



Entre cinema, música e memórias: análise do documentário *Mobília em Casa* e suas representações de Brasília

Among cinema, music and memories: an analysis of the documentary Mobília em Casa and the its representations of Brasília

AMIZO, Isadora Banducci¹
OLIVEIRA, Leonardo²

¹Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, Brasil.
isadorabanducci@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-0222-0982

²Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.
arq.leonardo.oliveira@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-3202-9281

Recebido em 27/01/2020 Aceito em 28/01/2020

Resumo

Este artigo consiste em uma análise do longa-metragem *Mobília em Casa - Móveis Coloniais de Acaju e a cidade* (2014), produção autoral narrada em primeira pessoa pelo diretor José Eduardo Belmonte. O estudo busca, de modo geral, relacionar o documentário a representações de Brasília em distintos períodos, desde a construção até a maturidade da cidade. A narrativa, filmada em dez locações distintas do Distrito Federal, apresenta imagens que engendram representações a partir das quais busca-se aqui criar pontos de conexão para contemplar o objetivo desta análise. Com base em críticas já elaboradas sobre Brasília, pergunta-se: as imagens do longa-metragem contribuem para a cristalização ou desconstrução da visão clássica que, em geral, se tem desta cidade fora dela (do seu insucesso e de como sua forma e seus espaços não propiciariam a sociabilidade dos habitantes)? Para elaboração de possíveis respostas, o documentário será confrontado com tais teses por meio de uma revisão crítica da literatura. Como referência metodológica recorrer-se-á à Teoria Geral da Semiótica, de Charles Sanders Peirce, que auxiliará na leitura de tais representações e dos possíveis significados a elas associados.

Palavras-Chave: Brasília, representações, cinema, semiótica

Abstract

*This article aims at analysing of the full-length documentary *Mobília em Casa - Móveis Coloniais de Acaju e a cidade* (2014), a production narrated in first person by the director José Eduardo Belmonte. This study seeks to relate the documentary to representations of Brasília in different periods, starting at its construction and evolving to the maturity of the city. The narrative, filmed in ten different locations in the Brazilian Federal District, presents images that create representations which are used here as connection points to consider the objective of this analysis. Based on criticisms that have already been made about Brasília, one wonders: do the images of the full-length documentary contribute to the crystallization or deconstruction of the classic vision that one has of the city from outside of it (as well as of its failure and of how its shape and spaces did not foster sociability among its inhabitants)? In order to find possible answers, the documentary will be confronted with such theses through a critical review of the literature. As a methodological reference, the General Theory of Semiotics, by Charles Sanders Peirce, will be used, which will assist in the reading of such representations and of the possible meanings associated with them.*

Key-Words: Brasília, representations, cinema, semiotics



1. Introdução

Pertencente à denominada *Geração Brasília* (MORICONI, 2012 apud SANDOVAL, 2014, p. 114), o cineasta José Eduardo Belmonte se mudou para a cidade ainda criança. Graduado em Cinema pela Universidade de Brasília dirigiu obras de repercussão nacional, como: *A Conceção* (2005) e *Carcereiros* (2017). Ao longo dos 78 minutos de *Móvel em Casa - Móveis Coloniais de Acaju e a cidade* é possível depreender a necessidade de falar sobre Brasília, a qual transparece nos discursos e nas memórias compartilhadas. O lançamento ocorreu dois anos antes do fim da banda *Móveis Coloniais de Acaju*, uma das protagonistas do longa-metragem, formada no ano de 1998. Seus integrantes (dez à época da gravação) nasceram ou foram criados em Brasília e nas cidades-satélites¹ do Distrito Federal, logo o documentário tem como ponto central a formação das identidades e da ideia de pertencimento daqueles, as quais são construídas a partir da relação dos músicos e do próprio diretor com a cidade.

Embora esta análise se proponha a discutir o documentário e relacioná-lo com representações de Brasília, entende-se ele próprio como uma representação por meio da qual é possível apreender a cidade ao longo do tempo. A utilização da representação como postura metodológica para captar o real remete a procedimentos da História Cultural, um campo constituído de uma abordagem que procura significados nas representações mediante o enfoque em abordagens da cultura – uma rede de significados socialmente estabelecidos –, sendo a cidade o espaço, por excelência, para a construção dos significados que se expressam em bens culturais (PESAVENTO, 1995).

De acordo com a historiadora Sandra Pesavento (1995), as representações fazem parte daquilo que chamamos *realidade*, não somente por gerarem práticas sociais, mas também porque nelas se evidencia um esforço de revelação ou ocultamento. No caso da cidade isso se dá, ainda segundo a autora, pelo que ela classifica como imagens reais – os cenários, as paisagens de rua e a própria arquitetura – e também imagens metafóricas – pintura, poesia e discursos técnicos e higienistas. Tais representações atribuem valores à cidade e podem produzir ideias, percepções e lembranças que não condizem com o real (ou com o que pode ser entendido como real por um determinado grupo), dependendo das ênfases que são dadas, do que e de como aquelas são mostradas.

Ao inserir o documentário nessa abordagem, entende-se que o recorte e a seleção de imagens da cidade a serem reproduzidas – que podem ser classificadas como metafóricas – associam-se à ideia de revelação ou ocultamento dos aspectos daquela. Vale ressaltar que os estudos das representações de Brasília no cinema vêm sendo desenvolvidos em trabalhos de destaque, como o de Ana Lúcia de Abreu Gomes (2013), que investiga os filmes da Novacap², e a dissertação de mestrado de Liz da Costa Sandoval (2014), que estabelece uma narrativa a partir de filmes que representam o espaço urbano da cidade. Com efeito, desde sua construção Brasília vem sendo representada em âmbitos diversos, como na literatura, na fotografia e no cinema. Nessas representações identificam-se, assim como nos textos, perspectivas, posturas de crítica e apreciações distintas. Analisá-las, portanto, é uma maneira de tentar compreender visões, discursos e formas de apreensão da cidade.

Móvel em Casa trata da cidade materializada, mas também das pessoas que nela vivem e que a constroem diariamente. O enfoque é dado na formação das memórias do diretor e dos integrantes da banda, o que é evidenciado nas primeiras falas dos músicos quando, em conversa com o diretor, compartilham as memórias mais significativas que possuem de Brasília. Nesse sentido, o documentário em si, como um registro e por meio de suas imagens, torna-se parte de uma memória

1 O termo *cidade-satélite* não é mais oficialmente utilizado para designar as ocupações periféricas do Distrito Federal, tendo sido substituído por *Região Administrativa*. Todavia, considerando a popularização da primeira expressão, ela será empregada aqui de forma menos comprometida e atuará como sinônimo da segunda.

2 Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, uma companhia do governo, instituída em 1956, responsável pela construção da nova capital.



que se constrói, ideia reforçada pela frase proferida por Belmonte logo ao início do longa-metragem: “Das invenções do homem, o cinema é uma das que melhor guarda a memória de um povo”.

Nessa perspectiva, é possível considerar que as memórias da cidade, embora individuais e próprias de cada indivíduo, se somadas e compartilhadas contribuem para a formação de uma memória coletiva. A noção de memória coletiva aqui admitida advém da definição do sociólogo Maurice Halbwachs (2006) que a tem como um conjunto de lembranças construídas socialmente que dizem respeito a um grupo. Segundo o autor, fala-se em memória coletiva quando se evoca um fato que tem lugar na vida do grupo do qual o indivíduo faz parte e é sob o ponto de vista desse grupo que ele – o indivíduo – o vê.

