



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**ENTRE O DOCUMENTAL E O FICCIONAL, O ARQUIVO E O TESTEMUNHO:
UMA ANÁLISE DA MONTAGEM DE A *CIDADE É UMA SÓ?***

Paloma Palacio Marcelino

Rio de Janeiro/RJ

2017

Paloma Palacio Marcelino

**ENTRE O DOCUMENTAL E O FICCIONAL, ARQUIVO E TESTEMUNHO:
UMA ANÁLISE DA MONTAGEM DE *A CIDADE É UMA SÓ?***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção de grau de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Radialismo.

Orientadora: Anita Matilde Silva Leandro

Rio de Janeiro/RJ
2017

**ENTRE O DOCUMENTAL E O FICCIONAL, O ARQUIVO E O
TESTEMUNHO: UMA ANÁLISE DA MONTAGEM DE A CIDADE É UMA SÓ?**

Paloma Palacio Marcelino

Monografia submetida ao corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Radialismo.

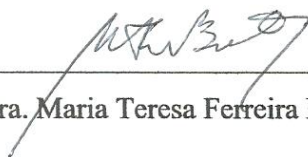
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dra. Anita Matilde Silva Leandro – UFRJ



Prof. Dra. Maria Guiomar Pêsoa de Almeida Ramos – UFRJ



Prof. Dra. Maria Teresa Ferreira Bastos – UFRJ

Aprovada em: 14 de dezembro de 2017.

Grau: 10,0

Rio de Janeiro

2017

FICHA CATALOGRÁFICA

P314e Palacio Marcelino, Paloma
Entre o documental e o ficcional, o arquivo e o
testemunho: uma análise da montagem de A cidade é
uma só? / Paloma Palacio Marcelino. -- Rio de
Janeiro, 2017.
82 f.

Orientadora: Anita Matilde Silva Leandro.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da
Comunicação, Bacharel em Comunicação Social:
Radialismo, 2017.

1. documentário. 2. testemunho. 3. arquivo. 4.
história. I. Matilde Silva Leandro, Anita, orient.
II. Título.

Dedico este trabalho à outra que sou eu, a quem confiei cegamente ao longo deste ano e que permitiu que chegasse aqui sã e salva de mim mesma. Dedico este trabalho à minha amiga genial, sem a qual ele literalmente não existiria. Dedico-o ainda ao meu grande amigo e também à minha família, que me deram a sustentação necessária para que pudesse chegar até aqui.

AGRADECIMENTOS

Agradeço e brindo primeiramente à vida, que me percorre e atravessa, fazendo com que floresça feito árvore a cada instante que passa. Também agradeço às pequenas e diversas mortes, cujas cisuras, términos e finais permitem que não seja arrastada pelo fluxo das coisas e faz lembrar insistentemente que existo.

Agradeço aos sábios magos com quem aprendi que crescer é sofrimento e prazer: Nietzsche, Herman Hesse, Freud, Murakami. E às sábias bruxas com quem aprendi a brincar perto do mar e longe da cruz: Clarice Lispector, Elena Ferrante e Marguerite Duras.

À Iara, pelas conversas, trocas, pelo companheirismo, pela amizade, pelo carinho. As palavras me faltam. Sua curiosidade e inteligência me inspiram, e espero ser pra você a grande leitora que você foi e é pra mim.

Ao Yuri, meu irmão de alma. Pela amizade e pelo respeito incondicionais, pela confiança e cuidado mútuos, por me ensinar a viver sendo a melhor pessoa que se pode ser.

A ambos por terem me acompanhado ao longo dessa trajetória ecoína, sempre com a pena da galhofa e a tinta da melancolia em riste. “Isto de querer ser exatamente o que a gente é ainda vai nos levar além”. Podem crer.

Agradeço aos meus mestres, Cláudio Gomes e Paulo Vaz, por me ensinarem a paixão pela pesquisa.

À minha orientadora, Anita Leandro, pelo infinito aprendizado. Também pela paciência e atenção, além de confiança no potencial do meu trabalho.

Agradeço à minha vó, mãe e irmã, que me inspiram a ser sempre uma mulher melhor.

A todas as mulheres que me precederam e sedimentaram os caminhos pelos quais posso andar hoje. Que essa força ancestral esteja sempre do meu lado e que ela me oriente no sentido dos meus desejos.

*Ando completo de vazios.
Meu órgão de morrer me predomina.
Estou sem eternidades.
Não posso mais saber quando amanheço ontem.
Está rengo de mim o amanhecer.
Ouço o tamanho oblíquo de uma folha.
Atrás do ocaso fervem os insetos.
Enfiei o que pude dentro de um grilo o meu destino
Essas coisas me mudam para cisco.
A minha independência tem algemas*

Manoel de Barros

MARCELINO, Paloma Palacio. **Entre documental e ficcional, o arquivo como testemunho: uma análise da montagem de *A cidade é uma só?***. Orientadora: Anita Matilde Silva Leandro. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Radialismo.

