a fachada principal para a plataforma da rodoviária e avista a Esplanada dos Ministérios, é um grande aglomerado de lojas, edifícios de escritórios, igrejas, boates e bares onde, mesmo com seu aspecto decadente, circulam milhares de pessoas por dia. Já o filme *A Cidade é uma Só?* narra a formação da Ceilândia, a cidade satélite mais populosa de Brasília, com mais de 489 mil habitantes⁴. Em 1971, a Ceilândia, que tem origem na sigla CEI (Centro de Erradicação de Invasões), foi criada para abrigar as populações mais carentes removidas de assentamentos precários em localidades “invadidas” próximas ou na área do Plano Piloto (PAVIANI, 1998). Esses dois filmes são utilizados como lentes que observam a cidade e suas dinâmicas, complexidades e contradições.

Considerando a capital planejada e as cidades-satélite como constituintes de um processo de construção mútua e de uma relação de codependência, este trabalho parte do questionamento sobre a construção da Brasília metropolitana, incorporando não só a materialidade do espaço, mas também os seus aspectos imateriais – históricos, sociais e políticos. Colocam-se em foco os processos de

3. No final dos anos 1960, no Setor de Diversões Sul, ainda em construção, havia a placa que identificava a construtora responsável pela edificação de um dos prédios do setor, e a sigla se tornou a referência para os habitantes de Brasília, que passaram a se referir ao SDS como Conic.

4. Fonte: Codeplan - Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios, Ceilândia (PDAD 2015). Disponível em: <http://www.codeplan.df.gov.br/wp-content/uploads/2018/02/PDAD-Ceilândia-1.pdf>. Acesso em: 20 de outubro de 2019.

reconfiguração mútua em Brasília, o meio geográfico, planejado ou não, e o comportamento dos indivíduos, buscando uma geografia afetiva e subjetiva das práticas sociais nos espaços da metrópole, o que reflete em uma proposta de utilização de outra base – o cinema – para além das bidimensionais convencionais (mapas, fotos, planos), com vistas a entender a paisagem urbana em Brasília.

Brasília e a construção de uma metrópole

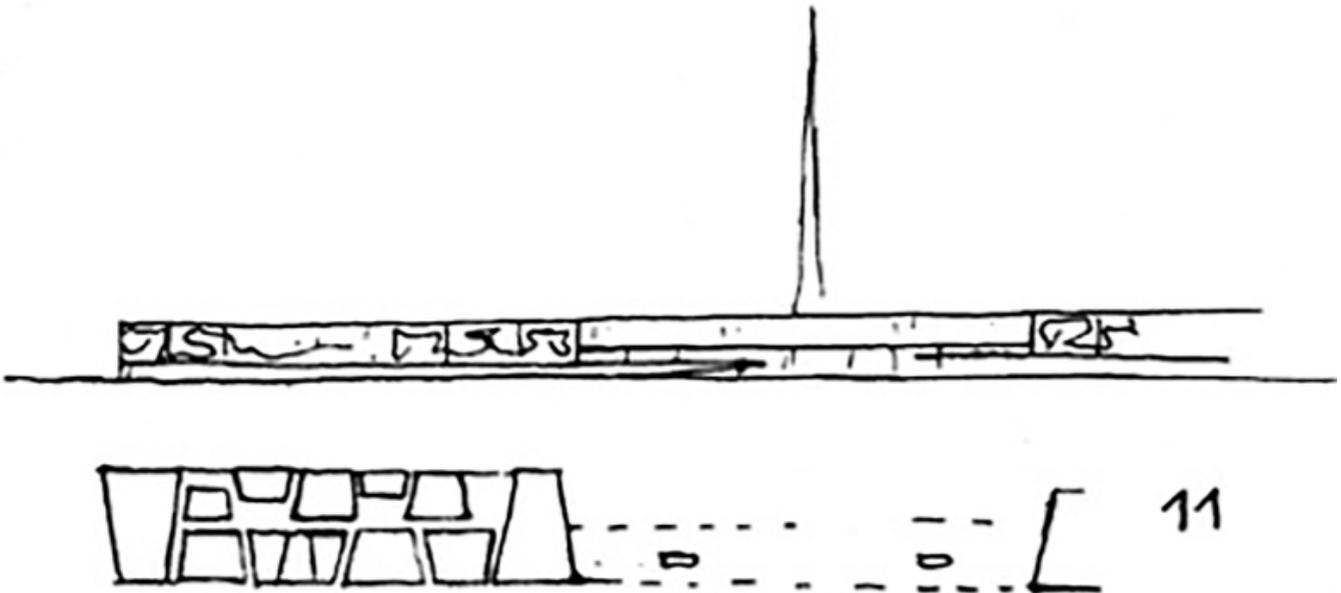
No início da década de 1960, Brasília se apresentava ao mundo como a nova capital do Brasil, que ganhara forma pelas mãos de Lucio Costa e Oscar Niemeyer. A cidade foi considerada uma das maiores concretizações do ideário modernista por incorporar em seu planejamento os princípios postulados na Carta de Atenas (1943), como a divisão dos espaços urbanos em setores pré-definidos, baseados nas funções de morar, trabalhar, circular e recrear (LE CORBUSIER, 1993). Se, por um lado, Brasília foi reconhecida pela sua excepcionalidade, por outro, ela também se tornou símbolo da segregação socioespacial com a criação de cidades-satélite, localizadas a pelo menos 30 quilômetros de distância, para abrigar os trabalhadores durante a construção da capital.