Para tratar de memórias, portanto, a narrativa do documentário é estruturada a partir dos videoclipes da banda, cada um filmado em uma parte do território do Distrito Federal: o Galpão do Polo de Cinema de Sobradinho; o Morro da Capelinha, em Planaltina; a Praça dos Três Poderes; a Feira da Guariroba, em Ceilândia; o Estádio Bezerrão, no Gama; o Parque Três Meninas, em Samambaia; a Casa do Pioneiro, no Núcleo Bandeirante; o Restaurante Comunitário de São Sebastião; a Igreja São José Operário, na Candangolândia; e a Praça do DI, em Taguatinga. Observa-se que a escolha de locações, que abrangem áreas do Distrito Federal que se situam fora do Plano Piloto, indica o reconhecimento das “outras Brasília” existentes. Uma análise mais cautelosa denota que as locações escolhidas estão articuladas com as falas do diretor e dos músicos sobre a cidade e, até mesmo, com as letras das músicas. Segundo a banda, Brasília está na estrutura de suas composições.

Nos videoclipes são mencionados temas que permeiam os estudos da cidade e as críticas já elaboradas sobre ela. Esses temas vêm e vão ao longo do filme sem apresentarem uma sequência rigorosamente linear, o que talvez ocorra pela necessidade de dar dinamismo à narrativa ou de ajustá-la ao ritmo dinâmico das músicas, algumas mais lentas e outras mais agitadas. Mesmo que, em alguns casos, as metáforas construídas para fazer referência à cidade não sejam propositais ou diretas, elas podem ser reconhecidas.

Em paralelo aos videoclipes são reproduzidas cenas de outros documentários, filmes ficcionais e, possivelmente, de arquivos pessoais³. Entre as produções identificadas destacam-se *As Primeiras Imagens de Brasília* (1956–57), da Jean Manzon Films, e *Brasília: contradições de uma cidade nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade. A primeira mostra imagens dos primeiros meses da construção da cidade e a segunda alinha-se ao tom inicial conduzido por Belmonte, que ressalta as contradições próprias da cidade a partir de um confronto entre utopia e realidade, intenções e concretizações.

No documentário de Belmonte as falas do diretor e da banda surgem como contrapontos de dois importantes momentos: o primeiro representa uma geração que chegou à Brasília ainda nos primeiros anos após sua construção e que precisou se adaptar aos vazios e ao “não construído” e procurar referências para se sentir parte de um lugar “sem passado e sem sotaque”; já a banda, no entanto, representa aqueles que cresceram na cidade concretizada e que com ela se identificam.

Pressupõe-se, portanto, que o documentário busca reconhecer as diversas facetas de Brasília, pois não é apresentada apenas uma crítica ou um discurso elogioso, como aquele que compõe muitos dos textos, fotografias e filmes do período de sua construção, sendo esse discurso também identificado nos pronunciamentos oficiais do próprio Juscelino Kubitschek (1902–1976) e em seu livro de memórias *Porque Construí Brasília* (2000). Kubitschek coloca-se como o responsável pela concretização de um sonho de muitas gerações de brasileiros, inclusive as antecessoras, uma vez que a ideia da construção de uma nova capital é anterior a ele. Ainda, exalta o ideal de progresso e a confiança no

3 Às cenas que aparecem em *Móvel em Casa* nem sempre são atribuídos os créditos; por essa razão torna-se difícil a tarefa de identificá-las.



futuro e em Deus a fim de legitimar e defender essa construção, muito questionada, à época, pela oposição e pelos incrédulos de sua realização.

Ao discurso apologético somam-se publicações de outros personagens envolvidos, diretamente ou indiretamente, com a construção da cidade e igualmente empenhados na sua legitimação. Um exemplo disso é a obra *História de Brasília*, publicada originalmente em 1970 por Ernesto Silva (1914–2010), secretário da Comissão de Localização da Nova Capital, presidente da Comissão de Planejamento da Construção e Mudança da Capital Federal e diretor da Novacap entre 1956 e 1961, junto com Israel Pinheiro. Ademais, Silva (1999) foi um ativo defensor do conceito do plano urbanístico de Brasília e combateu medidas que poderiam desfigurá-lo.

No mesmo sentido, o historiador Adirson Vasconcelos (1936-) coloca Brasília como uma possibilidade de transformação e reescrita da história do Brasil. Vasconcelos foi jornalista e chegou à Brasília em 1957 para cobrir os primeiros atos e eventos no período da construção da cidade. Com base nos diálogos que teve com o próprio Juscelino Kubitschek, Vasconcelos (1978) defende a importância de uma nova capital no centro do país, de modo que fossem conectadas rodovias e ferrovias e, acima de tudo, que ela representasse um desejo de todos e uma oportunidade de resolver os problemas do país.

Em *Mobília em Casa* são abordados problemas que surgiram na origem de Brasília e apontadas falhas de discursos públicos, do que “não deu certo” da utopia – de que a capital seria “o lugar da igualdade”. Tais questionamentos alinham-se à crítica que se estabeleceu já nos primeiros anos da existência da capital, endossados sobretudo pelo antropólogo nova-iorquino James Holston em *A Cidade Modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia* (1989). Holston esteve em Brasília na década de 1980, justamente no momento em que a crítica ao urbanismo modernista (ao qual Brasília é comumente associada) intensificou-se no Brasil. A crítica do antropólogo à cidade, compartilhada por artistas, escritores e intelectuais, apontava o provável insucesso daquela e atribuía muitos de seus problemas à própria forma urbana, que não propiciaria a sociabilidade de seus habitantes. No entanto, vale apontar que no período em que a análise de Holston foi elaborada a cidade ainda não estava de fato consolidada e que, ao avaliar a sociabilidade por meio dos espaços públicos, é pertinente a consulta aos próprios habitantes (o que não houve).

Ainda na linha dos questionamentos pode-se destacar algumas considerações apontadas pelo arquiteto e ex-professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília Paulo Bicca. Em *Brasília: mitos e realidade* (1985), o autor examina os mitos que envolvem a cidade e que a protegem das críticas, uma ilusão, segundo ele, da qual a maioria dos arquitetos participou na condição de quem ajudou a criá-la, acreditando no poder regulador do urbanismo modernista. Entre esses mitos estão a crença de que, conforme a proposta de Lucio Costa, estariam sendo contrariados os interesses vinculados aos empreendimentos imobiliários, ignorando o fato de que em Brasília, devido a suas características singulares, esses mesmos interesses poderiam se concretizar, ainda que não repetissem as experiências das chamadas cidades tradicionais do ponto de vista da forma urbana.

