



artigo

UM DRAMA DOCUMENTÁRIO?

ATUALIDADE E HISTÓRIA EM
A CIDADE É UMA SÓ?

Cláudia Mesquita

Distanciar é ver em termos históricos

BERTOLT BRECHT

A cidade de Brasília fica fora da cidade

CLARICE LISPECTOR

De partida, eu diria que o que há de particular em *A cidade é uma só?* (Adirley Queirós, 2011), marcando primeiramente sua abordagem e estilística, é a coexistência e articulação de dois gestos distintos.

De um lado, o gesto documental mais tradicional, de onde, pelo que sei, o filme partiu. Refiro-me ao documentário histórico-memorialístico sobre a Campanha de Erradicação das Invasões do Plano Piloto, que originou a Ceilândia no começo de 1971, com foco sobre um episódio particular dessa história, rememorado no filme por uma testemunha: a gravação de um *jingle* da campanha pela remoção por um coral formado por crianças de uma escola da Vila do IAPI, removida do Plano (gravação cujos registros teriam desaparecido). A exemplo de *Conterrâneos Velhos de Guerra* (Vladimir Carvalho, 1992), *A cidade é uma só?* também se empenha em produzir uma memória de Brasília que confronte os “documentos”, os arquivos, as propagandas de época; uma memória não-oficial, da perspectiva dos removidos, dos *vencidos*.

Nessa frente, temos Nancy Araújo como principal personagem (ela morava na Vila do IAPI na infância e participou do coral instrumentalizado para convencimento e propaganda da remoção); Nancy é fundamentalmente uma personagem-narradora, as sequências que ela protagoniza são mais fortes na rememoração do passado do que na apresen-

— Uma versão deste texto foi publicada na revista *Devires*, v. 8, no 8, p. 48-69, jul./dez. de 2011

tação de vivências atuais, seu relato motiva a busca (e a produção) de documentos, e apoia fortemente o filme em seu – digamos – *contra-discurso* memorialístico¹. Nancy hoje é cantora (criança já participou do coro e da gravação do *jingle*) e através de sua atuação (na rádio e no estúdio) o filme trabalha ainda comentários críticos à história de Brasília sob a forma de canções (que poderíamos associar ao papel das *songs* no teatro épico de Brecht: reflexão crítica sobre os temas, espécie de “lema didático”, como escreveu Anatol Rosenfeld²).

O segundo gesto, não desarticulado do primeiro, compreende os jogos dramáticos em torno de dois personagens centrais (e outros que em torno deles gravitam): Dildu e Zé Bigode, pertencentes à primeira geração que nasceu nas satélites, moradores da Ceilândia no presente. Notemos que, diferentemente de Nancy, os dois personagens não guardam os nomes exatos dos atores, Dilmar Durães e Wellington Abreu, o que sugere para sua criação (ou transfiguração) dramática uma maior autonomia ficcional. Um deles (Dildu, “codinome” que embute as primeiras sílabas do nome e do sobrenome do ator) é faxineiro e candidato a deputado distrital (pelo nanico PCN, Partido da Correria Nacional), e o outro (Zé Bigode) é um pequeno empreendedor, especulador de lotes na periferia de Ceilândia. Eles são cunhados na ficção e partilham muitas cenas, embora em suas linhas paralelas sejam diferentemente construídos. Esses dois personagens permitem, mais do que Nancy, a produção e registro pelo filme de uma atualidade vivida, com destaque para a vivência particular da cidade (ou *das cidades*) e de seus espaços no presente. Mesmo que singulares, suas ações – campanha política para distrital, especulação de lotes – atualizam signos extremamente presentes no dia-a-dia do Distrito Federal, indicadores da presença peculiar do Estado e da política na vida de seus moradores³.

1 Apesar da diferença de tema, inspiro-me aqui na crítica que faz De Decca ao discurso da historiografia brasileira sobre a revolução de 30, “como momento de exercício e prática do poder” (p. 72). Distanciá-lo exigiria “um contra-discurso que assumia a ótica e a dimensão o simbólica de uma outra classe social, excluída da memória histórica pelo exercício de dominação” (cf. Edgar De Decca, 1930 – *O silêncio dos vencidos*)

2 Cf. *O Teatro Épico*, de Anatol Rosenfeld, especialmente a seção “O teatro épico de Brecht - os recursos cênico-musicais” (p.159-161). Trechos de uma das canções levadas por Nancy: “Eu tinha plano de morar no Plano, de viver no Plano, era meu plano trabalhar no Plano (...) que vida marvada, que vida arredia; passados anos, tantas lutas, tantos planos, jogaram meus planos na periferia”.