Cravada no coração do país, Brasília representaria não apenas a transferência do centro de poder para o planalto central, mas também um vetor de desenvolvimento regional posterior (COSTA, [1957]1995a). O traçado da cidade tomou forma a partir do cruzamento de dois eixos que definiram a base da estrutura viária e orientaram a organização da cidade em setores de habitação e trabalho. Na interseção dos eixos Monumental e Rodoviário foi situado o centro urbano, que não necessariamente coincide com o centro cívico, onde foram localizados os edifícios administrativos e os monumentos. Nesse centro foi localizada a plataforma rodoviária, um imenso viaduto/prça não edificável que conectaria os setores culturais e de diversão (SABOIA, 2009).

A oeste da plataforma rodoviária, como um dos elementos fundamentais para conferir a vitalidade urbana desejada, Costa idealizou os Setores de Diversões como um conjunto de edifícios que conformaria um quarteirão e abrigaria equipamentos de entretenimento

como teatros, casas de espetáculos, cinemas, cafés e restaurantes. Sua arquitetura, uma “mistura em termos adequados de *Piccadilly Circus*, *Times Square* e *Champs Elysées*” (COSTA, 1995b), pretendia, por meio da fusão entre a modernidade e a tradição, recriar a atmosfera de sofisticação da Rua do Ouvidor, no centro do Rio de Janeiro (antiga capital), e, ao mesmo tempo, estimular o caráter cosmopolita típico de capitais como Nova York, Paris e Londres (Ibidem).

A construção do Setor de Diversões Sul teve início no começo da década de 1960, sob forte estímulo do próprio Lucio Costa. Havia tanto a intenção de garantir a vitalidade urbana imaginada como também a oferta de espaços comerciais e salas de escritórios. Para facilitar sua construção, o setor foi desmembrado em lotes, e cada construtor seguiria os gabaritos estabelecidos, de forma a garantir uma unidade. Contudo, durante a execução, uma série de problemas construtivos resultou em redefinições projetuais, e o aproveitamento dos subsolos foi aprovado já com as obras em andamento. Como resultado de um projeto pouco elaborado, foi criada uma rede de galerias entre os edifícios no subterrâneo do setor, que se tornou um problema perpetuado até a atualidade (REZENDE, 2014).



Antes mesmo de sua inauguração, Brasília já caminhava rumo à metropolização, com o desenvolvimento de outros núcleos urbanos periféricos motivado pelas novas oportunidades oferecidas pela construção da capital. Embora o rápido crescimento do Distrito Federal fosse previsto, era esperado que acontecesse a partir do esgotamento da capacidade do Plano Piloto. Durante as obras, assentamentos improvisados foram criados para abrigar os primeiros migrantes de outras regiões do país. À proporção que as obras da capital avançavam, mais trabalhadores eram necessários, aumentando assim os assentamentos. Ao final da década de 1960, os inúmeros acampamentos provisórios contavam com cerca de 82 mil habitantes e ocupavam territórios estratégicos nas proximidades do Plano Piloto. Para evitar a favelização das áreas centrais, foram criadas cidades distantes do canteiro de obras. Para Aldo Paviani, a remoção das populações carentes para áreas distantes do Plano Piloto tornou-se um padrão de segregação socioespacial que se perpetuou nos anos seguintes (PAVIANI, 2010).