Por outro lado, Belmonte também explora em seu documentário as adaptações, apropriações e especificidades do cotidiano múltiplo e heterogêneo dos habitantes da Brasília contemporânea. A esta visão alinha-se os estudos mais recentes sobre a cidade, interessados em investigar aspectos do cotidiano e da Brasília vivenciada por meio de suas representações. Acerca do conceito de representação, o historiador francês Roger Chartier – também vinculado à linha da História Cultural – o define como

[...] um instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente, substituindo-lhe uma “imagem” capaz de repô-lo em memória e “pintá-lo” tal como é. Dessas imagens, algumas são totalmente materiais, substituindo ao corpo ausente um objeto que



lhe seja semelhante ou não. [...] Outras imagens funcionam num registro diferente: o da relação simbólica que, para Furetière, é a representação de algo moral pelas imagens ou pelas propriedades das coisas naturais. (CHARTIER, 1991, p. 184)

À vista disso, a decifração de uma representação fundamenta-se, de acordo com Chartier (1991), na relação entre signo⁴ visível e o referente significado. No mesmo sentido conduz Lucrecia Ferrara (1986), que trata da representação como uma imagem codificada do mundo e aponta a utilização de signos como prática cultural dentro do processo de comunicação e apreensão do real. O que não se deve deixar de considerar, no entanto, é que as possibilidades de interpretação desses signos são diversas e que incumbe ao pesquisador alcançar essa inteligibilidade.

O que se apresenta nesta análise, portanto, é uma possibilidade de interpretação de uma representação de Brasília, formada pelas imagens do documentário. Como um dos caminhos possíveis para iniciar essa leitura optou-se pela utilização da Semiótica como apoio metodológico, uma vez que essa teoria pode conduzir à extração de significados e conotações ocultas que auxiliarão na interpretação global do objeto de análise.

2. Semiótica, tríade e tricotomia de Peirce

[...] a maquinaria do pensamento só pode proceder à transformação do conhecimento, mas nunca originá-lo, a menos que seja alimentado por fatos de observação. (PEIRCE, 1972, p. 51)

Em termos gerais, semiótica é o estudo de como são elaborados os significados, em suas mais amplas acepções. O cientista-lógico-filosófico Charles Sanders Peirce (1839-1914), precursor da corrente semiótica norte-americana⁵, formulou seus estudos com base no conceito de signo. Segundo o autor (2005, p. 46), signo (também denominado *representamen*) é aquilo que representa um objeto real ou imaginário para alguém e cria, na mente dessa pessoa, um interpretante (isto é, uma imagem mental). Esse tripé sustenta toda a teoria semiótica peirceana:

Um signo, ou *representamen*, é algo que, sob certo aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo melhor desenvolvido. [...] em toda inteligência científica, um signo dá surgimento a outro e, especialmente, um pensamento provoca outro. (PEIRCE, 1972, p. 94-5)

Peirce (1984 apud Queiroz, 2007, p. 185) subdividiu a constituição lógica do signo de acordo com o modo como este se relaciona com seu objeto, com seu interpretante e consigo mesmo, dando origem a três de suas tricotomias mais conhecidas. A tricotomia que será explorada nesta análise é resultante da relação signo-objeto, a qual engendra os conceitos de ícone, índice e símbolo.⁶ O ícone guarda uma relação de semelhança formal com o objeto; o índice estabelece uma associação com o objeto por meio de uma experiência previamente adquirida; e o símbolo não guarda relação de semelhança

4 Conforme aponta Peirce (2005, p. 46), um signo é aquilo que representa alguma coisa para alguém; ou, como esclarece Santaella (1983, p. 58), é uma coisa que representa outra coisa, isto é: seu objeto.

5 Conforme aponta Santaella (1983, p. 15), a Semiótica possui três origens quase simultâneas, mas distintas no espaço: ao passo que Peirce iniciou seus estudos nos EUA, a ciência também foi desenvolvida na Europa Ocidental – por meio do trabalho do linguista Ferdinand de Saussure (1857-1913) – e na União Soviética – com os filólogos Alexander N. Viesse-lovski (1838-1906) e Alexander A. Potiebniá (1835-1891).

6 Além dessa tricotomia há a tricotomia baseada na relação entre o signo e ele mesmo – que origina o quali-signo, o sin-signo e o legi-signo – e a tricotomia baseada na relação entre o signo e o interpretante – que origina a rema, o dicente e o argumento.

com o objeto, sendo puramente convencional. Para compreender um símbolo, portanto, é necessário saber o que ele significa.

Levando em consideração os símbolos, estes são vistos nas camisetas dos músicos da banda ao longo dos videoclipes do documentário, onde aparecem menções indiretas a Brasília, como uma caricatura de Oscar Niemeyer (1907-2012) e o desenho da pomba representada nos azulejos que revestem as paredes externas da Igreja Nossa Senhora de Fátima⁷ – a “Igrejinha” – do artista Athos Bulcão (1918-2008). Essa edificação está situada entre as Superquadras Sul 307 e 308, locação escolhida por Belmonte para o diálogo que estabelece com a banda e que aparece ao longo de todo documentário sob a forma de trechos precisamente selecionados.

Figura 1: As imagens nas camisetas dos membros da banda, com referências à cidade, atuam como símbolos. Algumas expressões brasileiras típicas, como “baú” e “véi”, também representam símbolos que remetem a Brasília.



Fonte: José Eduardo Belmonte, *Mobília em Casa*, 2014.

Ainda segundo Peirce (1867 apud Santaella, 1983, p. 34-5), tudo que aparece na consciência o faz em uma gradação de três propriedades, que correspondem aos três elementos formais de toda e qualquer experiência: primeiridade, secundidade e terceiridade. A primeiridade se trata da consciência imediata, tal como é e nada senão a pura qualidade de sentir (SANTAELLA, 1983, p. 43); a secundidade é aquilo que dá à experiência caráter factual e material; e a terceiridade é a síntese intelectual entre os dois anteriores, que corresponde à camada da inteligibilidade, por meio da qual é possível representar e interpretar o mundo. A mais simples ideia de terceiridade é aquela de um signo (Ibidem, p. 51).

A Teoria Geral da Semiótica pretende operar como teoria fundacional, um método geral da, e para a investigação científica (SANTAELLA; NÖTH, 2004, p. 159). Um documentário – objeto de análise deste estudo – é predominantemente informativo: quando apresentado por meio de suporte videográfico insere-se na tradição dos sistemas de signos que nascem da mistura entre linguagem verbal e imagem, caracterizando uma linguagem híbrida que reclama por um tratamento semiótico. Na semiótica é possível encontrar meios para a leitura não somente dos diferenciados tipos de signos, mas também dos modos como estes podem se amalgamar na formação de linguagens fronteiriças originadas da junção entre vários sistemas de signos (SANTAELLA, 2012, p. 111–3). Portanto, compreender e interpretar representa o ato de traduzir um pensamento em outro pensamento em um movimento ininterrupto, pois é possível pensar um pensamento apenas em outro pensamento (SANTAELLA, 1983, p. 52). Logo, a produção do significado é um processo cíclico e mediado pela produção de signos.

3. Signos construídos a partir de *Mobília em Casa*

O mundo se mostra e se traduz como linguagem, fundamento de toda a Semiótica. (SANTAELLA, 1983, p. 40)

A primeira locação escolhida por Belmonte – o Galpão do Polo de Cinema de Sobradinho – talvez seja o lugar que melhor expressa as dificuldades de se concretizar desejos em Brasília, que são amiúde

⁷ Projetada por Oscar Niemeyer, a Igreja Nossa de Fátima, conhecida como “Igrejinha da 308 Sul”, foi uma das primeiras obras inauguradas na cidade, ainda em 1958.



mencionadas pelo diretor ao longo do documentário. Cenas da inauguração desse espaço, criado em 1991 sob o nome de Polo de Cinema e Vídeo Grande Otelo, em homenagem⁸ ao pseudônimo do ator Sebastião Bernardes de Souza Prata (1915-1993), aparecem no *making of* de *A Terceira Margem do Rio*, de José D'Arrochela. O entusiasmo que transparece nos comentários dos envolvidos, cuja expectativa de que o galpão se tornasse um estúdio, é rompido pelas cenas atuais do local, que foi definitivamente desativado em 2017. Aqui reforça-se a ideia de que Brasília não deu certo (expectativa *versus* realidade).