3 Em especial, na vida daqueles que têm menos “tempo de Brasília” e menor capital social, que ocupam satélites e regiões administrativas periféricas. A este respeito, cf. o ótimo trabalho de Antonádia Borges, *Tempo de Brasília*. Nesta etnografia de “lugares-eventos da política”, a autora lança mão de categorias nativas como “invasão”, “lote”, “barraco”, “asfalto” e “tempo de Brasília”, para descortinar, nas palavras de Mariza Peirano na contracapa, “a relação cotidiana *sui generis*” entre os moradores de uma região administrativa do DF (o Recanto das Emas, criado em 1993) e o Estado. No Distrito Federal, onde “o governo atua e revela sua existência sobretudo no âmbito de investidas habitacionais” (p.69), a chegada de novos migrantes e as modalidades de assistência estatal relacionadas ao “lugar para morar” fornecem “a energia social necessária à expansão do poder político”, que “se realiza, não a despeito, mas a partir da impossibilidade de contemplar homoganeamente a população” (p. 48, grifo da autora). O lote está no “centro da vida”, e em torno dele se desenvolvem inúmeras modalidades de relação, troca, negócio, disputa, dívida, crença, dúvida, narrativa. Notemos, nesse sentido, como é estratégica a criação do personagem Zé Bigode, que vive da especulação de lotes.

4 Refiro-me ao conceito de *gestus* social brechtiano: todo gesto que ultrapassa o âmbito rigorosamente individual e irreduzível, podendo ser situado na esfera das relações sociais através das quais os homens de determinada época e contexto se conectam, ainda que pela separação. Segundo Rosenfeld, ele nos permite refletir sobre a situação social em que é produzido; que, mesmo se privado, tem uma dimensão suprapessoal.

5 Os comentários do diretor que reporto aqui provêm das anotações tomadas em uma sessão comentada de *A cidade é uma só?*, realizada no 104, em Belo Horizonte, em 05/10/2012.

Assim, a atualidade dramática não está isenta da impregnação de temáticas, problemas e mesmo de *gestus* sociais⁴ que permitem a vinculação – mais ou menos direta – do “presente” individualizado ao passado coletivo, particularmente à origem histórica da ocupação de Ceilândia, com a remoção dos moradores da antiga Vila do IAPI do Plano Piloto (incluindo Nancy e sua família). Tal inscrição do passado no presente deve ser tributada a algumas operações, inclusive dramáticas – uma das plataformas da campanha para deputado distrital de Dildu, por exemplo, é o pagamento da indenização nunca recebida pelos moradores removidos. Se nesse caso o vínculo é direto, há também associações mais sutis: nos longos deslocamentos de ônibus de Dildu para o trabalho, perfazendo o caminho Ceilândia-Plano Piloto (que a montagem associa, com ironia sutil, em um dado momento, à promessa de um lugar “decente” para morar, termo usado pelos representantes das autoridades no processo de convencimento dos moradores da vila, removidos para a satélite, segundo o testemunho de Nancy); ou no Distrito que se derrama para “fora da cidade”, prolongando a especulação e distanciando os pobres ainda mais da Brasília planejada, como vemos nas perambulações de Zé Bigode à procura de lotes para negociar.

Mas não é apenas nas vivências cotidianas dos dois personagens que se trabalha esse sentido de um liame, mesmo que precário; a certeza de que o presente é tributário de algum passado (muitas vezes retorcido pelas representações oficiais), de que os problemas e contradições presentes, mesmo que muito agravados e complexificados, se conectam com decisões políticas historicamente situadas. Em suma: de que a cidade excludente atual (“fascista”, para falar como Adirley⁵) prolonga a cidade excludente do passado, mascarada por *slogans*, *jingles*, propagandas, campanhas, reportagens, declarações de intenção política – por toda sorte de representação idealizante, enfim, que cercou a construção e os primeiros anos da nova capital federal.

Para tanto, o filme também vai reforçar sentidos na montagem, notadamente através de arquivos sonoros e visuais, justapostos e sobrepostos às imagens do presente. Apenas um exemplo: em um dos trechos no qual vemos Dildu se deslocando

do para o trabalho, de ônibus, pela madrugada, ouvimos sobreposto o arquivo sonoro que se refere em tom grandiloquente à “épica aventura de Brasília”, numa operação que contrasta a construção propagandística e a vida vivida, ou “exaurida”, para falar como Cléber Eduardo⁶ A operação é simples, mas a sugestão é complexa, pois embute esta dimensão de contraste (entre vida vivida e propaganda) e outra de ligação (entre uma orientação macro-política passada e a vivência do presente por um indivíduo). É justamente contra os efeitos perversos do passado no presente, como bem notou Cléber Eduardo, que o faxineiro Dildu se insurge, quixotesicamente, em sua campanha para deputado distrital por um micro-partido.