Enquanto Brasília foi planejada e construída com excelência, de acordo com os princípios do urbanismo funcionalista e da arquitetura modernista, urbanística, esses outros núcleos periféricos não apresentaram a mesma qualidade de execução. Somado a isso, a concentração da oferta de empregos e serviços no centro de Brasília apresentava-se como um desestímulo à efetivação dessas cidades; os empregos, quando previstos, não apresentavam qualidades suficientes para suprir as necessidades da população de uma nova cidade. Enquanto Brasília se concretizou pelas forças planejadoras e pelo controle do Estado, as cidades-satélite foram surgindo em uma ação conjunta de agentes estatais, iniciativas imobiliárias especulativas e pela autogestão dos assentamentos informais. Nessas cidades, também chamadas Regiões Administrativas (R.As.), o planejamento emergencial buscou principalmente garantir a habitação e serviços básicos, o que levou ao estabelecimento de um vínculo de dependência das cidades-satélite com o centro da capital.

Diariamente, trabalhadores se deslocavam para o centro de Brasília, onde havia uma maior concentração de empregos, formais e informais, tanto no setor público quanto privado. A alta burocracia estatal se distribuiu ao longo da Esplanada dos Ministérios e de setores específicos, como o de autarquias, tribunais, e em outras áreas da cidade. No seu centro se concentravam profissionais liberais, serviços e

(na página anterior)

Figura 1. Lucio Costa,

Croquis de Lucio Costa com a proposta para os setores de diversões norte e sul.

atividades formais e informais com remuneração mais baixa (porteiros, atendentes, vendedores, ambulantes, faxineiros etc.).

Passados quase 60 anos de sua inauguração, a área metropolitana extrapola os limites do quadrilátero do Distrito Federal e apresenta, somente no DF, uma população de 2.977.216 habitantes, sendo que, destes, apenas 210.067 habitam a mancha urbana formada pelo Plano Piloto e adjacências, enquanto o restante da população está distribuída em 30 regiões administrativas⁵.

Ao contrário do que se esperava, o centro sofisticado e cosmopolita da capital está longe do imaginado. Fora do Plano Piloto, outras centralidades estão em formação, particularmente no eixo sudoeste do Distrito Federal. A região de Taguatinga, Ceilândia e Samambaia hoje concentra o maior PIB e *locus* de emprego, especialmente no setor terciário. As tensões resultantes dessa relação de interdependência criam tramas narrativas que se entrelaçam na construção da cidade e do seu imaginário e que são evidenciadas pelo cinema.

No Plano Piloto: percursos, imersões e subterrâneos

Em uma oposição da narrativa cinematográfica dos espaços monumentais da capital, o longa-metragem *Subterrâneos*, de José Eduardo Belmonte⁶, se passa no Setor de Diversões Sul, em seus arredores imediatos, guetos, praças e subsolos decadentes. Em contraste com a ordem dos amplos espaços abertos e por vezes “assépticos” que configuram a paisagem de Brasília, é no Conic onde estão presentes o comércio popular, despachantes e pequenos escritórios, assim como as igrejas evangélicas e a vida boêmia de caráter suburbano. Embora tenha sido projetado como um sofisticado centro de entretenimento, os cinemas, teatros, casas de espetáculos, cafés, terraços e restaurantes das décadas de 1960 e 1970 foram aos poucos se adaptando e sendo transferidos para outros locais da cidade nas décadas posteriores.

No momento em que o filme foi realizado, na década de 1990, o setor era considerado um local extremamente marginal pela população de classe média e alta residente nas superquadras e mansões próximas ao Lago Paranoá. Alguns cinemas foram convertidos em salas de exibição de filmes pornográficos, shows de *striptease*; outros, em igrejas

5. Ver em: <http://cidades.ibge.gov.br>. Acesso em: 20 de outubro de 2019.

6. O cineasta José Eduardo Belmonte nasceu em São José dos Campos e mudou-se para Brasília no começo da década de 1970, onde estudou cinema e deu início à sua vida profissional. Após dirigir vários videoclipes e curtas-metragens, produziu seu primeiro longa-metragem, *Subterrâneos*, em 2004.

neopentecostais. Já os restaurantes, bares e cafés foram dando lugar a restaurantes self-service, botequins e lanchonetes, adequando-se ao padrão de consumo dos trabalhadores da região. Nos seus subterrâneos, menos valorizados, galerias conectavam prostíbulos, saunas gay, boates, sinucas, casas de massagem e pontos de comercialização e consumo de drogas. O contraste entre seu passado sofisticado e seu presente decadente criou um imaginário de lugar ao mesmo tempo subversivo, proibido e libertário, atraindo muitos artistas (REZENDE, 2014).