RESUMO

Este trabalho se dedica à análise estética do primeiro longa-metragem do diretor ceilandense Adirley Queirós, *A cidade é uma só?*. Tendo em vista o legado do cinema direto, busca-se mostrar como as estratégias de articulação entre ficcional e documental inscritas na tradição do documentário repercutem no filme estudado e se renovam no sentido de uma “etnografia da ficção”, conforme defende o próprio cineasta. Diante do ensaísmo documental de obras contemporâneas como *Jogo de cena* e *A vizinhança do tigre*, nota-se a presença de uma abordagem singular das narrativas dos personagens, que se repete em *A cidade*. Nela, o falso surge como potência de reconfiguração dos códigos documentais de encenação, que engendra no espectador uma experiência constante de atualização da imagem. Na medida que o documentário tanto traz à tona documentos antigos de Brasília, quanto dá voz às memórias dos personagens, procurou-se investigar como o ficcional e o documental articula o testemunho e arquivo no filme, como maneira de transportar o passado para o presente da filmagem e reivindicar, assim, uma nova abordagem da história.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 2.1- Personagens cumprimentam equipe.....	20
Figura 2.2 - Dildu e seu cunhado panfletam em Brasília	20
Figura 2.3 - Exemplo de montagem alternada.....	20
Figura 2.4 - Segundo exemplo de montagem alternada	21
Figura 2.5 - Terceiro exemplo de montagem alternada.....	21
Figura 2.6 - Nancy demonstra interesse em reaver documentos do jingle	21
Figura 2.7 - Zé Bigode demonstra interesse em lote; Dildu, na campanha.....	21
Figura 2.8 - Montagem paralela e a vontade comum de abandonar Brasília	22
Figura 2.9 - Exemplo de montagem intelectual.....	23
Figura 2.10 - Segundo exemplo de montagem intelectual	24
Figura 2.11 - Primeira sequência de contraposição entre som e imagem.....	26
Figura 2.12 - Segundo exemplo de contraposição entre som e imagem	26
Figura 2.13 - Terceiro exemplo de contraposição entre som e imagem, com efeito de continuidade entre sequências	26
Figura 2.14 - Momento de aceleração da alternância entre Nancy e Dildu na montagem	29
Figura 2.15 - Exemplo de intercalação rítmica entre fala e silêncio	33
Figura 2.16 - Segundo exemplo de intercalação rítmica entre fala e silêncio	33
Figura 2.17 - Terceiro exemplo de intercalação rítmica entre fala e silêncio. Dildu discursa em pequena vila; carro avança pelas ruas de Ceilândia	33
Figura 2.18 - Intercalação harmônica entre Dildu faxineiro e Dildu candidato	34
Figura 2.19 - Dildu se cala perante comboio de campanha do PT	35
Figura 2.20 - Comparação entre o plano final de A cidade e plano icônico de Alemanha, ano zero	36
Figura 3.1 - Mobilização da imagem pela fala em Shoah (1985).....	40
Figura 3.2 - Câmera subjetiva de Shoah encena a entrada do sobrevivente na câmara de gás	40
Figura 3.3 - Justaposição da fala em off de Nancy sobre experiência do coral e recortes de jornal acerca da CEI	42
Figura 3.4 - Reportagem de arquivo, da época da CEI.....	44
Figura 3.5 - Fala de Nancy desmente reportagem de arquivo	45
Figura 3.6 - Reencenação do trauma de cantar por Nancy: cicatriz e potência.....	46
Figura 3.7 - Nancy visita o Arquivo Nacional.....	47
Figura 3.8 - Nancy perde a fala diante de uma fotografia	47

Figura 3.9 - Nancy nos bastidores da gravação: avalia a fidelidade da reencenação	48
Figura 3.10 - Cena inicial, retratando a incerteza de Zé Bigode, seguida pela cartela do filme	49
Figura 3.11 - Dispositivo espacial da entrevista de Zé Bigode	50
Figura 3.12 - Intercalação entre entrevista de Zé Bigode e conversas de negócio.....	51
Figura 3.13 - Adirley ordena ao operador que baixe a câmera.....	51
Figura 3.14 - Cena de Close-Up (1991): plano sequência da lata rolando ladeira abaixo	52
Figura 3.15 - Dildu e Zé Bigode se perdem em Brasília: experiência de duração e deslocamento	53
Figura 3.16 - Falha na lapela dificulta o acesso do espectador à ação dramática de Close-Up.....	53
Figura 3.17 - Segundo momento de presença de Adirley em cena	55
Figura 3.18 - Obstáculos entre câmera e Dildu: atesta afastamento entre eles	55
Figura 3.19 - Dildu e Marquim ressignificam o jingle no filme.....	57
Figura 3.20 - Dildu emprega sua precária estrutura tecnológica para se fazer ouvir	57
Figura 4.1 - Propaganda do governo de Brasília: a cidade como síntese da integração nacional	70
Figura 4.2 - Ambiência do som dá tridimensionalidade às fotografias de arquivo	71
Figura 4.3 - Imagem supostamente de arquivo da gravação do jingle	72
Figura 4.4 - A suposta imagem de arquivo foi reencenada pelo filme	73
Figura 4.5 - Nancy questiona o documento no interior da cena	75
Figura 4.6 - Adirley monta sua narrativa no interior da cena.....	76

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 O PERCURSO DA MONTAGEM	17
2.1 Análise preliminar	18
2.2. A cidade é uma só? segundo a montagem griffithiana	27
2.3. A cidade é uma só? segundo a montagem eisensteiniana	31
2.4. A suspensão do movimento	35
3 A ENCENAÇÃO DE UM TESTEMUNHO	38
3.1 Uma contextualização: do método micro-histórico ao surgimento do testemunho	38
3.2 Nancy	43
3.3 Zé Bigode	48
3.4 Dildu	54
3.5 Adirley	59
4 ARQUIVO COMO TESTEMUNHO: PELA REMONTAGEM DA HISTÓRIA	62
4.1 Sobre a noção de arquivo	63
4.2 O som do passado contra a imagem do presente: ruínas do tempo	66
4.3 A restituição das imagens documentais	69
4.4 Arquivo em cena: a materialidade da história	74
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	81

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem por objeto *A cidade é uma só?* (2011), primeiro longa-metragem do diretor ceilandense Adirley Queirós. O filme conta a história de três personagens principais, a cantora Nancy, o especulador¹ imobiliário Zé Bigode e o faxineiro Dildu. Moradores da cidade-satélite Ceilândia, região periférica do Distrito Federal, eles descrevem suas narrativas pessoais - reais e inventadas - tendo a cidade como pano de fundo. Situado a 26 quilômetros de Brasília, o território é conhecido por ser morada de uma parcela pobre da população brasiliense, expulsa na década de 1970 das imediações do Plano Piloto e transferida para a região, então um extenso e desértico loteamento de terra. O uso de documentos antigos, notícias de jornal, fotografias, reportagens, anúncios de rádio no filme remete a essa campanha sistemática de expulsão perpetrada pelo Estado brasileiro e publicizada pela mídia à época. Presente também na fala e no cotidiano dos personagens, a história da Campanha de Erradicação de Invasões se torna, assim, tema principal da narrativa.

Já nos primeiros segundos de tela, um letreiro informa que o filme foi parcialmente custeado por edital do Ministério da Cultura e da TV Brasil, cujo tema era a celebração dos 50 anos de Brasília. Em seguida, aparecem as logomarcas da 400 Filmes, produtora brasiliense especializada em cinema voltado para festivais de arte, e do Ceicine, coletivo de Ceilândia que defende e incentiva o cinema de periferia. Já é possível perceber, nesse primeiro contato, as forças diversas que atravessam a produção desse filme: a oficialidade de uma proposta governamental, o interesse numa proposta experimental e a finalidade política, de viés social. É o embate entre essas propostas que dá origem a *A cidade* e início à presente análise.