Avançando na apresentação de *A cidade é uma só?*, importa destacar: tal coexistência de estratégias documentais e dramáticas assume no filme uma urdidura muito particular. Primeiro, porque é nas situações de estilística mais propriamente documental – com Nancy – que o filme expõe paradoxalmente maior controle, planejamento e estabilidade técnica e estética, engendrando imagens e falas mais de acordo com nossa expectativa prévia de um documentário “histórico”⁷. Pelo que conta o diretor, o filme partiu de fato de um projeto de documentação mais tradicional, e nessas cenas (sobretudo nas situações de entrevista), a estrutura de luz e equipamentos, a atuação da equipe e aquela da personagem aparecem “estabilizadas” por um conhecimento prévio, compartilhado, do que com elas se pretendia (Nancy parece muito consciente da relevância de seu testemunho para o projeto do filme que se faz). Por outro lado, é nas cenas dramáticas (que nos processos tradicionais de filmagem podem ser melhor previstas e preparadas, segundo um sistema de re-presentação menos permeável ao acaso) que temos, aqui, algo que se aproxima de um processo “documental” (no sentido de Comolli, ou seja, prolongando *os desvios pelo direto*⁸): equipamentos leves e móveis, em situação, sem luz adicional, espaços vividos, improviso (a partir de personagens, motes e situações pré-concebidos, mas só de início esboçados), infiltração da cena na “realidade” vivida etc. (como se vê, por exemplo, no corpo a corpo de Dildu em campanha, interagindo com passantes, no trânsito ou na escada rolante da rodoviária no Plano Piloto).

6 Cléber Eduardo fez, no encontro da Socine em 2012 (Seminário “Cinema, Estética e Política – Engajamentos no Presente”), uma ótima interpretação do personagem Dildu, colocando sua construção em perspectiva histórica a partir da comparação com outros personagens socialmente subalternos do cinema brasileiro (aqueles de *Eles não usam black-tie*, Leon Hirszman, 1981 e *O homem que virou suco*, João Batista de Andrade, 1980). Os comentários de Cléber que reporto aqui provêm das anotações tomadas nesta apresentação.

7 Adirley comentou em debate que de todos, a seu ver, Nancy é quem mais “representa”, e que a expectativa do que significa fazer parte de um “documentário” é muito cristalizada e pode resultar discursiva e convencional – por exemplo, no desempenho de entrevistadores e pessoas elencadas para entrevistas.

8 Ver o importante texto de Comolli, “O desvio pelo direto”, de 1969, em que o autor identifica uma dupla tendência do cinema moderno: “nos filmes de ficção, o uso, cada vez mais manifesto, de técnicas e modos do cinema direto (...) enquanto que, de maneira complementar, outros filmes oriundos do cinema direto constituem-se narrativas e flertam, em parte ou inteiramente, com a ficção – ficções que eles produzem e organizam”. Esse jogo imporia, para o autor, redefinir o direto, pois ele “transborda de todos os lados o espaço que lhe infligia a simples reportagem” (cf. op. cit., p.294).

A coexistência e articulação dessas frentes – o drama documentário, sob o risco do real, e o documentário histórico melhor controlado – alcançam uma razoável unidade de estilo, de modo que o filme não resulta desunido, fragmentado ou heterogêneo demais. Em parte pelos empréstimos recíprocos (entre encenação e registro documental), mas também pelos vínculos tecidos na dramaturgia entre os três personagens, que se conhecem, têm relações de parentesco e amizade na ficção, compartilhando cenas, ainda que a construção narrativa esteja centrada no paralelismo de suas linhas individuais.



9 Não vou problematizar sua transposição para o cinema, em que o registro via câmera coloca necessariamente uma mediação em jogo, ainda que disfarçada no processo de filmagem e de montagem. Assim, o cinema é assumido por alguns autores (como o próprio Szondi), como épico *per se*, embora seu desenvolvimento como veículo narrativo (e produção industrial) tenha prolongado laços indiscutíveis com o teatro dramático e melodramático. Para Szondi, “três descobertas” fundamentais teriam permitido ao cinema superar a “reprodução técnica de um drama” em direção a uma “forma autônoma de arte épica”: o movimento de câmera/mudança de planos, o *close* e a montagem. Com tais conquistas, o veículo teria assumido sua dimensão épica, baseada na “contraposição entre a câmera e seu objeto” (cf. Peter Szondi, *Teoria do drama moderno*, p.112-113). Entretanto, sabemos que no decorrer de sua história consolidou-se a estética do “parecer verdadeiro”, segundo um “sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação” (cf. Ismail Xavier. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*, p.42), a realidade da ficção construída “como se” fosse a atualidade vivida, sem mediações. Agradeço a Raquel Imanishi Rodrigues, tradutora de Szondi para o português, pelas lúcidas considerações em torno deste tópico.

Sem pretender assimilá-las à coexistência que acabo de indicar (entre estratégias documentais e dramáticas, com as articulações correlatas entre história e atualidade), gostaria de sugerir uma outra convivência de que proponho lançar mão nesta leitura do filme: aquela entre o que me permito chamar de procedimentos épicos e dramáticos, convocando com bastante liberdade essas categorias antigas provenientes da teoria dos gêneros literários, que tematizo a partir de autores que a pensaram especificamente para o teatro (Peter Szondi, em seu *Teoria do Drama Moderno*, e Anatol Rosenfeld, em *Teatro Moderno* e *O Teatro Épico*)⁹.