Nas décadas de 1980 e 1990 o Conic foi sede de diversas produtoras de cinema de uma geração que cresceu num período de repressão, fazendo um cinema compromissado com a realidade e o momento histórico que o país atravessava. Em uma cidade administrativa onde a política é sua vocação, o Conic era local de efervescência cultural e tornou-se um de seus principais temas e locação. Além de *Subterrâneos* outros filmes do período também foram realizados ali, como os filmes *Obscena* (1986) e *Denis' Movie* (1996), ambos de João Lanari. (MORICONI, 2012, p.147)

A proposta de *Subterrâneos* é apresentada logo no início, a partir da narrativa de Breno, escritor e funcionário de um sindicato, que busca inspiração no Conic para escrever sua história. Breno percorre os corredores, galerias, guetos, escadas e subsolos, os "subterrâneos" do centro de Brasília, em busca de algo que não consegue explicar ou compreender. Assim como Breno, a personagem de Ângela também está à procura de alguma resposta para seus conflitos existenciais, conferindo um teor angustiante à narrativa. A câmera percorre o Conic em *travellings* acelerados que expressam essa procura por algo ou alguém. A narrativa não apresenta objetivamente um passado ou projeta algo para o futuro: as personagens vêm e vão e se encontram, e é raro haver a indicação sobre suas histórias ou planos futuros. O tempo presente e fugaz é marcante no filme.



Em uma entrevista concedida por Belmonte à *Revista Traços* (BELMONTE, 2017), o autor conta que o filme não seguiu um roteiro estabelecido; seu objetivo era, sobretudo, retratar o ambiente e as particularidades do espaços invisíveis da cidade capital. Por esse motivo, a câmera faz e refaz caminhos à medida que o diretor/escritor vai decidindo qual direção tomar na sua narrativa. Essa tentativa, no entanto, é incapaz de abarcar a totalidade desse universo, permeado por uma constante e indecifrável angústia. As personagens estão frequentemente em conflito com esse ambiente: Breno por diversas vezes cria constrangimentos com outras personagens, como com um engraxate, um freguês da barbearia, skatistas ou com o cineasta italiano Giovanni. Em uma cena na qual Giovanni filma as prostitutas, Breno faz uma crítica à violação que comete esse “documentarista gringo”, revelando a hipocrisia que alcança o próprio gênero documental, sempre em busca de uma suposta verdade, ou da criação dela. Em outra, um dos entrevistados de Breno relata que ali é o espaço das pessoas que “não seriam aceitas no shopping center”. Em mais uma, a entrevistada religiosa diz que aquele é o lugar ideal para pregar a bíblia, pois “todos ali estão perdidos, sozinhos, todos precisam de ajuda”. Mas, contrapondo-se à angústia das personagens, há frequentemente uma intenção de apoio, vinda de algum desconhecido e nesses momentos é possível perceber o quanto aquele ambiente também pode ser acolhedor e familiar.

Nos *travellings* é possível notar a diversidade de lugares, desde os subterrâneos abandonados e insalubres, prostíbulos, escritórios ocupados por funcionários apáticos, corredores longos e vazios e pessoas circulando pelas galerias e lojas. Mesmo com uma intenção documental de retratar aquele espaço no centro da capital, o filme está mais interessado na tentativa de compreender a complexidade do lugar, questionar, viver alguns instantes daquele mundo, ainda que todo o tempo pareça sempre insuficiente. *Subterrâneos* foi filmado quase que integralmente no interior do Conic, nesse ambiente labiríntico e claustrofóbico em que é raro o céu aparecer, enfatizando a angústia das personagens e o peso daquela realidade. Belmonte utiliza o microcosmo do Conic para retratar o *core* da metrópole e, ao contrário de uma modernidade emancipadora, percebe-se um espaço decadente que expõe as misérias de sua população. No centro da capital misturam-se os

burocratas da administração pública aos trabalhadores de comércio e serviços e é onde os moradores das cidades-satélite identificam a luta por pertencimento aos espaços monumentais da capital.

Uma reedição de Brasília

Nos filmes *Rap - O Canto da Ceilândia* (2005), *Dias de Greve* (2009) e *A Cidade é uma Só?* (2011), de Adirley Queirós⁷, percebe-se a busca de suas personagens por uma identidade própria, que parte do questionamento do “ser” e “não ser” de Brasília. O cineasta tem produzido filmes que mostram a luta dos habitantes das cidades-satélite pelo reconhecimento das margens e outras centralidades. Ele busca desconstruir o mito fundador da cidade modernista baseado na ideia de coletividade e igualdade, explorando diferentes aspectos da vida sociocultural na periferia. Em *A Cidade é uma Só?* o diretor resgata parte da história da Ceilândia, recorrendo à memória afetiva de algumas personagens que narram suas histórias e à pesquisa documental no Arquivo Público do Distrito Federal.