Formado em cinema pela Universidade de Brasília, Adirley Queirós começou sua carreira audiovisual com o curta *Rap, o canto da Ceilândia* (2009), trabalho de conclusão de curso. Realizou outros dois em seguida, *Dias de greve* (2009) e *Fora de campo* (2010), antes de investir no projeto do primeiro longa. Desde então, já foi lançado *Branco sai, preto fica* (2014), além de *Era uma vez em Brasília*, cuja estreia oficial nos cinemas é prevista para 2018. Sendo também morador de Ceilândia, o cineasta busca, desde seus primeiros trabalhos, formas de dar voz às histórias de segregação da periferia — ligadas à segregação histórica do próprio território em relação à Brasília. Em *A cidade*, Adirley Queirós emprega estratégias próprias do cinema de ficção para compor um documentário a respeito dos desdobramentos

¹ Essa palavra é empregada pelo Adirley em entrevista ao se referir ao personagem (QUEIRÓS, 2015). Sabe-se que tal profissão não existe, mas resolvi manter o neologismo por conta da inventividade que implica. Além disso, a ocupação de Zé Bigode não parece ter a legalidade de um agente ou corretor imobiliário, o que é vital na construção de sua narrativa.

atuais da Campanha de Erradicação de Invasões (CEI) na vida dos ceilandenses. O objetivo principal deste trabalho é, portanto, analisar como se articulam no filme tais técnicas ficcionais e documentais no sentido de uma re-montagem cinematográfica da história de violência e abandono que caracteriza Ceilândia desde suas origens.

No documentário brasileiro contemporâneo, *Jogo de Cena* (2007, de Eduardo Coutinho) coroou o absoluto encontro entre documentário e ficção. Ao criar pares de personagens reais e de ficção, emitindo uma mesma fala — dita por atrizes e por pessoas reais no momento da filmagem — o diretor transforma a entrevista tradicional em elaboração de narrativas singulares, que aproxima essas mulheres e mostra, ao mesmo tempo, os abismos que as separam umas das outras. Desde então, produções como *A Vizinhaça do Tigre* (2014, de Affonso Uchoa), *Era o Hotel Cambridge* (2016, de Eliane Caffé) e *Branco sai, preto fica*, do próprio Adirley Queirós, buscam formas específicas de se apropriar simultaneamente do documental e do ficcional, de modo a trazer para o primeiro plano da ficção a vida dos atores envolvidos no processo cinematográfico. *A cidade* se agrega à essa constelação fílmica, ao trabalhar, na montagem, a narrativa de seus personagens a partir dessas técnicas.

Como a obra de Coutinho, o primeiro longa-metragem de Adirley Queirós se insere numa trajetória de experimentação que, no âmbito do documentário, tem raízes no cinema direto: tanto o americano, de Frederick Wiseman (*Titicut Follies; High School*), quanto o francês, de Jean Rouch (*Jaguar; Eu, um negro*). Este último defende que a ficção serve de argumento para o desenvolvimento da encenação, sendo o valor documental algo que irrompe por intermédio da câmera, espontânea e imediatamente no momento da fabulação da ação dramática. *A cidade*, por sua vez, faz uso do método rouchiano com a finalidade de encadear os documentos e falas que dispõe sobre o presente e o passado de Ceilândia.

Este trabalho se justifica exatamente na latência política dessa proposição estética. O gesto de Adirley enquanto autor foi o de emprestar sua voz àqueles que foram privados repetidamente do próprio direito de fala. A voz do documentário, então, parece se dar a partir da relação com e entre os personagens, sendo o próprio cineasta testemunha também do histórico silenciamento. Este é o maior legado do *cinéma vérité* de Rouch ao documentário contemporâneo: o atravessamento das formas ficcionais nas documentais não como um fim em si, mas remetendo à uma potência de reconfiguração das relações, tanto estéticas como de poder. A relevância do trabalho se adensa, uma vez que ele reafirma e faz coro às vozes ceilandenses. É isso que garante ao cinema a capacidade de criar brechas e oferecer novos caminhos ao pensamento. Foi, assim, o caráter original e combativo da obra de Adirley que me sensibilizou à realização desta pesquisa.

A hipótese aqui defendida, no entanto, é a de que as fronteiras entre documentário e ficção, embora postas em perigo no filme, não se dissolvem absolutamente - ao contrário, resistem na medida em que são reconhecíveis como tais. Partindo de uma análise teórica e estrutural da montagem, será visto nos próximos capítulos que o cineasta aposta, por exemplo, na contraposição entre som e imagem para confirmar a distância entre ficcional e documental. Nessas cenas, o passado figura como som de arquivo. A organização desse material, posto em relação às imagens da Ceilândia contemporânea, sugere a emergência de uma outra temporalidade. A experiência do espectador é de choque: enquanto a voz do rádio antecipa um futuro brilhante para Brasília, as expectativas se dissipam instantaneamente, diante de um cenário de abandono visto pelo para-brisas do personagem Zé Bigode. Parece, portanto, que há uma ruptura da oposição ficção-documentário, em favor de uma reflexão sobre o presente da filmagem. Por outro lado, há uma clara indicação de que a paisagem sonora, de valor ficcional, vem a reboque de um efeito de sentido.

Tendo em vista a montagem do filme, percebe-se a importância da interação entre o desenvolvimento narrativo dos personagens e os documentos históricos. A utilização da montagem alternada separa os protagonistas em três blocos narrativos. Nancy busca resgatar os documentos que atestam sua participação no coro infantil da Campanha, que significa tanto o início de sua carreira de cantora como a expulsão do Plano Piloto. Zé Bigode busca selar negócios de compra e venda de lotes, como forma de enriquecer a partir do recente estímulo imobiliário na região. Por outro lado, esse fenômeno tem modificado a paisagem do lugar onde foi criado. Dildu quer se eleger como distrital e fazer justiça à segregação que acompanha Ceilândia desde sua fundação; ao mesmo tempo, ele deve interromper sua campanha para se deslocar diariamente para o Plano, trabalhar.

Cada personagem, à sua maneira, dá testemunho dos conflitos que os atravessam: Nancy e Zé Bigode são entrevistados pela equipe de filmagem, enquanto Dildu e o especulador expressam seus posicionamentos improvisadamente, no momento da filmagem. O emprego de técnicas do cinema direto engendra uma potência documental associada à atualidade da fala, potente por seu caráter de desarticulação da narrativa oficial da Campanha. O testemunho é compreendido aqui como uma construção memorial, que, enquanto tal, exige constante reelaboração. O ato testemunhal do diretor se coloca, enfim, a partir da organização dessas narrativas, isto é, de afirmação da abordagem memorial da história na montagem.