Quando afirmo que o filme tem seu lado “dramático” (bem particular, é verdade), gostaria de convocar a clássica definição do drama, que presume, em linhas gerais, como se lê em Rosenfeld¹⁰: um mundo apresentado “em si”, encarnado na cena e emancipado da presença de um narrador ou instância mediadora; personagens autônomos, cujas ações e interações desenvolvem a narrativa; abolição da separação sujeito-objeto, de maneira que os personagens não são apresentados como objetos da narrativa, comentário ou explicação de um sujeito-narrador (como seria na *épica*), mas através do desenvolvimento atual de suas

¹⁰ Anatol Rosenfeld. *Teatro Moderno* e *O Teatro Épico*.

ações, interações e diálogos, como se sua existência prescindisse da operação de “narrar”. A forma dramática é, diferentemente da forma épica, “absoluta” (nos diz Szondi), não se apresenta como relativa ao olhar e à abordagem de um sujeito; ao contrário, *o drama se apresenta, é presente, atual, primário* (e não a representação *secundária* de algo *primário*).

Já na *épica*, segundo Szondi, um narrador medeia a relação entre espectador e história contada, posicionando-o ora mais próximo ora mais distante dos personagens e situações. Entre outros traços, a “epicidade” de um relato se caracterizaria, assim, pela separação sujeito-objeto, que estimula o estabelecimento de comentário, posta em perspectiva e distância crítica (entre o “narrar” e as “situações narradas”); e pela importância da montagem, que põe em relação partes e matérias heterogêneas (a instância mediadora se fazendo explicitamente presente, com seu potencial organizador de um discurso sobre o mundo).

Assumo, assim, que *A cidade é uma só?* também atualiza traços *épicos*, sobretudo por seu trabalho de montagem. Mas, por essa sumária apresentação, penso que fica clara a dificuldade de convocar para o filme de Adirley Queirós a “pureza” ou exclusividade de alguma dessas categorias. Não é essa minha intenção. Gostaria, antes, de ensaiar em torno de sua particular atualização e coexistência neste filme. Poderíamos identificar, de maneira ainda superficial, a maioria das cenas com Dildu e Zé Bigode a um particular modo “dramático”. Mas o filme também é “épico”, por assim dizer, em sua sugestão de sentidos pela via de um intenso paralelismo de segmentos, e pelo trabalho com as imagens e sons de arquivo, na montagem. Importante pensar ainda sobre o estatuto ambivalente da própria equipe, especialmente em sua interação, em cena, com Nancy e com Zé Bigode (com Dildu, a equipe só interage em dois momentos pontuais).

Começamos pela equipe. O diretor, “lançado” na cena dramática, adquire imediato estatuto ficcional. Quero dizer: há diferenças entre o filme que vemos e o filme que no filme se faz. O filme que vemos (*A cidade é uma só?*) começa antes mesmo da “chegada” da equipe de cinema – somos apresentados, em poucos planos, a Zé Bigode especulando, à travessia frontal de uma quebrada no entorno de Brasília (*travelling* associado ao vidro dianteiro de seu carro), à reunião de amigos em volta da fogueira, à noite, na Cei-

11 Peter Szondi, op. cit.

lândia. Assim, quando a equipe “entra” em cena, apresentada por Nancy, em sua casa, a Dildu e Dandara, ela já adentra um universo de relações e vivências que (segundo nos é sugerido) antecede o fazer do próprio filme e independe de seu olhar. Não é este fazer que funda um universo de questões que nos será apresentado *tal como mediado*, em suma: o filme no filme adentra um mundo anterior, autônomo com relação à mediação desta equipe. Poderíamos tributar essa construção à temporalidade não-linear que se vai desenhando na relação entre os segmentos, montados em paralelo (a situação da fogueira, por exemplo, mostrada logo no começo, retorna quase ao final, e percebemos que fora antecipada pela montagem, considerada a linha cronológica dada sobretudo pelo desenvolvimento da campanha de Dildu.) Isso não nos impede de defender que a equipe, n’*A cidade é uma só?*, é antes “personagem” do que figura mediadora, que encarnaria em cena a operação enunciativa (mas há oscilações, como se verá).

Quero dizer: se a equipe é “lançada” no presente dramático, seu caráter mediador é como que relativizado ou submetido aos sentidos primários do drama, que “não conhece nada fora de si”¹². Lançar o potencial sujeito épico da narração no universo dramático seria submeter a própria mediação à atualidade, como que reivindicando a prevalência desta última. Assim sendo: *importantam mais os personagens, seus deslocamentos, gestos, vivências e consciências, limitados pela atualidade do viver, do que a supraconsciência mediadora, com seu potencial poder de fogo* (de crítica, posta em perspectiva histórica, comentário, distanciamento, mudança do ângulo de observação etc.). Como vimos, é fundamental ao modo épico o desdobramento do relato em sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado). Convivem, assim, dois horizontes na épica: o dos personagens, menor, e o do narrador, mais vasto¹³. Circunscrevendo a atuação da equipe à cena dramática, o filme parece evitar lhe conferir maior horizonte do que aquele dos personagens; recusar, portanto, repor a separação sujeito-objeto tradicional ao documentário, preferindo fazer da equipe em cena mais um sujeito entre sujeitos¹⁴.