O filme empenha-se em reconstruir o episódio da remoção da invasão que deu origem à Ceilândia. Entre 1971 e 1972, a Campanha de Erradicação de Invasões (CEI) transferiu a população que habitava os barracos existentes nas vilas periféricas ao Núcleo Bandeirante e no Plano Piloto para um assentamento 30 quilômetros distante de Brasília. No período retratado no filme, a consolidação de Brasília teve ações concomitantes que buscavam afastar e controlar as aglomerações que se formavam no Plano Piloto. Mesmo inicialmente planejada, Ceilândia foi acrescida de loteamentos clandestinos e apropriações indevidas do espaço público. O desenho, com ruas retilíneas e longas, com becos de passagem entre quadras e espaços exageradamente amplos e áridos, somado à falta de programas habitacionais, serviços públicos e de melhores oportunidades de trabalho, propiciou a ocupação irregular.

O filme mescla um tom documental com ficção, colocando frente a frente versões do real e do fictício, revelando tensões e conflitos na criação da Ceilândia a partir da remoção dos moradores da Vila do IAPI. A personagem de Nancy conduz a narrativa por meio das lembranças da campanha que ajudou a divulgar quando foi selecionada para o coro infantil que entoava o *jingle*: “Vamos sair da

7. Nascido na Ceilândia, Queirós fez sua formação em Cinema na Universidade de Brasília e dedica seu trabalho – curtas e longas-metragens – a narrar e retratar essa região.

invasão, você, que tem um bom lugar para morar, nos dê a mão, ajude a construir nosso lar. Para que possamos dizer juntos 'A cidade é uma só!'". A personagem busca por documentos da época, reportagens, fotos e vídeos na tentativa de encontrar e reconstruir o passado. Misturam-se cenas do cotidiano da cidade nos dias de hoje com as memórias e seus sonhos.

8. Famoso locutor e jornalista da época, Luiz Jatobá era o narrador dos cinejornais de Jean Manzon, esse importante fotógrafo e documentarista franco-brasileiro que registrou, entre 1952 e 1992, cerca de 750 documentários filmados em curta-metragem para salas de cinema ou sob encomenda para empresas.

Adirley Queirós mescla a narrativa da campanha feita pelo governo, e recordada por Nancy, com a campanha eleitoral de um candidato fictício, Dildu, e do vendedor de terrenos (grileiro) Zé Antônio. As personagens buscam, cada uma à sua maneira, sobreviver às condições impostas, mas sempre com o sonho de uma vida melhor. A busca pela construção de seu espaço na metrópole é corporificada pela atitude política da personagem de Dildu e sua vontade de participar das questões de interesse da Ceilândia, representando-as. Ele observa e questiona as injustiças, mas seu poder de ação é irremediavelmente muito escasso.

Pelas ruas da Ceilândia, Zé Antônio se surpreende ao ver como a cidade cresceu e nota que, onde antes havia roça, agora existem muitas casas, o que justifica dizendo que "as pessoas querem morar". Zé Antônio reconhece a sua contribuição para a desordem das ocupações informais por meio do loteamento e da venda de terrenos irregulares. Em seus passeios de carro atrás de boas oportunidades de negócio não deixa de comparar os dois ambientes (Ceilândia e Plano Piloto), principalmente no que diz respeito à especulação imobiliária, aos altos preços dos imóveis, mas também à organização da cidade e ao sistema de tráfego de automóveis.

Em *A Cidade é uma Só?* a voz da narração de discursos históricos é ouvida diversas vezes durante o filme, vozes como a de Oscar Niemeyer e de Luiz Jatobá⁸ em entoação épica ao descrever o que representava a construção de Brasília para o país. A voz em *off* é frequentemente relacionada à personagem de Dildu, que trabalha no Plano Piloto e faz o percurso entre a rodoviária e a Ceilândia, assim como outros 80% dos moradores da satélite que se deslocam para trabalhar no Plano Piloto ou em Taguatinga. Dildu, na sua função de servente/funcionário da limpeza, é uma personagem invisível no Plano Piloto, mas na Ceilândia ele é reconhecido por seus amigos e na cena cultural. Ele torna clara sua indignação com a situação da região onde mora e das outras satélites durante sua campanha para deputado distrital.