A propósito desse ato de autor, é preciso levar em consideração ainda o uso dos documentos da CEI. Este é realizado na montagem através do choque entre som e imagem, entre blocos narrativos e no interior do próprio plano. Por conta de sua inegável

materialidade, esses arquivos disponibilizados à cena resistiram ao tempo. Cabe ao diretor e ao montador, portanto, referir o passado a partir da montagem desse material. Como fazê-lo? — o mesmo desafio se lança sobre o historiador diante do documento. Assim como na encenação dos testemunhos de *A cidade*, o binômio ficção-documentário deixa de designar a verdade cinematográfica como uma adequação fiel ao passado ou ao presente. Trata-se, então, da verdade apreendida em seu devir — ou seja, que responde às demandas do presente da enunciação, partindo do princípio que, no momento seguinte, essas demandas se transmutam e devem ser novamente endereçadas. O trabalho de designação da verdade, dessa maneira, permanece sempre em aberto, à guisa das transformações do tempo. No fim, a montagem dos documentos no filme lida com um tensionamento temporal entre enunciados.

Tal método de reordenação dos documentos se chama, no âmbito histórico, de arqueologia. A partir do momento em que os arquivos são postos em relação às imagens atuais, ocorre uma fragmentação de sua capacidade de dizer o passado em absoluto. O mesmo acontece quando são encadeados com as falas testemunhais, cujo contraste destaca a insuficiência dos documentos em remeter à Campanha justamente. Uma vez que Nancy se apropria dos materiais da época, esse conflito é transposto da montagem à filmagem, construído no interior do plano. A materialidade do arquivo é, assim, tomada enquanto parte resistente desse tempo pretérito. Em sua singularidade, guarda um caráter dúbio de evidência e mistério, que a fala testemunhal busca conciliar ao encenar uma narrativa. Dessa forma, aparece na imagem uma dialética: dos indícios reconhecíveis do passado, evocados no presente da encenação.

Ocorre, desse modo, um duplo movimento da montagem cinematográfica: o de corte com a concepção totalizante da história, a partir do trabalho memorial sobre os arquivos, e o de continuidade, entre a Campanha de Erradicação e o presente de Ceilândia. É preciso mobilizar, então, uma nova concepção de história, que abarque a ambiguidade inerente ao método de montagem. Uma vez que a verdade deve ser abordada em seu devir, cabe à própria montagem, mais do que isso, instruir novos encadeamentos do tempo, que sirvam às necessidades do presente. No caso de *A cidade*, a especulação imobiliária e a falta de representação política da periferia ditam essas necessidades.

Metodologicamente, este trabalho adota também um paradigma arqueológico de análise estética do objeto. Tal viés permite pôr em primeiro plano os procedimentos da montagem cinematográfica, que autorizam tomá-la igualmente como uma montagem da história. A imagem cinematográfica figura então como documento fílmico, trabalhado em sua materialidade na mesa de montagem. O objetivo de Adirley como narrador-montador é

engendrar um testemunho de autor, pautado numa nova maneira de ver e pensar. Cabe à pesquisa, assim, se debruçar sobre *A cidade* segundo uma acepção elementar de encadeamento e desarticulação dos planos e sequências. Daí, a partir dessa re-montagem dos documentos por intermédio da fala, torna-se legítimo avaliar o re-posicionamento de Ceilândia em relação à história e à Brasília.

No primeiro capítulo, faço, como o nome indica, um *percurso da montagem*. Me dedico a uma análise instrumental das estratégias aplicadas no filme, a partir de Marcel Martin. Em seguida, mobilizo a classificação deleuziana das teorias de montagem vigentes no século XX para enquadrar o uso de tais técnicas na tradição do cinema. Identifico a influência das concepções griffithiana e eisensteiniana em *A cidade*, me aprofundando sobre a apropriação que faz desse legado, sobretudo no que tange a emergência das práticas ficcionais em concorrência com o documentário. Convoco os argumentos deleuzianos novamente para apontar a crise desses sistemas de montagem no final do filme, associando-a à sua teoria acerca da crise da imagem-ação.

No segundo capítulo, chamado *A encenação do testemunho*, reivindico a relevância do conceito de testemunho para orientar a análise da narrativa fílmica. Organizo-a a partir do percurso de Cláudia Mesquita em sua abordagem do filme: de um “gradiente” dos personagens que parte do mais documental ao mais ficcional - dialogando, no entanto, com o cabimento dessa tática. Apresento, assim, uma análise dos blocos narrativos de Nancy, Zé Bigode e Dildu a partir do conceito de testemunho. Adiciono à tática de Mesquita a abordagem de Adirley como um personagem-autor, cujo testemunho consiste na montagem dos demais testemunhos. Proponho o conceito de ficção de memória, de Jacques Rancière, para elucidar o ato testemunhal do cineasta: o apoderamento do ficcional pelo documentário.

No terceiro e último capítulo, *Arquivo como testemunho: pela remontagem da história*, me debruço sobre o uso dos documentos da CEI na montagem. A partir do conceito de Michel Foucault, apresento a diferença entre arquivo e testemunho assinalada por Giorgio Agamben, de modo a pensar as particularidades dos dois termos. Em seguida, afirmo uma articulação possível do arquivo como testemunho no filme, como defende Anita Leandro. Partindo desse arcabouço teórico, me lanço à análise efetiva do emprego dos documentos do filme, como corte e continuidade entre passado e presente. Ainda em diálogo com Leandro, proponho a montagem como método da história — concepção esta oriunda da leitura de Walter Benjamin.

2 O PERCURSO DA MONTAGEM

A *cidade* volta aos anos 1970, à Campanha de Erradicação de Invasões, implementada por Vera Prates, esposa do governador da época, Hélio Prates da Silveira, como a maior política de remoção de favelas até então registrada. Conforme conta Luiz Alberto Gouvêa (1995), o projeto consistia na transposição massiva das famílias que ainda habitavam a Região Administrativa I (RAI, depois chamada Plano Piloto e, enfim, Brasília) para as recém-criadas cidades-satélites e núcleos urbanos provisórios, sendo o mais vasto deles a Vila do Iapi. Este núcleo seria mais tarde removido para o loteamento chamado Cidade Satélite C/S da Ceilândia — nome derivado da abreviatura da Campanha de Erradicação de Invasões (CEI).

As famílias foram deslocadas para mais de vinte quilômetros do Plano Diretor de Lúcio Costa. A expulsão foi justificada por laudos técnicos, que indicavam contaminação dos córregos próximos às habitações. Vale considerar, no entanto, que havia recomendações no projeto urbanístico da cidade, que delegavam à administração o dever de impedir a “enquistação de favelas tanto na periferia urbana quanto na rural” (*ibidem*, p. 68), o que ratifica os valores segregacionistas da construção da capital federativa.