Mas, notemos: já sobrepostos ou justapostos aos primeiros fragmentos de cenas, nos minutos iniciais do filme, vemos e ouvimos arquivos sonoros e visuais. Assim, no *travelling* inicial, logo após o título, que associamos à dianteira do carro de Zé

12 Peter Szondi, op. cit. p.25.

13 Mesmo quando “o narrador conta uma história acontecida a ele mesmo”, escreve Anatol Rosenfeld, “o eu que narra tem horizonte maior do que o eu narrado e ainda envolvido nos eventos, visto já conhecer o desfecho do caso” (Cf. Anatol Rosenfeld, *O teatro épico*, p.25).

14 O filme parece sugerir, assim, o seu próprio fazer como parte indissociável da encenação ou dramatização, na contramão da aposta em um gesto crítico de desvelamento do aparato e do processo (notável em filmes documentais de gerações anteriores, a exemplo de trabalhos de Eduardo Coutinho).

Bigode, ouvimos um fragmento de fala de Niemeyer sobre Brasília (“uma cidade que vive como uma grande metrópole”), que contrasta com a rua de chão batido da quebrada onde nos deslocamos. Outra voz *over* prossegue: “uma cidade que se tornará cérebro das altas decisões nacionais”, que suscita “confiança sem limites no seu grande destino” etc. Temos, portanto, a evidência da mediação pela montagem, que faz uso dos arquivos, logo no começo do filme, para “ampliação épica”¹⁵: de maneira a remeter este irredutível fragmento de espaço-tempo percorrido (e, por extensão, a cena atual) à realidade histórico-social mais ampla; mas também de modo a estabelecer um contraste – de efeito crítico – entre declaração oficial e realidade vivida.

Depois do fragmento de cena na fogueira, em que os amigos relembram velhos raps, são justapostos outros arquivos: uma propaganda de Brasília no ano de 1972, décimo segundo da história da cidade, que compila clichês visuais da cidade modernista (não endossados, nas imagens do presente, pelo filme que vemos). O posicionamento desses arquivos, trabalho explícito de montagem, também escapa ao regime dos acontecimentos primários. Podemos recorrer à noção de “drama documentário”, de Piscator: o drama interessa quando pode convocar o documento, de maneira a expandir a cena particular, remetendo-a a um horizonte maior de problemas¹⁶. Se busca introduzir, criticamente, um desenho histórico comum para a experiência dos moradores de Ceilândia que nos são apresentados, a operação põe ainda sob suspeita as construções ideológicas e de propaganda em torno de Brasília, contrastadas às precárias vivências atuais dos personagens (e por elas distanciadas). A tomada de distância já está no título, que sapeca uma interrogação ao final do refrão do *jingle* pela remoção: *A cidade é uma só?* Outras operações prolongam a ironia. Quando termina o arquivo do 12º aniversário, por exemplo, com a frase “Brasília, síntese da nacionalidade, espera por você”, a montagem corta para a cena presente em que os amigos se deslocam de carro, iniciada por uma interrogação desconfiada de Dildu: “Será?”. Para além do efeito pontual, o questionamento do discurso de propaganda se destila durante a cena, que mostra os amigos da Ceilândia perdidos, de carro, em um inóspito Plano Piloto.

15 A noção é de Rosenfeld (Cf. *Teatro Moderno*, p.147), em sua aproximação ao trabalho de Piscator, cujos esforços, segundo Szondi, lograram destruir “o caráter absoluto da forma dramática”, permitindo “o surgimento de um teatro épico”, quer pela “elevação do elemento cênico à dimensão histórica”, quer pela relativização, “em termos formais”, “da cena atual em função dos elementos da objetividade não traduzidos em ato” (p.112). Um dos meios de que se valeu Piscator para fazer interagirem, no palco, “os grandes fatores humanamente-sobre-humanos e o indivíduo ou a classe social” (p.112) foi a projeção de filmes, mas também de fotografias e textos, visando ampliar a cena e produzir pano de fundo contextual e histórico, de modo a relacionar o palco com a realidade contemporânea à encenação. Brecht, que reconheceu sua influência, afirmaria: para ultrapassar a dimensão interpessoal (dramática), e traduzir em cena o “peso das coisas anônimas”, é necessário um palco que “começa a narrar” (cf. Anatol Rosenfeld, *Teatro Moderno*, p.149).