Durante sua candidatura, Dildu conta com a ajuda de amigos, frequenta festas e participa de movimentos culturais, divulgando suas propostas. Em um de seus discursos eleitorais, Dildu clama por moradia social no Setor Noroeste de Brasília, bairro recém-criado para abrigar habitantes de alta renda. Ele escolhe o “X” como símbolo de sua campanha eleitoral não apenas pela representação da escolha do voto, mas também como um símbolo do nascimento da Ceilândia. Em uma das cenas, Nancy relata, em tom emocionado, que, na época das remoções, os barracos que seriam retirados eram marcados com um X pintado na porta. Esse sinal indicava que seus moradores teriam que escolher entre ir para a nova cidade ou buscar outro lugar para fixar moradia. Paradoxalmente, a imagem mais conhecida da demarcação da cidade de Brasília é um grande X marcado em um solo estéril e vazio, simbolizando o cruzamento dos dois eixos principais do plano de Lucio Costa, o começo de uma “nova civilização”, como narra Luiz Jatobá em *As Primeiras Imagens de Brasília* (1958). Esse “X”, para a população da Ceilândia, simbolizava mais o despejo do Plano Piloto do que um novo começo, como anunciava o *jingle*; portanto, a cidade, para eles, pode ser uma só? O longa-metragem reivindica o reconhecimento de uma população que foi ignorada e ainda não se sente incorporada na cidade que viu nascer e ajudou a construir.

Figura 4. Adirley Queirós, *still* do filme *A cidade é uma só?*, 2011. Fonte: acervo do diretor.

Paisagens de Brasília: entre imagens e afetos

Brasília, longe da sua amplidão, solidão e espaços generosos é, de alguma forma, humanizada nos filmes da “Geração Brasília” – ao ser emoldurada por paisagens humanas que entrecruzam territórios físicos e simbólicos, eixos e paralelas que confinam, segregam e separam. Notabiliza-se a profusão de tipos que convivem na zona central da cidade no cruzamento da rodoviária com o Plano Piloto e as demais cidades-satélites. (MONTORO, 2012, p. 204)

Para a cineasta e professora Tania Montoro (Ibidem), a contradição é um elemento dinâmico e fundador do imaginário de Brasília, tanto nos filmes dos tempos de sua fundação como nos contemporâneos da nova safra, realizados pelos cineastas da “Geração Brasília”. Seja na periferia que se faz presente no Plano Piloto, como analisamos no filme de Belmonte, ou no filme de Queirós, onde a capital é retratada e compreendida pela sua periferia.

Nos filmes de Belmonte, a periferia se faz presente no Plano Piloto, os espaços monumentais são coadjuvantes dos espaços protagonistas da narrativa: o que é interno, subterrâneo, claustrofóbico e sem céu, enfatizando o sentimento de angústia das personagens e negando os amplos espaços abertos que caracterizam Brasília. Belmonte, assim como outros diretores da Geração Brasília, mostra em seus filmes leituras alternativas sobre a cidade, que negam o racionalismo em favor da subjetividade.

Ao colocar as personagens em situações de confronto com o lugar – espacial, mas também social, cultural, político –, Belmonte faz uma crítica à cidade e à sociedade. Seu filme desmonta toda a racionalidade, a generalização e o urbanismo como um campo que opera pela criação de consensos legitimadores de enunciados dominantes já conhecidos e pré-estabelecidos. Ao mostrar a cidade como uma montagem complexa, sem unidade, o diretor acentua as diferenças, mistura tempos e espaços que são heterogêneos e dissensuais. Desmonta para remontar, como exercício para compreender a cidade e como seus espaços afetam a relação entre as diferentes partes e são por ela afetados.

Já nos filmes de Queirós, a Ceilândia é o local onde suas personagens se sentem à vontade, sempre em uma dicotomia e em oposição ao Plano Piloto. Elas transitam pelo Plano Piloto todos os dias como lugar de trabalho, ao contrário do habitante desse espaço, que raramente se desloca até alguma cidade-satélite. Ao mostrar as

diferentes passagens temporais de uma época para outra, ou, ainda, as diferentes “sobrevivências” de uma época para outra, Queirós realiza o mesmo exercício de montagem, desmontagem, remontagem. Retratando Brasília em suas paisagens liminares, lugares que estão entre um espaço e outro e também entre um tempo e outro, como restos temporais, procura, como quem manipula peças de um quebra-cabeça, dar um sentido de totalidade que, mesmo fugidia ou incompleta, parece ser necessária para montar, no sentido de compreender, sua própria complexidade.