Diante disso, o *jingle* da Campanha, que tomou a televisão e as rádios da época, se dirigia não às famílias removidas, mas à classe média brasiliense. Os interlocutores eram interpelados por um coro de crianças — filhas e netas das famílias prestes a serem expulsas do entorno. O coral entoava em uníssono: “você que tem um bom lugar para morar/ me dê a mão, ajude-nos a construir nosso lar/ para que possamos dizer juntos: a cidade é uma só”. Adirley Queirós se apropria exatamente dessa letra, revertendo a afirmação nela contida e transformando-a na pergunta que mobiliza o filme: afinal, dado o abismo social que separa o Plano Piloto de Ceilândia, a cidade seria mesmo uma só?

Mais de quarenta anos depois do lançamento do *jingle*, o cineasta decide dar voz a uma das, então, crianças-propaganda da campanha. Nancy Araújo, agora uma mulher de meia idade que decidiu seguir carreira como cantora, é um dos três protagonistas do filme, junto a Zé Bigode e Dildu. Zé Bigode é acompanhado pela equipe de filmagem em seu velho carro. Nele, percorre as ruas de Ceilândia, fechando acordos legalmente ambíguos de compra e venda de lotes de terra, assim como também é interpelado acerca das mudanças que percebe na paisagem da cidade. Dildu, por sua vez, é capturado em sua vida dupla como faxineiro no Plano Piloto e candidato a distrital pelo partido-fantasia da Correria Nacional. Sua narrativa atravessa o filme e se centra nos diversos obstáculos enfrentados e estratégias desenvolvidas pelo personagem para driblar a precariedade de sua campanha e alcançar o grande público.

Para encenar essas trajetórias, o filme realiza o emprego de técnicas próprias da tradição do documentário — a entrevista e a câmera na mão —, assim como de estratégias ficcionais — a criação de um argumento ficcional para o desenvolvimento das narrativas de Dildu e Zé Bigode, além da encenação da gravação do *jingle*. Há, portanto, um atravessamento das fronteiras entre documentário e ficção. Será desenvolvida neste capítulo uma análise teórica da montagem dos três blocos narrativos desenvolvidos pelos protagonistas de *A cidade*, tendo como referência tais estratégias documentais e ficcionais.

2.1 Análise preliminar

A montagem cinematográfica é caracterizada, em seu aspecto mais elementar, pela aproximação de imagens, *a priori*, distantes, postas em relação a partir da colagem. A junção dos planos e sequências pode instaurar continuidades ou rupturas entre eles, gestando sentidos e sensações largamente explorados ao longo da história do cinema. De acordo com as concepções teóricas estabelecidas e questionadas ao longo do século XX, as experimentações em torno da montagem seguiram por caminhos diversos e apostaram em maneiras distintas de ver e compreender o mundo através do cinema. As teorias cinematográficas se debruçaram sobre diversas formas de associação entre as imagens, de forma a exigir leituras que dessem conta das visões de mundo em conflito à época.

Sendo assim, quais noções sobre o cinema podem ser apreendidas do documentário de Adirley Queirós, a partir de uma abordagem estética? Diante da composição narrativa, que urde a história oficial de Brasília com elementos testemunhais de personagens que ficaram à margem daquela, é possível aproximar o filme do ensaio. Segundo Ilana Feldman (2003) a propósito do cinema contemporâneo, um ensaio jamais encerra as questões, pelo contrário, levanta-as e exige respostas do espectador. *A cidade* é um convite, portanto, para que este perceba novas formas de percorrer as imagens, diante das implicações entre o documentário e a ficção. Dessa maneira, também sugere outros jeitos de perfazer os caminhos da cidade, caminhos esses que, na contramão do projeto do Plano Piloto, não excluam a periferia. Talvez, então, o marginal, apesar de suprimido da história oficial, possa ser considerado como parte integrante da paisagem.

Levando em conta a relevância da montagem neste trabalho, torna-se necessário apresentar, em primeiro lugar, seu responsável. Marcius Barbieri é montador, diretor e roteirista, associado à produtora 400 Filmes e nascido no Rio de Janeiro. Na esfera da

montagem, atuou nos longas *A repartição do tempo* (2016, de Santiago Dellape), *Uma dose violenta de qualquer coisa* (2013, de Gustavo Galvão) e *Nove crônicas para um coração aos berros* (2012, de Gustavo Galvão), além de dezenas de curtas e médias como *Dias de Greve* (2009, do próprio Adirley Queirós), *Braxília* (2010, de Danyella Proença) e *Ratão* (2010, de Santiago Dellape).

Como forma de principiar uma análise preliminar das estratégias de continuidade e ruptura de *A cidade*, o corte figura como aspecto fundamental. Destaco, portanto, três dimensões particularmente interessantes da montagem: a narrativa, a simbólica e a sonora. A primeira diz respeito à proposta básica do filme: contar a história da Campanha da Erradicação das Invasões e, por consequência, de Ceilândia, através da intervenção da câmera no cotidiano de três personagens e moradores desse território, Nancy, Zé Bigode e Dildu. A segunda se refere aos significados construídos pelo diretor a partir da articulação do material que tinha à sua disposição, suas intervenções no cotidiano e a referência a imagens e documentos do início da construção da cidade. A terceira se volta à complexidade e riqueza do desenho de som, que abarca efeitos sonoros, música diegética e extradiegética, além de sons de arquivo.

Primeiramente, o método narrativo adotado em *A cidade* propõe a exploração dos eventos históricos em torno da formação de Ceilândia, a partir de personagens singulares. Adirley Queirós busca arrematar os problemas passados e os desafios atuais da cidade-satélite através de uma linha dramática que perpassa suas vivências particulares e as vinculam na montagem. Para justificar o entrelaçamento dos três protagonistas e estabelecer um co-pertencimento tempo-espacial, eles, além de Dandara e Marquim, personagens menos desenvolvidos narrativamente, são apresentados como membros de um mesmo círculo social e familiar.