A narração Belmonte cita a frase do escritor francês André Malraux (1901-1976): “Brasília será a mais bela ruína do século XX”, também autor de *Brasília, Capital da Esperança*. Malraux esteve em Brasília em 1959 e parece ter se impressionado com a cidade, entendendo-a como resultado da vontade humana e da crença no homem e na civilização. Em um primeiro momento, o sentido da frase é de otimismo: para Malraux, Brasília é uma grande obra do século XX que seria legada às futuras gerações. No entanto, é possível que seu emprego no documentário seja no sentido contrário: o da Brasília abandonada que se convertera em ruína.

A música escolhida para a primeira locação, intitulada *Longe é um lugar*, conta a história de um “pós fim do mundo”. Nela são entoadas frases que representam a busca da esperança e remetem ao otimismo presente na construção de Brasília. Esse é representado nas frases de Malraux, quem, depois do fim da II Guerra Mundial, parece reencontrar na cidade a esperança na capacidade humana de criação⁹. A mesma ideia vai ao encontro das representações de Brasília presentes no curta-metragem *Primeiras Imagens de Brasília* (1956-57), da produtora Jean Manzon Films, criadas sob a ótica da modernidade, do progresso e da velocidade, como profere o narrador da produção: “o trabalho desconhece a noite. O ritmo das tarefas a executar não o permite.” A esse respeito é possível ainda fazer uma analogia entre Brasília e a Ilha da Utopia de Thomas More:

Contando com um número tão grande de pessoas, a obra foi feita com incrível rapidez e seu sucesso encheu de espanto e terror os povos vizinhos que, a princípio, caçoavam de uma tentativa que lhes parecia impossível. A ilha tem cinquenta e quatro cidades, grandes e magníficas, idênticas em língua, costumes, organização e nas leis. Idênticas são, também, os traçados arquitetônicos e o aspecto das cidades, tanto quanto o terreno o permite. (MORE, 2004, p. 48-9)

Brasília representou a possibilidade de concretização de uma utopia que, mesmo no vazio do Brasil interiorano, atraiu cerca de 100.000 migrantes que vieram de todas as regiões brasileiras para viver a construção coletiva de um “sonho”, conforme aponta Renato Barbieri em *Brasília: Símbolo e Memória* (2008). Deste documentário participa o arquiteto e ex-professor da Universidade de Brasília José Carlos Coutinho, que afirma que “Brasília é a esquina do país” onde todas as culturas se encontram e todas as influências se cruzam. Confirmar-se-ia, aqui, a ideia desta cidade como centro integrador das diversas regiões do país.

8 Homenagem realizada no 26º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro em 1993.

9 Nesse sentido é possível conjecturar que uma das frases da letra de *Longe é um lugar* (“Já que o mundo nunca foi tão bonito assim, vamos dar um fim a tudo que era ruim”) remete à proposta modernista de ruptura com a história, mesmo que essa não seja a intenção da música.

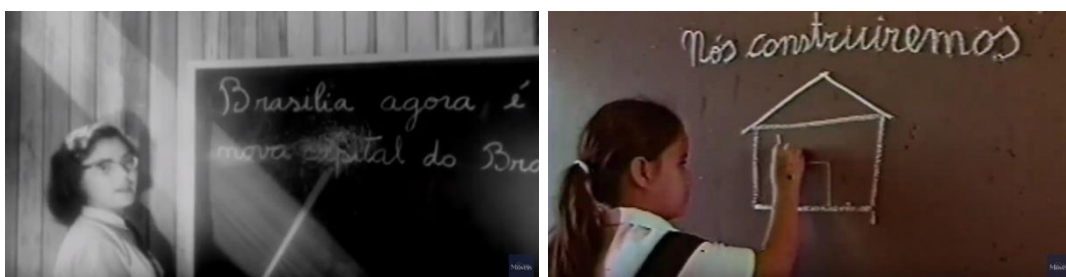
Figura 2: Cenas do curta-metragem *Brasília: Símbolo e Memória* (2008), de Renato Barbieri.



Fonte: Renato Barbieri, *Brasília: Símbolo e Memória*, 2008.

O documentário prossegue com cenas do curta-metragem da Jean Manzon Films, nas quais é possível observar um quadro negro em cuja superfície lê-se: “Brasília agora é a nova capital do Brasil”. Tais palavras funcionam como símbolos que resguardam relações puramente convencionais com os conceitos que pretendem transmitir. Outra imagem mostra o desenho de uma casa, que atua como ícone, já que guarda relação formal com o objeto propriamente dito, sendo, neste caso, a ideia subjacente a da construção da utopia. A frase “nós construiremos” também atua como símbolo e desta é possível ainda concluir que a conjugação no tempo futuro do presente do indicativo está associada à ideia utópica de representação de um lugar ideal a ser concretizado não no presente, mas no futuro. A esse respeito, cabe outra citação de More (2004, p. 131-2): “Contudo, devo confessar que há muita coisa na República de Utopia que eu desejaria ver imitada em nossas cidades – coisa que mais desejo do que espero.”

Figura 3: Cenas extraídas do filme de Manzon e inseridas no documentário de Belmonte.



Fonte: José Eduardo Belmonte, *Mobília em Casa*, 2014.

As cenas finais do videoclipe são marcadas pelos rápidos movimentos corporais dos músicos; o ritmo acelerado da música e toda a euforia do momento fazem alusão à concepção de Brasília (as cenas do documentário de Manzon, que mostram as primeiras imagens da cidade na década de 1950, são reproduzidas simultaneamente neste ponto do documentário). Pressupõe-se que a presença de uma superfície translúcida que impede a visão nítida da banda sugere um eventual momento de descortinamento, como se a nova capital estivesse na iminência de ser desvelada aos olhos dos espectadores em todo o seu fervor.

Figura 4: Cenas do videoclipe de *Longe é um lugar*.



Fonte: José Eduardo Belmonte, *Mobília em Casa*, 2014.

Logo na sequência são compartilhadas pelos membros da banda – nascidos ou criados em Brasília e nas cidades-satélites – as memórias mais representativas que eles têm da cidade. Vale destacar que essas memórias estão, em geral, vinculadas a edificações ou espaços brasilienses pontuais: são mencionadas brincadeiras nos corredores da Universidade de Brasília, caminhadas no Parque da Cidade, o Congresso Nacional e um bloco residencial de cimento queimado da Superquadra Norte 102. Evidencia-se deste modo o protagonismo da arquitetura construída como cenário de memórias e pertencimento.

Para um dos músicos uma das referências mais fortes da cidade é o cheiro da primeira chuva depois da seca: “Sobe um cheiro de terra molhada que é a cidade”. Essa fala introduz o tema do segundo videoclipe, cuja música tem relação direta com o que será representado. *Sede de chuva* trata da expectativa pela chuva no período da seca, o que talvez represente uma metáfora para falar de esperança e da expectativa por dias melhores. A locação escolhida é o Morro da Capelinha, em Planaltina, local consagrado a Via Sacra mais tradicional de Brasília. Conforme aponta Renato Barbieri (2008), durante a Semana Santa – tradição religiosa cristã – cerca de 100.000 pessoas comparecem ao Morro da Capelinha em razão das festividades do período.