16 Anatol Rosenfeld. *Teatro Moderno*, p.145

Para complicar nossa vontade de descrição e entendimento, há modulações nas relações da enunciação filmica com cada um dos personagens, o que modula também distintos “modos” de construção dos três protagonistas no filme. Há mesmo um *gradiente*, se quisermos: de Dildu, o personagem mais “dramático” (aquele que quase não interage com a equipe em cena, imerso em um regime mais transparente), ao personagem mais “documental” e que mais interage com a equipe, Nancy, passando por Zé Bigode, que está a meio caminho entre os dois (ora transparência, ora interação). São composições diferentes, que possibilitam ao filme diferentes resultados: com Nancy, a memória da tribo, sobretudo; com Dildu, a vivência miúda, silenciosa, repetitiva, certo padecimento, o cotidiano quase sempre árido, em contraste grave com a Brasília “terra dos *slogans*” (das representações edificantes e propagandísticas), mas também a graça (na fronteira da melancolia), a ironia e o desmonte dessas mesmas representações, pelo contraste com a precariedade inventiva da campanha de um homem só (e aqui remeto novamente à apresentação de Cléber Eduardo na Socine), cujo emblema é um X, o partido, a “correria”, a propaganda, um só *jingle*, em ritmo de *gangsta rap*. Da personagem mais tradicionalmente documental, que rememora, narra, testemunha, em seu diálogo com a equipe; ao personagem imerso na atualidade, que vive, se desloca nos espaços da cidade, padece, se engaja e se expõe ao mundo¹⁷. Passagem do personagem-narrador ao personagem em ato, da narrativa à palavra viva, dialogada, por vezes silenciada, mas produzida no embate com os outros e em fricção com o mundo.

17 Como disse Adirley sobre o processo, é Dilmar quem sai às ruas com santinhos na mão, interagindo com as pessoas, lidando com suas recusas e tentando convencê-las, a duras penas, a ouvir o seu recado.

Interessante notar ainda que, se em algumas cenas com Zé Bigode a equipe é “lançada no drama”, como venho dizendo, naquelas com Nancy ela oscila entre equipe no drama e fora do drama, coincidindo mais (nas situações de entrevista, por exemplo) com a posição exterior do mediador épico, da instância enunciativa (ainda que discreta) que medeia nosso acesso ao mundo dos personagens, às informações e acontecimentos – a mesma que faz as vezes de articuladora dos arquivos na montagem, reforçando contrastes e sugerindo outros sentidos para a história da cidade (aqui, é claro, com total cumplicidade da personagem). Em suma: nas cenas com Nancy a operação de enunciação do filme que vemos e a equipe do filme em cena

parecem coincidir. Naquelas com Dildu, há recuo da enunciação fílmica (operando fora de cena), de maneira a dissolver a separação sujeito-objeto, e apresentar um “em si” do universo filmado (aquém, aparentemente, de qualquer mediação). Com Zé Bigode, a presença em cena da equipe, que por vezes o acompanha em seus deslocamentos de carro em busca de lotes, evidencia a sujeição dos potenciais mediadores ao universo dramático (eles também atuam “como se”...)

Mas cabe embaralhar um pouco melhor as cartas. É bem verdade que a presença da equipe nas cenas propriamente documentais (com Nancy) se dá sob um tom de proximidade, de familiaridade (na conversa informal, no diretor que coloca seu corpo em campo, em seu jeito de falar, que não se distancia daquele dos filmados); por outro lado, acredito que as transfigurações e invenções dramatúrgicas (um faxineiro da Ceilândia fã de rap e candidato a deputado distrital, cuja precária estrutura de campanha contrasta com a de candidatos melhor “estabelecidos”; um especulador periférico que vive de negociar lotes no entorno do entorno de Brasília) trazem para as cenas dramáticas, em si, potencial de problematização crítica da história e do presente desta cidade (notadamente, das imbricações entre a política e o “lugar para morar”, decisivas no DF). Quero dizer: se não é sob a tônica do distanciamento que a equipe mediadora se põe em cena, tampouco podemos atribuir à construção dramática ausência de temas atuais e de empenho crítico. Com seu hibridismo, *A cidade é uma só?* dificulta, em suma, a atribuição rápida de prerrogativa crítica ou empenho “historizador” ao predomínio desta ou daquela “categoria” de relato. Também nas operações dramáticas, não-distanciadas, quero ressaltar, nota-se esforço por fazer “ver em termos históricos” (intensificado pela montagem). É o caso da cena, extremamente densa, em que Dildu, solitário andarilho em campanha, cruza com a poderosa carreta de Dilma. Entre outros aspectos, este contraste emblemático a coexistência, no presente, de diferentes “tempos” da política e da ocupação da cidade, como lemos no trabalho de Antonia Borges, voltado especialmente ao problema do “lugar para morar”¹⁸. Em resumo: o drama pode ter efeito crítico e a presença da equipe em cena pode não ter “finalidade épica” - eis algumas das lições engendradas por este filme tão singular.

18 Em um assentamento recente no Recanto das Emas, região administrativa do DF, e nas narrativas sobre ele, a pesquisadora encontrava indícios de “tudo o que de precário já houvera em outras partes da cidade, em outras épocas – não tão remotas” (p. 55). O que poderia nos conduzir a outra de suas asserções, a partir do trabalho de campo: “a necessidade”, pelo poder público, de não “cumprir por completo nenhuma promessa”, “jamais dar algo por acabado”: a perenidade das promessas de campanha e de governo “parece estar atrelada ao fato de novas cidades estarem sendo constantemente criadas (...), o que implicaria, sem prejuízos lógicos, a reiterada ação governamental” (p. 110).