Numa sequência inicial (ver figura 2.1, a seguir), a câmera acompanha um homem de costas, que adentra uma cozinha saudando os presentes. Lá, Nancy coa um café e cumprimenta a equipe de filmagem, sugerindo que a pessoa por trás da câmera é o próprio Adirley. Dildu e Dandara estão sentados juntos à mesa. Nancy os apresenta à equipe, Dildu como seu sobrinho, e Dandara como namorada do jovem candidato. Duas cenas depois, ele e Zé Bigode percorrem as ruas de Brasília fazendo campanha, e o negociante é designado por Dildu diversas vezes como cunhado (ver 2.2 a seguir). O parentesco simulado entre eles permite o encadeamento das tramas dos personagens a despeito de seus enredos próprios, o que proporciona uma sensação de simultaneidade entre os três eixos narrativos. Por sua vez, esses enredos são organizados, sobretudo, a partir da técnica de montagem alternada: há a

divisão em três blocos narrativos, que se revezam no decorrer do filme (ver 2.3, 2.4 e 2.5 a seguir). No entanto, há sequências em que os protagonistas partilham o espaço da encenação, sobretudo Dildu e Zé Bigode (ver 2.2 novamente). Isso se dá, provavelmente, por conta de Zé ser o único dentre os personagens que possui um carro, podendo assim se movimentar entre Brasília e Ceilândia com uma liberdade que lhe é própria. A questão da mobilidade no filme, embora aparentemente secundária, é pano de fundo da trajetória dos dois e será tematizada em detalhe mais à frente. A seguir, as figuras mencionadas:



Figura 2.1- Personagens cumprimentam equipe



Figura 2.2 - Dildu e seu cunhado panfletam em Brasília



Figura 2.3 - Exemplo de montagem alternada



Figura 2.4 - Segundo exemplo de montagem alternada



Figura 2.5 - Terceiro exemplo de montagem alternada

O uso da montagem alternada corrobora a impressão de simultaneidade temporal, estratégia aperfeiçoada por D.W. Griffith como código de uma gramática cinematográfica que vinha sendo formulada à época (MARTIN, 2005). O cineasta recorre a esse tipo de montagem para construir uma continuidade possível entre as narrativas de *A cidade*, preservando, entretanto, a singularidade das motivações de cada personagem. Assim, garante a Nancy, Zé Bigode e Dildu um espaço específico, dedicado aos desdobramentos particulares de suas respectivas histórias ao longo da filmagem. As figuras 2.6 e 2.7 a seguir tornam manifestas suas motivações:



Figura 2.6 - Nancy demonstra interesse em reaver documentos do *jingle*



Figura 2.7 - Zé Bigode demonstra interesse em lote; Dildu, na campanha

Para além do laço familiar, outra estratégia de montagem consolida a continuidade narrativa de *A cidade* a partir dos fragmentos, a montagem paralela. Esta técnica é aplicada nas sequências iniciais, com uma estrutura análoga à alternada, mas que consiste numa aproximação simbólica entre as cenas, conforme prega a gramática fílmica de Martin (*ibidem*). Após os cinco minutos iniciais do filme, aparece a imagem de Dildu e Zé Bigode dentro de um carro. A conversa entre os dois sugere que estão perdidos há algum tempo nas estradas do Plano Piloto, buscando o caminho de volta à Ceilândia. Dildu, irritado, diz que o lugar não dá sorte e cita a ocorrência de mortes naquela localidade nas décadas de 1950 e de 1960 — provavelmente se referindo aos trabalhadores da época de construção da cidade. Ele expressa seu desejo de sair dali. Ouve-se o som crescente de um violão, e Nancy surge na tela, cantando ao vivo num programa de rádio. A música fala sobre não conseguir viver no Plano e, também, do desejo de sair de lá² (ver 2.8 a seguir). Essa aproximação das duas sequências na montagem é realizada imediatamente antes da apresentação dos personagens, e insinua a composição de um fio narrativo que une os protagonistas em torno dessa mesma ideia: abandonar a Brasília que um dia os expulsou.



Figura 2.8 - Montagem paralela e a vontade comum de abandonar Brasília

A dimensão simbólica da montagem é, aliás, uma das características mais marcantes das primeiras cenas de *A cidade*. Adirley insere uma propaganda antiga de cunho patriótico, em que o narrador afirma: “Brasília, síntese da nacionalidade, espera por você”. Com um corte seco, a reprodução do arquivo é interrompida, e o espectador é surpreendido por uma interpelação sem contexto de Dildu: “Será?” (ver 2.9 a seguir). Embora haja uma descontinuidade, pode-se dizer que há uma analogia de conteúdo intelectual entre as duas cenas, que permite o que Martin (*ibidem*, p.113) chama de “formalização psicológica de

² A letra da música: Eu tinha plano de morar no Plano, de estudar no Plano/ Era meu plano trabalhar no Plano, de viver no Plano/ Oh meu grande mano, vê que ledo engano/ Não deu mais pra segurar (...)/ Que vida “marvada”/ Que vida arredia/ Passados os anos, tantas lutas, tantos planos/ Jogaram meus planos na periferia (...)/Água, luz, casa e comida/ O salário dessa vida arruinou meu carnaval/ Eu vou-me embora, Nossa Senhora do Cerrado/ Me mande pelo menos um postal (...)/Me mande pelo menos um postal do Plano

uma ideia”. Nesse exemplo, a pergunta do jovem candidato põe em cheque a mensagem veiculada pela campanha publicitária. Tendo em vista o tom de desorientação que domina o diálogo seguinte e a conseqüente crítica de Dildu a Brasília, o espectador é então movido a duvidar ativamente das imagens a que acabou de assistir.



Figura 2.9 - Exemplo de montagem intelectual

O cineasta russo Serguei Eisenstein (*O Encouraçado Potemkin; Outubro; Ivan, o Terrível*), uma grande referência para Adirley Queirós (2015), foi responsável pela invenção da montagem intelectual. Método este que apostava na capacidade de apreensão, pelos sentidos humanos, das relações entre os elementos da imagem cinematográfica, de forma a produzir um significado superior, síntese dessa interação. Esse significado era necessariamente um terceiro termo, uma novidade que aparecia a partir do conflito entre o primeiro e o segundo, como postula Andrew a respeito da teoria eisensteiana (2002). Em outras palavras, o realizador soviético pretendia incentivar, através da orquestração sensível de choques imagéticos, a elaboração de uma ideia. No filme em questão, é possível, através da leitura da montagem intelectual, detectar pistas dos sentidos aos quais Adirley tensionava convocar o espectador.

Além de despertar a dúvida quanto à veracidade da antiga campanha governista, há também o destaque do caráter artificial do cinema e da ordenação do material que o constitui. Na sequência em que Nancy apresenta a equipe de filmagem (figura 2.1), ao mencionar o título do longa, ela é interrompida pelo ronco de um projetor, e é inserida a contagem regressiva própria do início de uma reprodução em película — o que revela, em seguida, ser uma reportagem televisiva acerca da Campanha de Erradicação feita na época (ver 2.10 a seguir). A própria entrada do diretor e da equipe na cena já alude ao dispositivo documental. Afinal, eles se tornam personagens também, o que resulta na tomada de consciência do espectador quanto à plasticidade das imagens. A montagem dessa cena com o *insert* de arquivo reforça essa noção, que aponta tanto para o aspecto artesanal de *A cidade*,

quanto de artifício da linguagem jornalística. O discurso da Campanha perde, assim, sua potência totalizante, sendo posto sob a mesma suspeita que o documentário levanta para si.