O videoclipe de *Sede de chuva* é marcado por uma dialética: o período de sua gravação parece ser justamente o da chegada da chuva, quando há nuvens no céu e a grama está verde; porém, a vegetação seca característica da cidade impõe sua presença. O clima seco é um atributo inerente à Brasília. A cidade, em cuja estiagem a umidade do ar pode atingir níveis abaixo de 20%, sobretudo em agosto e setembro, está situada no Planalto Central brasileiro e inserida no bioma Cerrado. À vista disso, a letra da música parece representar uma súplica de Brasília ao firmamento:

Quando finalmente for
Da distância entre nós dois
Ser mais que ar, que fé, que pó e calor

Molha e percorre o meu corpo
Chora todo o seu, todo o seu amor
Volta e me deixa bem úmida
E inunda o meu ser
[...]

E segue a seca a me queimar
Abraço o azul do céu e espero o cinza desaguar
Acaba com o vazio dessa minha sede de chuva.

(Móveis Coloniais de Acaju, *Sede de chuva*)

Uma súplica representa uma prece realizada submissa e reiteradamente. Partindo-se dessa acepção, deduz-se que a escolha da locação – o Morro da Capelinha – pretende associar o caráter religioso que dela advém à súplica expressa na letra da música. As cenas que contêm galhos retorcidos do Cerrado,

por sua vez, atuam como ícones, simbolizando mãos erguidas e direcionadas ao céu e representando a posição cristã de oração na qual os fiéis as erguem a fim de receber oferendas divinas. O cheiro da chuva opera como índice, pois estabelece uma associação por meio de uma experiência adquirida (o cheiro da terra molhada é um indício de que choveu).

Figura 5: Vegetação nativa do cerrado com galhos retorcidos como mãos suplicando aos céus pela chuva.



Fonte: José Eduardo Belmonte, *Mobília em Casa*, 2014.

A Praça dos Três Poderes é a terceira locação escolhida por Belmonte. Esta aparece no videoclipe da música *Não chora*, entoando cenas da posse do ex-presidente do Brasil Luiz Inácio Lula da Silva, em 2003, que são usadas para fornecer ao documentário o matiz político ao qual muitas vezes a cidade é associada. A política é uma faceta notável da cidade, como corroboram cenas de *A Invenção de Brasília* (2001), de Renato Barbieri, introduzidas por Belmonte em *Mobília em Casa*. No documentário de Barbieri, habitantes de outras regiões brasileiras compartilham a imagem que têm da capital; um dos entrevistados diz que Brasília não é a capital do Brasil, mas da corrupção; “é uma cidade quadrada, seca e sólida”, diz outra entrevistada. Tais impressões podem ser condicionadas por diversos fatores; no entanto, a experiência real de uma cidade é a que prepondera sobre as representações desta.

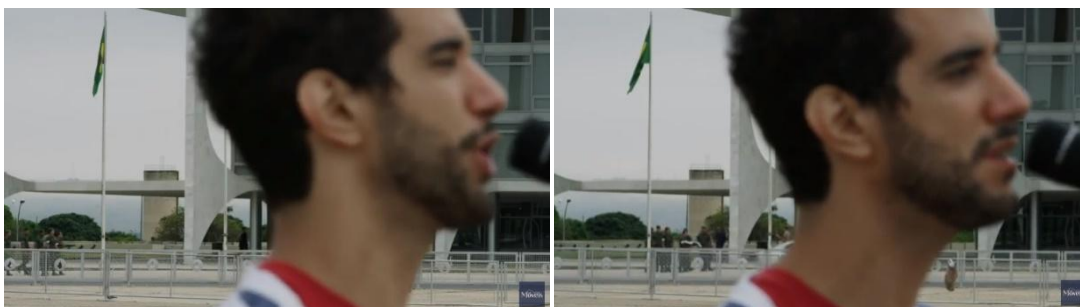
Figura 6: A Praça dos Três Poderes, locação escolhida por Belmonte para o videoclipe de *Não chora*.



Fonte: José Eduardo Belmonte, *Mobília em Casa*, 2014.

Esse trecho do documentário fornece um número considerável de ícones, índices e símbolos, em grande medida relacionados à política. Os três edifícios monumentais de Oscar Niemeyer – Palácio do Planalto, Supremo Tribunal Federal e Congresso Nacional – atuam como ícones do poder e da modernidade cuja ideologia encontrou solo fértil para sua concretização no Planalto Central. A menção direta ao ato de chorar atua como índice, não representando necessariamente dor ou tristeza, mas a expressão de um sentimento, de uma emoção; enquanto o hasteamento da bandeira do Brasil, que ocorre em paralelo à música, traduz um símbolo de honra em relação à pátria.

Figura 7: Militares e o procedimento de hasteamento da bandeira ao fundo.



Fonte: José Eduardo Belmonte, *Mobília em Casa*, 2014.

Vale destacar que a praça é possivelmente o espaço urbano mais democrático de uma cidade. Ocupar esse espaço é, de certa forma, impor a própria presença, fazer-se notado e reafirmar a existência dentro de uma sociedade. Os pombos da Praça dos Três Poderes, que no videoclipe atuam simultaneamente como ícones e símbolos, representam a paz, a harmonia e a inexistência de divergências entre indivíduos. Tratando-se de democracia e igualdade (ou da falta dela), Belmonte utiliza signos políticos para retomar as incongruências entre o projeto utópico e o projeto executado de Brasília: de acordo com o diretor, a promessa de igualdade defendida pelos idealizadores da cidade permaneceu na instância da utopia, tese que defende por meio de cenas de *Contradições de uma Cidade Nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade:

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 procuravam conter. Na verdade, são problemas nacionais, de todas as cidades brasileiras, que nesta generosamente concebida se revelam com insuportável clareza. (Joaquim Pedro de Andrade, *Contradições de uma Cidade Nova*, 1967)

Figura 8: Alguns trabalhadores anônimos que vieram à Brasília para construir a nova capital e que, posteriormente, foram marginalizados nas periferias urbanas. Rodoviária do Plano Piloto.



Fonte: José Eduardo Belmonte, *Mobília em Casa*, 2014.

Conforme aponta Sandoval (2014, p. 89), a produção de Andrade foi a primeira a evidenciar o desejo de progresso e modernidade confrontado com as discrepâncias sociais do Brasil. Esta dicotomia está exposta na narração do documentário, que diz que dois terços dos operários que construíram Brasília moravam fora dos limites urbanos e que, em 1971, por meio da iniciativa de senhoras da alta sociedade, criou-se a Campanha de Erradicação de Invasões (CEI), a qual tinha como objetivo convencer os “invasores” do Plano Piloto a se mudarem para uma área situada a 35 km de Brasília, longe de seus locais de trabalho. Nasceu, assim, a Ceilândia.

Figura 9: Cenas de crianças nos primeiros anos de Ceilândia; a segunda imagem mostra uma ciranda, dança marcada por seu caráter democrático.



Fonte: José Eduardo Belmonte, *Mobília em Casa*, 2014.