Uma de suas operações mais retorcidas diz respeito ao trabalho com imagens “do passado”. Penso particularmente naquelas que supostamente registram a gravação do *jingle* da CEI (Campanha de Erradicação das Invasões), “A cidade é uma só”, por um coral de crianças pobres. Apresentadas inicialmente como arquivos, mobilizados na montagem à semelhança (inclusive visual) de outras imagens de época, os planos do coral de crianças têm seu processo de produção posteriormente revelado. Descobrimos que, em seu *contra-discurso* memorialístico, o filme se permite recriar as imagens supostamente desaparecidas da propaganda governamental produzida pela CEI. Como escreveu Tatiana Hora, “aquilo que era peça de convencimento ideológico, forjada e difundida pelos que estavam à frente dos poderes, se torna memória de um processo continuado de exclusão dos *vencidos*, contra o qual a campanha de Dildu se firma; memória que interessa ao filme recuperar, com a participação decisiva de Nancy, para que histórias como a da Vila do IAPI e da criação da Ceilândia não desapareçam na lata de lixo da história”¹⁹.

19 Tatiana Hora, *A cidade é uma só?* (mimeo).

Pois bem: se essa operação de “produção dos arquivos” tem parte no drama, já que resulta da ação da equipe de cinema e da personagem Nancy (como vemos nas cenas ao final), ela corresponde, por outro lado, a uma revelação do processo de construção memorialística pelo filme “maior”, que assistimos, *A cidade é uma só?* Ora: essas mesmas imagens são trabalhadas “em si”, na montagem, e a evidência posterior de sua “produção” corresponde a uma revelação épica, através da qual o filme descortina o seu processo de construção de sentidos. Em mais um surpreendente “nó dramaturgico”, nos perguntamos: o que vem primeiro, nesta operação, a atualidade dramática (a equipe agindo, “lançada” no drama) ou a supraconsciência mediadora?

Neste jogo, *A cidade é uma só?* duas vezes subverte: produzindo arquivos (subversão cinematográfica), e fazendo-o da perspectiva dos *vencidos* (que se permitem, equipe e Nancy em parceria, “imitando” os poderes, manipular a memória, recriando vestígios da propaganda oficial). Essa *tomada da imagem* ganha força se pensarmos que, neste filme, o ponto de vista dos vencedores só comparece indiretamente, através – justamente – dos arquivos: campanhas de propaganda,

representações idealizantes de Brasília, manchetes de jornais etc. No mais, tudo se resume às andanças, ações e rememorações de três moradores de Ceilândia. Essa é uma das diferenças do filme de Adirley Queirós em relação a *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1992). Neste, além da perspectiva dos trabalhadores, figurada sobretudo coletivamente, há um esforço por “encarnar” e confrontar *inimigos*, por identificar adversários (seja em cena, como na célebre entrevista com Niemeyer conduzida por Vladimir Carvalho, seja através do jogo dialético na montagem: as versões de uns – idealizadores de Brasília, governantes, historiadores oficiais etc. – distanciadas e deslegitimadas pela versões de outros, os *peões* que construíram a cidade). Assim *Conterrâneos* equaciona seu trabalho retórico: ambos encarnados, confronta-se o discurso oficial ao frescor de múltiplas verdades desconhecidas (mas autênticas, porque vividas) sobre a construção, a inauguração, a ocupação e a vivência atual do Distrito Federal²⁰. *N’A cidade é uma só?* é a própria vida vivida, neste drama impregnado de realidade, que resiste às reduções da propaganda, distanciando os arquivos oficiais.

Recriar os arquivos de que restaram vestígios apenas na memória de quem sofreu a remoção: eis uma das maneiras pelas quais o filme de Adirley Queirós se insurge contra a “lata de lixo da história” na qual parecem desaparecer as memórias dos *vencidos*. Mas o filme também se empenha, como buscamos expor, em uma representação complexa da atualidade de três personagens, moradores de Ceilândia.

Pois *n’A cidade é uma só?*, interessado em problematizar a memória oficial e em produzir um *contra-discurso* (que confronte os “documentos”), em urdir outros liames a conectar o passado ao presente, confrontar todo oficialismo e trabalhar contra o mascaramento e o esquecimento, a tarefa histórica não prescinde da experiência presente. Suas operações críticas se constituem justamente na articulação entre distanciamento “historizador” (o “ver em termos históricos” de que falou Brecht – aqui trabalhado, notadamente, na montagem) e atualidade dramática (o presen-

20 De fundo, neste épico documental já clássico (*Conterrâneos Velhos de Guerra*), pulsa a luta de classes: todos os contrastes urdidos pela instância mediadora parecem remeter a uma oposição “primeira”, à partilha desigual de oportunidades, espaços e formas de vida, não exclusiva a Brasília, mas tão nítida nessa história de uma cidade que se presumiu e propagandeou “diferente” das outras.

te sofrido, lúdico, inventivo, contraditório e aberto de alguns poucos moradores de Ceilândia, por vezes compartilhado em cena com a equipe de cinema).