Figura 2.10 - Segundo exemplo de montagem intelectual

Essa força dialética da montagem se instala não somente entre os planos do filme, mas também em seu interior, no que Eisenstein nomeou de montagem vertical. Com o advento do som e da cor, o plano deixou de figurar como unidade básica da construção fílmica e passou a ser trabalhado a partir do conflito entre tais camadas na imagem. Conforme Andrew (*ibidem*), o Manifesto de 1928, assinado junto aos cineastas Pudovkin e Alexandrov, reprovava o uso do som, que na época era uma novidade técnica. Segundo o texto, o emprego indiscriminado desse recurso ocultaria o artifício na montagem, dando uma falsa impressão de realidade. Sendo assim, o som só agregaria ao projeto intelectual do cinema construtivista sob a condição de sempre se contrapor ao elemento visual.

Adirley Queirós parece seguir os passos do mentor russo na composição sonora. Embora o diretor não partilhe da radicalidade da proposta soviética, ele utiliza, amplamente ao longo de *A cidade*, o som em oposição à imagem. Estratégia que visa ainda um efeito narrativo: estabelecer uma continuidade temporal entre os sons de arquivo, do passado, e os registros visuais da câmera, atuais, engendrando significados. Logo no segundo minuto de filme, Adirley demonstra, didaticamente, o aspecto simbólico do desenho sonoro do documentário. A câmera filma Ceilândia através do parabrisas de um carro, que percorre as ruas da região. Escuta-se uma música alegre, que parece sair do rádio do veículo. Em seguida, há uma mudança de estação, e ouve-se uma mulher exaltando Jesus. Outra mudança de estação se segue, e o rádio parece sintonizar uma frequência do passado, quando uma voz com uma arcaica impostação inicia um discurso de exaltação, dessa vez, sobre o futuro de

Brasília³. A estação é, então, dessintonizada e é possível contemplar a paisagem da cidade-satélite tendo o chiado baixo do aparelho como pano de fundo.

Nesse exemplo, há quatro momentos distintos: a música a princípio diegética, o som direto do rádio do veículo, o som de arquivo e o silêncio. Todos são mixados sobre um mesmo motivo visual, Ceilândia. O plano-sequência permite que o espectador volte sua atenção à montagem, percebendo a artificialidade dessa construção. Adirley parte, portanto, da aparente naturalização da sincronia sonora com a imagem para, em seguida, subvertê-la, encadeando nessa composição uma peça improvável, vinda do passado. O espaço sonoro é então ficcionalizado, isto é, percebido como uma fabricação do dispositivo.

A encenação de tais modulações proporciona ainda o encadeamento de uma ideia. Diante da música alegre, a trajetória da câmera parece um passeio descontraído. Com a primeira mudança de estação, essa sensação anterior é posta em cheque; na segunda mudança, torna-se manifesta a dúvida, através de uma montagem simbólica. O progressismo do discurso ouvido entra, então, em franca contradição com a precariedade daquele cenário de Brasília. Sendo assim, é contrapondo som e imagem que Adirley liga os desejos de futuro das antigas vozes brasilienses à realidade visível de um presente abandonado pelo Estado brasileiro. O silêncio é produzido, assim, como efeito positivo desse abandono (ver 2.11 a seguir). O diretor utiliza essa estratégia no filme em diversos momentos (ver 2.12 a seguir), também para moldar uma continuidade entre cenas (ver 2.13 a seguir).

³ Ouve-se: “Desde o Planalto, a solidão que em breve se transformará em cérebro das altas decisões nacionais, lanço os olhos, mais uma vez, sobre o amanhã do meu país e antevejo esta alvorada com uma fé inquebrantável e uma consciência sem limites no seu grande destino.”



Figura 2.11 - Primeira sequência de contraposição entre som e imagem



Figura 2.12 - Segundo exemplo de contraposição entre som e imagem



Figura 2.13 - Terceiro exemplo de contraposição entre som e imagem, com efeito de continuidade entre sequências

A essa altura, já é possível afirmar que as concepções griffithiana e eisensteiniana desempenham papel central em *A cidade*. A simultaneidade apreensível pela montagem alternada das vivências de Nancy, Zé Bigode e Dildu garante um vigor de atualidade ao filme, como se suas narrativas se desenvolvessem no momento da própria projeção. A montagem de Adirley, no entanto, não é imparcial e oferece modos de olhar e pensar esse cotidiano: mostra, por um confronto intelectual, a expectativa do passado em oposição ao que revela o presente capturado pela câmera. Os três personagens são, ademais, conectados pela ideia de não-pertencimento à Brasília. Evocam, tanto pela música quanto pela fala, um histórico de expulsão e violência, que faz remeter aos anos da década de 1970 e à Campanha de Erradicação das Invasões.

Torna-se mais palpável agora o caráter de *constructo* fílmico que Adirley assume em *A cidade*. As estratégias de continuidade e ruptura simbólicas salientam o estatuto de composição e inventividade da narrativa no documentário. De modo a compreender como as duas concepções de montagem assinaladas podem orientar este trabalho na abordagem do documental e o ficcional, é preciso se deter um pouco mais sobre a práxis cinematográfica que vigorava à época em que foram elaboradas. A partir disso, vale então se estender sobre a obra de Adirley para além do corte, abordando o ritmo da montagem como modo de perceber o filme como um todo.

2.2. *A cidade é uma só? segundo a montagem griffithiana*

Em seu projeto de produzir uma taxionomia do cinema, Deleuze (1985, p. 38) afirma que “a montagem é o todo do filme”. Ele segue:

Mas por que o todo é justamente o objeto da montagem? Do começo ao fim de um filme, algo muda, algo mudou. Entretanto, este todo que muda, este tempo ou esta duração, parece poder ser apreendido só indiretamente, em relação às imagens-movimento que o exprimem. A montagem é essa operação que tem por objeto as imagens-movimento para extrair delas o todo, a idéia.