Esse “projeto de exclusão” encabeçado nos anos 1970 é representado por Belmonte em cenas com crianças, que simbolizam a inocência de uma cidade nova que ainda viria a se consolidar. Como contraponto à exclusão surge a representação de uma ciranda, dança comunitária e democrática que pode agregar todos, independentemente da idade, cor ou condição socioeconômica de quem dela participa. A ciranda representa, ainda, a puerilidade dos rebentos que nasceram e cresceram em Ceilândia: a primeira geração de filhos dos operários que ajudaram a materializar a utopia. Sobre a figura do operário, representado em *As Primeiras Imagens de Brasília* (1956-57), da Jean Manzon Films, discorre Bizello (2008, p. 209-210):

Antes desse final que exalta o homem comum, o operário anônimo de Brasília, o filme aborda ainda no mesmo sentido de atividades simultâneas o nascimento de um bebê, “um brasileiro”, o trabalho noturno nas obras, e Lúcio Costa e Oscar Niemeyer no escritório no trabalho de concepção da cidade.

Diante do já identificado processo de segregação da cidade, Belmonte reforça a noção de fracasso da utopia desde o início da implantação de Brasília, que, para o diretor, trata-se de um fato verificado na expulsão dos operários do Plano Piloto. Contribui para essa visão a fala do cineasta Adirley Queirós, ex-morador de Ceilândia, que afirma no documentário que “a Ceilândia já nasce como uma primeira negação”. Para ele, as cidades-satélites são espaços que estão “fora do privilégio”. Queirós corrobora ainda a visão de críticas mais consolidadas, como as de Holston (1989) e Bicca (1985), ao tratar o planejamento do território e a orientação modernista deste como a fundação de uma ordem civilizatória imposta pelo Estado: “A relação com o governo é uma relação de ordem. Eles querem ordenar a cidade [...]. Mas a Ceilândia já nasceu fora de ordem”.

Tal como Queirós, o ator Wellington Abreu fala da experiência de ser morador da Ceilândia, condição da qual ambos se orgulham. Eles não deixam de denunciar, no entanto, a necessidade de autodefesa e autoafirmação diante de um preconceito sofrido pelos habitantes da cidade-satélite. Nota-se, por um lado, a ausência da sensação de pertencimento à Brasília desses moradores (ou ao que, em geral, se entende quando fala-se dela), revelando a existência de outras “identidades” brasilienses e outras relações com ela, embora Queirós afirme que a “força simbólica” de Ceilândia advém de sua proximidade com a cidade.

O videoclipe associado a essa fala é entoado pela música *Melodrama*, que trata do tema da ilegalidade. Este é, talvez, uma referência ao fato de que Ceilândia teve uma origem “ilegal”, pois, como aponta Holston (2010, p. 295), um processo básico na formação da periferia de Brasília foi a transformação de terra ilegais em urbanizações legais, tendo as próprias cidades-satélites origem em ciclos de rebelião e legitimação que remontam ao início da construção de Brasília e continuam até hoje. Nessa perspectiva, Gouvêa (1995) aponta que

Mesmo com os problemas em evidência, a política de remoção de favelas continuou de forma autoritária, contribuindo para a fragmentação social e perda de qualidade de vida dos favelados. A grande campanha de Erradicação de Invasões – CEI – somente entre 70 e 76, “erradicou aproximadamente 118.453 pessoas de favelas e áreas do Plano Piloto”. (GOUVÊA, 1995 apud OLIVEIRA, 2008, p. 72)

Figura 10: Feirantes da Feira da Guariroba, em Ceilândia.



Fonte: José Eduardo Belmonte, *Mobília em Casa*, 2014.

A locação escolhida por Belmonte em Ceilândia é a Feira da Guariroba, onde a banda transita, de modo “melodramático”¹⁰, em meio a usuários da feira e trabalhadores anônimos. O vocalista segura um megafone, tipicamente utilizado por feirantes para elevar o volume da voz. Os movimentos rápidos e a voz amplificada sugerem protesto, desordem e pressa – sendo a última também mencionada por Wellington Abreu quando ele afirma que “ser da Ceilândia é ser correria”.

Figura 11: Cenas do videoclipe de *Melodrama*, na Feira da Guariroba, que mostram o megafone utilizado pelo vocalista da banda. Este objeto atua como um signo que representa o ato de amplificar a voz e, assim, ser notado e ser ouvido, tal como aspiram os moradores de Ceilândia na busca por pertencimento.



Fonte: José Eduardo Belmonte, *Mobília em Casa*, 2014.

Aos contrastes e contradições de Brasília apresentados por Belmonte, o videoclipe seguinte surge como contraponto: a narrativa que o introduz faz referência ao episódio do encontro entre moradores do Distrito Federal em um momento no qual as distinções sociais e geográficas se dissolveram temporariamente em nome de uma paixão compartilhada – o futebol. Trata-se de uma partida que ocorreu no Estádio Bezerrão, no Gama, e que reuniu torcedores das várias cidades do Distrito Federal. Sob esse pano de fundo surge a música intitulada *Campo de batalha*, cuja letra traz possíveis associações com os temas da perseverança e da resiliência, aspectos inerentes ao futebol:

10 Um melodrama representa, em geral, uma peça teatral caracterizada por sentimentos de dramaticidade exagerada.

Sei que vão dizer ser impossível
Que outro dia vai nascer corrompido

[...]

Você vai ser infinito
Mas também vai ser só um instante

Você vai seguir sempre forte
Rumo ao norte.

(Móveis Coloniais de Acaju, *Campo de batalha*)

Somam-se a isso imagens de meninos e meninas jogando futebol juntos, o que sugere noções de igualdade e democracia. A camiseta e a bandeira do time do Gama – elementos protagonistas nas cenas – representam símbolos de unificação e torcida. Aqui é possível conjecturar a criação de uma metáfora: esses símbolos denotam não apenas a torcida pela vitória de um time de futebol, mas pela vitória do próprio projeto de Brasília, em sua forma essencial e utópica, que preconizava a integração entre moradores de todas as classes sociais. Os músicos da banda, que possuem origens diversas e aprenderam a conviver em harmonia, contribuem para essa ideia com a afirmação: “Essa diversidade é Brasília”.

Figura 12: Cenas do videoclipe da música *Campo de batalha*, no Estádio Bezerrão, Gama.



Fonte: José Eduardo Belmonte, *Mobília em Casa*, 2014.

Em meio aos temas da união, da proximidade e dos distanciamentos entre indivíduos, Belmonte comenta a peculiaridade de a banda ser formada por tantos integrantes e, a despeito disso, conseguir manter-se unida em uma cidade conhecida como “a capital das separações”. Observa-se aqui o interesse pelos relacionamentos pessoais, reforçado pela inserção de trechos de reportagens jornalísticas que apontam Brasília como a cidade onde há a maior taxa de divórcios do país, quase o dobro da média nacional. Essa questão também é mencionada pelo arquiteto holandês Rem Koolhaas em um ensaio publicado em 2016 após visita à cidade. Koolhaas diz que “a organização rígida da cidade teve resultados imprevisíveis: Brasília se tornou recordista de demência, *divórcios* e mortes rodoviárias (autoestradas perfeitas, maus condutores, sem limites máximos de velocidade)” (grifo nosso). Verifica-se que, tal como o fizera Holston em *A Cidade Modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia* (1989), Koolhaas busca atribuir (de maneira ainda mais forçosa) problemas interpessoais ao projeto da cidade e à forma urbana desta.