[...] um tipo de conhecimento específico e complexo é operado pelo trabalho (ou jogo) de montagem que não busca a unidade e pretende mostrar a própria complexidade ao acentuar diferenças e ao misturar, colocando lado a lado, numa mesma superfície, e, a partir do choque entre suas diferenças, nos fazem compreender outros possíveis, não mais baseados em semelhanças, mas sim na própria diversidade e heterogeneidade que, durante o processo de montagem, faz emergir nexos secretos, escondidos ou invisibilizados por formas de pensar menos complexas ou mais sedimentadas. (JACQUES, 2015, p. 70)

O filme mostra os contrastes e ambivalências entre os dois ambientes, que são ao mesmo tempo planejados e espontâneos, tanto na materialidade do espaço como na forma como ele é vivenciado pelas personagens. Revela uma relação de dependência e complementaridade, no sentido de que são os dois lados de um mesmo acontecimento e que se juntam tanto na realidade quanto na ficção. A partir disso, seria possível refletir o quanto o projeto não faz uma cidade acabada, mas constrói um processo mútuo, no qual somente outras leituras, críticas e questionamentos serão capazes de compreendê-la.

Brasília é retratada, filmada e apropriada como projeto de modernidade, abstrata e impositiva, mas também pelo espaço “entre”, pelos seus vazios e paisagens de horizonte aberto, ocupado pelo imigrante, pelo ambulante, pelos trabalhadores e “invasores” que buscam sua casa. Para Queirós, Brasília parece sempre incorporar o paradoxo da sua realidade de privações e sua utopia de uma vida melhor, oscilando entre o real e o fictício, construções materiais e simbólicas. Essa visão, derivada do pensamento de Henri Lefebvre (1974), passa a incluir outras narrativas, que se sobrepõem ao discurso na produção do espaço.

Brasília alimenta o imaginário e histórias infundáveis, é narrada como epopeia, histórias de cordel e ficções científicas e, como síntese

ARS das contradições que a geraram, promove representações difusas e antagônicas. Para Solà-Morales (2003), as cidades reconhecem e retêm sua identidade quando a capturam em mitos, monumentos, ritos. Assim, ao buscar compreender a capital pelos caminhos percorridos cotidianamente e que fazem parte de uma construção temporal, fragmentos de histórias se entrelaçam e podem servir para a compreensão de que a cidade e suas representações se produzem mutuamente.

Bibliografia

BELMONTE, José Eduardo. Entrevista. **Revista Traços**, n.14, 2017, pp. 8-17.

CARVALHO, Vladimir. **Cinema Candango**: Matéria de Jornal. Brasília: Cinememória, 2002.

COSTA, Lúcio. Memória Descritiva do Plano Piloto (1957). In: COSTA, Lúcio. **Lúcio Costa**: registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995a, pp. 283-297.

COSTA, Lúcio. **Registro de Uma Vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995b.

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

JACQUES, Paola B. Montagem Urbana: Uma forma de conhecimento das cidades e do urbanismo. Vol. 4. In: JACQUES, Paola B. et al. **Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea**. Salvador: EDUFBA, 2015, pp. 47-94.

LANARI, João. Em busca da fotogenia brasileira. In: RIBONDI, Alexandre; PEREIRA, Cláudia; SCHETTINO, Romário. **O sonho candango**: memória afetiva dos anos 80. Brasília: Gabinete C, 2012. 164-172.

LE CORBUSIER. **Carta de Atenas**. 1 ed. (1943). São Paulo: Hucitec, EDUSP, 1993.

LEFEBVRE, Henri. **La production de l'espace**. Paris: Editions Anthropos, 1974.

MALRAUX, André. Discours prononcé par Monsieur André Malraux, Ministre d'Etat chargé des Affaires culturelles. **Site littéraire André Malraux**. [Online]. 25 out. 1959. Disponível em: <https://malraux.org/25aout1959/>. Acesso em: 15 de outubro 2019.

MONTORO, Tânia. Imagens e Imaginários de Brasília. In: CASTRO, Gustavo. **Mídia e Imaginário**. 1 ed. Brasília: Annablume, 2012, 193-209.

MORICONI, Sérgio. **Apontamentos para uma História**. Brasília, DF: Instituto Terceiro Setor, 2012.

PAVIANI, Aldo. **A construção injusta do espaço urbano**. In: PAVIANI, Aldo. A Conquista da Cidade: Movimentos Populares em Brasília. 2.

ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1998, 115-144.

PAVIANI, Aldo. A Metrópole Terciária: Evolução Urbana Socioespacial. In: PAVIANI, Aldo (org.). **Brasília 50 anos: da capital a metrópole**. Brasília: UnB, 2010, pp. 227-251.

REZENDE, Rogério. **O centro de Brasília: projeto e reconfiguração: o caso do Setor de Diversões Sul (Conic)**. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília. 2014.