Para concluir retomando as categorias, o movimento poderia ser descrito na direção contrária àquela que Szondi observa em seu estudo da emergência de traços épicos na dramaturgia moderna: há neste filme documental contemporâneo a introdução de elementos particulares que fazem com que o cineasta seja lançado em cena com estatuto “dramático” equivalente ao de seus personagens, abolindo-se a separação sujeito-objeto e abalando-se o “pôr-se frente às criaturas” que caracterizou a mediação documental, tradicionalmente. Esses procedimentos não produzem conformismo estético nem destituem o empenho crítico, mas sugerem uma coincidência de horizontes – equipe, sujeitos filmados – que parece traduzir uma outra perspectiva de relação e realização, um processo de fatura e de vida compartilhados (cineasta, filmados), que um outro artigo poderia reportar melhor²¹. Assim, se mantém algum distanciamento “historizador” na montagem, *A cidade é uma só?* convoca o “dramático” de maneira a provocar a coincidência de horizontes (entre enunciação fílmica e personagens), valorizando a imersão no vivido e lapidando outras figuras críticas.

Cabe notar que o peculiar investimento na atualidade dramática, notadamente a criação compartilhada dos personagens, trazem para o filme boa parte do humor irreverente e insubmisso, da proximidade a um universo social específico, como se notam nas boas e ricas invenções da dramaturgia, que parecem indicar a urgência e a abertura do presente, enriquecendo as formas como as contradições de Brasília foram historicamente representadas. É o caso da figura de Zé Bigode – um morador da periferia que é especulador de lotes – ou de Dildu, cuja campanha solitária para distrital não parece espelhar o processo convencional de formação e susten-

21 Morador da Ceilândia como Nancy e os demais personagens, Adirley Queirós não coincide com a posição do cineasta tradicionalmente “mediador”, atualizada no filme de Vladimir Carvalho. Em seu *Teoria do Drama Moderno*, Peter Szondi trabalha a “crise do drama” a partir da introdução de elementos épicos, muitas vezes sorrateiros, nas peças de grandes dramaturgos do século XIX. Uma das necessidades a que o “épico” viria responder, segundo Szondi, é à emergência de novas temáticas e personagens; por exemplo, a evocação do passado, “o tempo tornado tema” (Rosenfeld) na obra de um Ibsen, problemática que o drama puro não parecia comportar (reino que é da atualidade, das interações e dos diálogos presentes). A emergência da épica no teatro moderno também vem responder a um imperativo de distanciamento crítico, de um “pôr-se frente às criaturas” para apontar seus problemas (buscando-se vincular o palco à realidade abrangente, como na dramaturgia naturalista).

tação de uma liderança local. Sem deixar de “historizar”, a investida dramática de *A cidade é uma só?* é responsável, em boa medida, pelos lances que bloqueiam um olhar excessivamente distanciado, que cercasse os pobres de compaixão, projeções externas, padrões e idealizações. Na contramão, ela sugere a vida presente como invenção, sem abrir mão das marcas do passado, tampouco de temas e signos fundamentais na vivência complexa, pelos pobres, das “cidades” que coexistem na atualidade de Brasília²².

REFERÊNCIAS

- BORGES, Antonadia. *Tempo de Brasília – Etnografando lugares-eventos da política*. Rio de Janeiro: Relume Dumarã, 2003.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- COMOLLI, Jean-Louis. “O desvio pelo direto”. Tradução de Pedro Maciel Guimarães. *Catálogo do forumdoc.bh*. 2010 (14º festival do filme documentário e etnográfico). Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2010 (p. 294-317).
- DE DECCA, Edgar. *1930 – O silêncio dos vencidos*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- HORA, Tatiana. *A cidade é uma só?* (mimeo).
- LISPECTOR, Clarice. “Brasília: cinco dias”. In: *A Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Tradução: Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- YSHAGHPOUR, Youssef. “La théorie brechtienne et le cinéma”. In: *D’une image a l’autre – la représentation dans le cinéma d’aujourd’hui*. Paris: Denoël/Gonthier, 1982.

—
MESQUITA, Cláudia. “Um drama documentário? – atualidade e história em *A cidade é uma só?*”. *Negativo*, Brasília, v.1, n.1, 2013.

22 A leitura de *Tempo de Brasília* valoriza, a meu ver, a rica dramaturgia de *A cidade é uma só?*. Tanto Dildu como Zé Bigode fazem pensar na coexistência, em uma só “realidade”, de muitos “tempos de Brasília”: a cidade das invasões, assentamentos, loteamentos e grandes obras, “faces da mesma moeda” (p. 166); a cidade da macro-política nacional e da presença da política na vida de cada morador. Agradecida a Mariana Souto e Victor Guimarães pelos comentários que me levaram a pensar melhor na “urgência do presente”. Reconheço, fazendo coro à sua leitura, que interpretações mais abrangentes (sobre características e movimentos significativos do cinema brasileiro hoje) poderiam ser construídas a partir da análise do filme de Adirley Queirós. Mas opto por mantê-las “tácitas”, de modo a valorizar a leitura do filme, balizada pelas “categorias” literárias.