Ao mencionar a elevada taxa de divórcios de Brasília Belmonte introduz o videoclipe da música *Beijo seu*, que faz alusão às questões de rompimento e abandono por meio de filmagens de casamentos realizados na cidade, possivelmente nas décadas de 1970 e 1980. Nessas são observados símbolos como o vestido de noiva – cuja cor branca simboliza pureza e castidade – e o buquê de flores – cuja partilha com outras pessoas representa a partilha da felicidade da noiva com seus convidados. Em contraposição ao sentimento de união sugerido pelas imagens surgem cenas da casa abandonada do Parque Três Meninas – marco zero de Samambaia –, que reafirmam as ideias de ruptura, partida e ausência.

Figura 13: Cenas do videoclipe da música *Beijo seu*, com enfoque nas filmagens antigas de casamentos, na casa abandonada do Parque Três Meninas e na indumentária de noiva – vestido e sapatos – relegada ao esquecimento.



Fonte: José Eduardo Belmonte, *Mobília em Casa*, 2014.

Figura 14: Cenas do clipe da música *Beijo seu*, com enfoque na casa abandonada e seus signos: as fotografias atuam como ícones; e as frases e imagens de coração, como símbolos.



Fonte: José Eduardo Belmonte, *Mobília em Casa*, 2014.

O casamento – assim como o nascimento, a entrada na vida adulta e a morte – é um acontecimento marcado por um ritual de passagem e por uma das mudanças mais significativas na vida de um indivíduo (RODOLPHO, 2004, p. 141-2). Em *Mobília em Casa* Belmonte aborda, em maior ou menor medida, todos esses temas. No videoclipe da música *Beijo seu* aparecem, somados às cenas de casamentos, outros signos evidentes, como fotografias antigas – que remetem a memórias e ao passado – e frases escritas nas paredes da casa abandonada, como a que diz: “Amor vem sempre junto”. Aqui surge uma metáfora significativa criada a partir das imagens de um menino (talvez o “brasiliano” ao qual se refere a Jean Manzon Films em *As Primeiras Imagens de Brasília* [1956-57]) nascendo e crescendo. A representação do processo de desenvolvimento e amadurecimento humano, na verdade, faz referência tanto à maturação de Brasília como dos próprios membros da banda, ideia que atuará como ponto de conexão para o seguimento da narrativa do documentário.

Figura 15: Cenas de gravações familiares caseiras que aparecem no videoclipe da música *Beijo seu*.



Fonte: José Eduardo Belmonte, *Mobília em Casa*, 2014.

A maturidade no seu ápice é representada no videoclipe de *O amor é tradução*, filmado no centro de convivência para idosos Casa do Pioneiro, no Núcleo Bandeirante¹¹. Ali os moradores representam a vivência e a experiência acumuladas pelos migrantes que chegaram à Brasília no começo de sua construção. Isso se dá, sobretudo, pelo depoimento de Dona Luiza Amélia, fundadora do local, no qual ela diz que viu o começo da antiga Cidade Livre, quando só havia barracos de tábuas. Acerca dos signos que podem ser extraídos desse trecho do documentário subentende-se a associação entre a experiência de vida e a capacidade de “compreender” o amor. As flores que surgem em seguida são distribuídas pelos jovens músicos às senhoras senis, simbolizando um ato de gentileza, cortesia e gratidão¹². Essa dialética juventude-senilidade também está associada ao significado da flor, que representa a efemeridade da vida.

Figura 16: Cenas do clipe da música *O amor é tradução*, na Casa do Pioneiro, no Núcleo Bandeirante.



Fonte: José Eduardo Belmonte, *Mobília em Casa*, 2014.

A oitava locação escolhida por Belmonte é o Restaurante Comunitário de São Sebastião, que atende a cerca de 3.000 pessoas diariamente. Esse restaurante, cujo espaço físico alcançou, em 2013, o menor índice de avaliação negativa por seus usuários¹³, abriga um palco para apresentação de artistas locais. É retomada aqui a questão da ocupação dos espaços públicos da cidade, que é explicitada por meio do próprio produtor executivo do filme, J. Procópio, quando esta fala da importância do anúncio da existência desses espaços e que eles precisam ser ocupados.

Antes do início do videoclipe de *O amanhã acorda cedo* o diretor insere cenas de trabalhadores almoçando em um restaurante comunitário. A imagem de uma manchete de jornal noticiando um episódio de conflito entre trabalhadores e Novacap após protestos que resultaram em mortos e feridos fornece tom de denúncia à narrativa. Tal como essas imagens, em preto e branco, as cenas que seguem são marcadas pela ausência de cor e pela presença de música, cujo ritmo sugere alegria e caracteriza uma contraposição ao conflito insuflado pela manchete de jornal.

Figura 17: Cenas do clipe da música *O amanhã acorda cedo*, no restaurante comunitário de São Sebastião.



Fonte: José Eduardo Belmonte, *Mobília em Casa*, 2014.

A música aqui entoada, intitulada *O amanhã acorda cedo*, é dedicada às pessoas que protagonizam as cenas seguintes. Observa-se que essas pessoas não são as da Brasília utópica, mas as da cidade

11 É uma das primeiras cidades-satélites, originalmente denominada *Cidade Livre*, onde se criou uma infraestrutura mínima para trabalhadores durante a construção de Brasília, aos quais foram fornecidos serviços básicos, como feiras, restaurantes e lojas.

12 No sentido figurado é possível ainda referir-se a alguém de quem se pretende ressaltar a jovialidade dizendo que ela(e) está “na flor da idade”.

13 De acordo com a *Pesquisa de identificação e percepção dos usuários dos Restaurantes Comunitários do Distrito Federal*, elaborada pela Companhia de Planejamento do Distrito Federal – Codeplan – em janeiro de 2013, os restaurantes comunitários de São Sebastião e do Riacho Fundo II alcançaram o menor índice de avaliação negativa sobre o ambiente construído do Distrito Federal (p. 36).

construída, real e concreta. São os trabalhadores que acordam cedo diariamente, que trabalham e que acreditam que o “amanhã” há de ser melhor. É possível observar nesse videoclipe uma interação significativa entre os usuários do restaurante e a banda, o que não é verificado em todas as locações.

Figura 18: Cena do clipe da música *O amanhã acorda cedo*, no Restaurante Comunitário de São Sebastião.



Fonte: José Eduardo Belmonte, *Mobília em Casa*, 2014.

A fim de reafirmar a ideia de crença no futuro são introduzidas cenas com terços, objetos que atuam como símbolos de fé e que agem como sustentáculo da vida cotidiana pautada no trabalho, na perseverança e na resiliência (características necessárias para chegar e sobreviver ao amanhã, que “acorda cedo”). Sobre a transição do tempo e as nuances que dele advêm discorre Eduardo Borém, um dos integrantes da banda. O gaitista e tecladista observa que, assim como Brasília, a banda chegou a um momento de amadurecimento no qual começa-se a enxergar problemas e dificuldades que são próprios da vida adulta, culminando, desse modo, em um momento de transição de vida.