SABOIA, Luciana. **Brasilia and the Modernist Void: the Central Bus Station and the Struggle for Cultural Recognition**. Tese de doutorado. Universite Catholique de Louvain. 2009.

SANDOVAL, Liz. **Brasília, Cinema e Modernidade: percorrendo a cidade modernista**. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília. 2014.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. Lugar: permanencia o producció. In: SOLÀ-MORALES, Ignasi. **Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea**. Barcelona: Gustavo Gili S.A, 2003, pp. 101-115.

WILLIAMS, Richard J. **Brazil: Modern architectures in history**. London: Reaktion Books, 2008.

Bibliografia complementar

CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura: (1930-60)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2010.

GOODWIN, Phillip. L. **Brazil Builds: architecture new and old, 1652-1942**. New York: The Museum of Modern Art, 1943.

GORELIK, Adrián. Sobre a impossibilidade de (pensar) Brasília. **Serrote**, nº 10, 2012, pp. 238-239.

GOROVITZ, Matheus. **Brasília, uma questão de escala**. São Paulo: Projeto, 1985.

HOLFORD, William. Brasília: The Federal Capital of Brazil. **The**

Geographical Journal, 128(1), 1962, pp. 15-17.

MARTINS, José de Souza. **A Sociabilidade do Homem Simples: Cotidiano e História na Modernidade Anômala**. São Paulo: Hucitec, 2000.

NUNES, Brasilmar. A “Sociologia” de um Espaço Urbano: Conic no Plano Piloto de Brasília. **Cadernos Metrôpole**, 21(15), 2009, pp.13-32.

PAVIANI, Aldo. Brasília, capital (ainda) polinucleada. In: XAVIER, Alberto; KATINSKY, Julio. **Brasília: Antologia crítica**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

PHILIPPOU, Styliane. The primitive as an instrument of subversion in twentieth-century Brazilian cultural practice. **arq: Architectural Research Quarterly**, 8(3-4), 2004, pp. 285-298.

RICOEUR, Paul. **Percurso do reconhecimento**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

SANDOVAL, Liz; SABOIA, Luciana. “A cidade é uma só?” Luta por reconhecimento na relação centro-periferia em Brasília. **III Seminário Internacional Urbicentros**. Salvador BA: UFBA. 2012.

Liz da Costa Sandoval é arquiteta e urbanista pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) (2000). Mestre em Arquitetura e Urbanismo na linha de pesquisa Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (FAU/UnB). Doutorado, em andamento, no mesmo Programa de Pós-Graduação, com a pesquisa “Brasília e Cinema: experiências na paisagem cinemática”. Participa do grupo de pesquisa TOPOS (UnB/CNPq), vinculado ao Laboratório Estudos da Urbe - LABEURBE (PPG-FAU/UnB). Foi idealizadora e diretora do Archcine Brasília – Festival Internacional de Cinema de Arquitetura, em 2018, e coordenadora do projeto Cinema Urbana – Interseções entre Arquitetura e Cinema, Projeto de Extensão, vinculado à FAU-UnB.

Rogério Rezende é arquiteto e urbanista pela Universidade de Brasília (2011) e mestre em Arquitetura e Urbanismo na linha de pesquisa Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo. Em 2018, participou do programa European Module in Spatial Planning - EMSDP na KU Leuven (Bélgica); atualmente, é doutorando na Faculdade de Ciências da Engenharia, no Departamento de Arquitetura da KU Leuven, em parceria com a Universidade de Brasília, com a pesquisa intitulada “The Center of Brasília: (re)Defining the Concept of Urban Centrality”. Participa dos grupos de pesquisa a2i – Architecture, interiority, inhabitation; vinculado à Faculdade de Arquitetura da KU Leuven; e TOPOS (UnB/CNPq), vinculado ao Laboratório Estudos da Urbe - LABEURBE (PPG-FAU/UnB).

Luciana Saboia Fonseca Cruz é arquiteta e urbanista pela Universidade de Brasília (1997), com doutorado em Teoria e História da Arquitetura e da Cidade na Université Catholique de Louvain (UCL), na Bélgica (2009), e estudos de pós-doutoramento na Harvard Graduate School of Design, Estados Unidos. Participa do grupo de pesquisa TOPOS: Paisagem, Projeto e Planejamento (UnB/CNPq) e outros grupos de pesquisa nacionais e internacionais (Harvard GSD, EUA; UCLouvain, KU Leuven, Bélgica; ENSA Paris-Malaquais). Atualmente, está como coordenadora do Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – UnB.