Ainda, tratando de transições, mudanças significativas e rituais de passagem, como conceitua Rodolpho (2004, p. 142), Belmonte elabora o tema do penúltimo videoclipe apresentado no documentário, ambientado na Igreja de São José Operário, construída para os migrantes que chegaram à Brasília ainda na década de 1950. Nesse espaço, que integra a memória e o roteiro turístico do Distrito Federal, a banda estabelece um diálogo informal – e até jocoso – com a morte, representada pelo *Oi do Mal Irremediável* do título da música. Da letra desta infere-se uma recusa ao chamado da morte, isto é, da interrupção definitiva da vida para a qual não há solução:

A morte veio dar a boa nova
“Eu já abri sua cova
Vem, vem se deitar”

Eu disse agora não dá,
Não é nada contra você
Pra mim seria um prazer
Mas hoje tem novela nova na tevê.

(Móveis Coloniais de Acaju, *Oi do Mal Irremediável*)

Algumas soluções são esboçadas no último videoclipe, entoado pela música *De lá até aqui*, cujas cenas se passam em Taguatinga, a primeira cidade-satélite oficialmente criada, em 1958, também em razão das ocupações não previstas nos arredores do Plano Piloto. Assim como Ceilândia, Taguatinga é associada a um certo caráter de subversão, já apresentado no início do videoclipe em uma cena que mostra uma pichação com as palavras *Fuck the police*. A locação escolhida é a Praça do DI (sigla de Departamento Imobiliário), onde são enfatizados skatistas e seu estilo de vida, o qual pode ser associado à noção de rebeldia, mas também à própria juventude da cidade, que representa o futuro e a possibilidade de concretização dos desejos ainda não realizados.

Figura 19: Cenas do clipe da música *De lá até aqui*, na Praça do DI, em Taguatinga.



Fonte: José Eduardo Belmonte, *Mobília em Casa*, 2014.

É possível observar que quando a banda chega à Praça do DI o lugar é imediatamente ocupado, o que pode ser interpretado como uma proposta (e, talvez, uma necessidade) de ocupação dos espaços públicos da cidade. Nesse sentido, o documentário se encaminha para o fim imbuído de um sentimento de otimismo e crença na esperança de se resgatar o que se almejou no início, na utopia. Os membros da banda indicam possíveis soluções para um futuro melhor em Brasília, estando uma delas apoiada na própria ideia central do documentário: a de que é preciso ocupar os espaços da cidade, tal como a banda o fez em seus videoclipes. A dedicatória final reafirma a relação de confiança no passado – aos pais – e de crença no futuro – aos filhos.

4. Conclusão

As representações de uma cidade contribuem para a construção de impressões que se formam no imaginário coletivo. Essas imagens representadas, sejam estáticas ou dinâmicas, atuam como as fundações da arquitetura das ideias coletivas. O objeto aqui analisado – o documentário *Mobília em Casa* (2014), de José Eduardo Belmonte – pretende mostrar que as representações de Brasília se desdobram em duas correntes distintas. O fio condutor da primeira dessas correntes é criado a partir das memórias da geração de brasileiros que chegou à Brasília quando a cidade ainda não tinha memória, sotaque ou história, estava em estágio inicial de vida e detinha uma série de desafios. Por outro lado, a segunda corrente representa a geração que nasceu ou cresceu em Brasília. Esta, diferentemente da primeira, conserva uma noção de pertencimento cujas raízes são mais profundas: em Brasília a noção de pertencimento se enraizou com respaldo das memórias construídas, em muitos casos, sob o pano de fundo da arquitetura da cidade.

Como objetivo geral, este trabalho se propôs a investigar se as imagens do documentário contribuem para a solidificação ou desconstrução da visão “clássica” que se tem fora de Brasília sobre ela (a de que sua forma e espaços não propiciariam a sociabilidade de seus habitantes). A partir dos apontamentos feitos ao longo do texto é possível concluir que, embora Belmonte inicie a produção apresentando as incongruências do projeto utópico da cidade (e as retome algumas vezes, como quando discorre sobre a Campanha de Erradicação de Invasões e o surgimento da Ceilândia), ao fim da narrativa é possível identificar o tom otimista que o documentário pretende transmitir. Este expõe as diversas facetas de Brasília (entre elas a política, a segregadora e a impessoal) e apresenta o estágio de maturidade ao qual a cidade chegou, com uma condição que foge à utopia e concretiza o real, o palpável e o vivenciado pelos habitantes que humanizam os espaços urbanos. A partir da ocupação de diferentes espaços (muitos atualmente desocupados ou desativados) e por meio das locações dos videoclipes, Belmonte mostra que cabe aos próprios habitantes da cidade a desconstrução da visão “clássica” e a concretização das mudanças das quais Brasília necessita, e que, por fim, é preciso ocupar para pertencer, existir e resistir.

5. Referências

BICCA, Paulo. Brasília: mitos e realidades. In: PAVIANI, Aldo (Org.). **Brasília, ideologia e realidade: espaço urbano em questão**. São Paulo: Projeto, 1985.



- BIZELLO, Maria Leandra. **Entre fotografias e fotogramas**: a construção da imagem pública de Juscelino Kubitschek (1956–1961). 2008. 332 folhas. Tese (Doutorado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2008.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, v. 5, n. 11, p. 173–191, 1991.
- Companhia de Planejamento do Distrito Federal - CODEPLAN. **Pesquisa de identificação e percepção dos usuários dos Restaurantes Comunitários do Distrito Federal**. Brasília: CODEPLAN, 2013.
- GOMES, Ana Lúcia de Abreu. Brasília nos filmes da Novacap. **Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura**, Campinas, vol. 21, n. 1, p. 49–58, 2013.
- GOUVÊA, Luiz Alberto de Campos. **Brasília**: a capital da segregação e do controle social - uma avaliação da ação governamental na área da habitação. São Paulo: Annablume, 1995.
- FERRARA, Lucrécia. Cidade: Imagem e imaginário. *In*: **Os significados urbanos**. São Paulo: Ática, 1986.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- HOLSTON, James. **A cidade modernista**: uma crítica de Brasília e sua utopia. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- KOOLHAAS, Rem. **Brasília por Rem Koolhaas**. 2016. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/794076/brasilia-por-rem-koolhaas>. Acesso em: 9 de ago. 2019.
- MORE, Thomas. **Utopia**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais, 2004.
- MORICONI, Sérgio. **Apontamentos para uma história**. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2012.
- OLIVEIRA, Tony Marcelo Gomes de. Marcas do processo de formação do espaço urbano de Brasília pela ótica da erradicação de favelas. **Universitas Humanas**, Brasília, v. 5, n. 1/2, p. 49–76, 2008.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1972.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Writings of Charles S. Peirce**. Indiana: Indiana University Press, 1984.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PESAVENTO, Sandra. Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, p. 279–290, 1995.
- QUEIROZ, João. Classificações de signos de C. S. Peirce: de “On the logic of science” ao “Syllabus of certain topics of logic”. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, vol. 30, n. 2, p. 179–195, 2007.
- RODOLPHO, Adriane Luisa. Rituais, ritos de passagem e de iniciação: uma revisão da bibliografia antropológica. **Estudos Teológicos**, São Leopoldo, v. 44, n. 2, p. 138–146, 2004.
- SANDOVAL, Liz da Costa. **Brasília, cinema e modernidade**: percorrendo a cidade modernista. 2014. 141 folhas. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de Brasília, Brasília, 2014.
- SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2012.
- SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Comunicação e semiótica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004.
- SILVA, Ernesto. **História de Brasília**: um sonho, uma esperança, uma realidade. Brasília: Linha Gráfica, 1999.
- VASCONCELOS, Adirson. **A mudança da capital**. Brasília: Do Autor, 1978.