Dito de outra maneira, o autor defende que a montagem atua no arranjo das mudanças inscritas no filme, proporcionando assim uma noção de tempo. Para além do corte, a totalidade é composta num ritmo, isto é, numa experiência precisa da duração, agenciada pelas relações de movimento das imagens. Interpretando a história do cinema, ele classifica quatro modos de estruturação do tempo a partir dos movimentos, a que chama “‘escolas’ de

montagem”: a “tendência orgânica da escola americana, a dialética da escola soviética, a quantitativa francesa do pré-guerra e a intensiva, expressionista alemã”. (*ibidem*, p. 38)

Em *A cidade*, é possível identificar a herança das duas primeiras, já que Griffith e Eisenstein são tidos como símbolos dessas escolas. O engenheiro americano iniciou seus experimentos no cinema a partir do fim do século XIX nos estúdios da *Biograph*, tendo aperfeiçoado suas estratégias narrativas, por conta própria, já nas primeiras décadas do século XX. Seu principal tema era o da perseguição, no qual encadeava duas sequências oriundas de espaços distintos — o perseguidor e o perseguido — alternadamente na montagem. Ao longo desse desenvolvimento paralelo, ele acelerava o ritmo da alternância até o ponto do encontro entre os dois personagens na imagem e o consequente desfecho da ação, na captura do fugitivo, por exemplo. A montagem alternada foi então aplicada a diversas outras situações narrativas, para aumentar a tensão dramática da cena (*Órfãos da tempestade; Intolerância*).

Com o auxílio da leitura deleuziana, o esquema da montagem griffithiana pode ser desenhado da seguinte forma: há um todo, dividido em duas forças em conflito que ameaçam esse todo numa franca relação de concorrência, que se acirra com a aceleração do ritmo da montagem até o clímax da tensão. Ela deve, então, ser resolvida e, uma vez que isso ocorre, o todo é restabelecido. Dessa forma, essas forças podem ser vistas como partes orgânicas da totalidade que, embora disputada, nunca é ameaçada, e sim, transformada. No que toca o tempo, esse movimento de decomposição e recomposição das partes num filme-organismo cria a ideia de um presente em absoluta variação, porém sempre atual no momento em que é reproduzido.

A sensação de simultaneidade das vivências de Nancy, Zé Bigode e Dildu advém daí. Vale considerá-las como partes-personagem, que são envolvidas na montagem de modo a remeter a um todo. O que parece forjar a unidade dessas partes, desde o início do filme, é o não-pertencimento à Brasília e o co-pertencimento ao território familiar de Ceilândia. A montagem griffithiana estabelece, nas palavras de Martin uma “comunidade de pensamento, de ação dramática” (2005, p. 173), o que permite ao espectador o acesso mental à tensão narrativa. Em consonância com o autor, Da-Rin afirma que o objetivo é “centrar o espectador, colocando-o dentro do relato” (2004, p. 39). Dessa maneira, pode-se dizer que o mérito da montagem alternada em *A cidade* é também transportar o espectador do Plano Piloto à periferia através de seus personagens.

Aprofundando a análise rítmica da obra, é possível divisar um momento particular de intensificação da velocidade dos planos, marcado por um forte paralelismo entre o bloco de Nancy e Dildu nos últimos minutos do filme: ela monitora os preparativos para a reencenação

da gravação do *jingle*, enquanto ele atravessa Ceilândia com um alto-falante acoplado ao carro de Zé Bigode, por meio do qual defende suas propostas e faz soar seu *jingle* (ver 2.14 a seguir). A montagem alternada gera a expectativa de uma espécie de convergência, que, no entanto, é interrompida quando Dildu se convence que o carro de campanha morreu subitamente e será necessário suspender o trajeto. As cenas seguintes abandonam a alternância como técnica narrativa, o que impede que as partes do organismo fílmico constituam uma totalidade harmônica no final. A montagem privilegia, então, a ruptura, o corte e a paralisação.



Figura 2.14 - Momento de aceleração da alternância entre Nancy e Dildu na montagem

Além disso, levando em consideração a construção dramática no esquema griffithiano, os três blocos narrativos não apresentam conflito aparente entre si. A imersão no cotidiano dos protagonistas encontra, assim, certo limite, mantendo o espectador suspenso entre o contato direto e um afastamento objetivo da realidade mostrada. O encadeamento dramático do método americano é de certa maneira comprometido, e o paralelismo deixa de ser transparente para ser percebido como artifício na montagem. Cria-se, então, ao mesmo tempo, uma pequena rachadura e uma grande fissura no modo de representação griffithiano.

A propósito da escola americana, Burch afirma que se desejava alcançar o “grau zero da escrita cinematográfica” (1973, p. 19), isto é, tornar as mudanças de plano imperceptíveis ao espectador como condição de sua experiência imersiva. Segundo essa lógica, a dinâmica dos movimentos entre os planos se centra no *raccord*, elemento de continuidade entre ação e reação que torna invisível o corte. Da-Rin (2004) nomeia esse ritmo aparentemente

ininterrupto de “transe”, aspecto afetivo da montagem alternada responsável pela institucionalização de um cinema de massa, sobretudo em torno do longa-metragem de ficção a partir dos anos 1910. A elevação dessas regras orgânicas de montagem ao patamar de uma gramática cinematográfica permitiu a formalização de uma narrativa burguesa. Em relação, por exemplo, ao longa mais famoso de Griffith, centrado na Guerra Civil americana, Deleuze comenta: “se os negros são acusados em *Nascimento de uma Nação* [1915], é de quererem romper a unidade recente dos Estados Unidos aproveitando a derrota do Sul” (1985, p. 40). Ricos e pobres, ainda, seriam partes de uma totalidade *a priori* harmoniosa, a ser restituída ao fim do filme.

O que é curioso na história dessa institucionalização é que, ao mesmo tempo, surgia o *newsreel Pathé-journal*, um formato seriado que mostrava eventos da atualidade. Da-Rin (2004) mostra esse duplo padrão cinematográfico para indicar o gérmen do desenvolvimento de uma lógica audiovisual que oporia a narrativa ficcional e a documental. O corte definitivo seria provocado por John Grierson que, para garantir um nicho de produção voltado para os governos, foi responsável pela invenção do termo “documentário”⁴ e pelo investimento nesse gênero que inventara. Se, por um lado, a “tendência orgânica” de Griffith defendia um princípio de montagem calcado numa aceção burguesa da história, compatível com o artifício da ficção; por outro, no entanto, proporcionava uma experiência do tempo irrevogavelmente atual. Atualidade essa que, por sua vez, era buscada na conformação de uma nova gramática fílmica, em torno do documentário. A tese de Da-Rin é precisamente que esse desejo de Grierson, fundado numa artimanha publicitária, não conseguiu se realizar, uma vez que o documental, desde a origem, se desenvolvia em contato com ficção.

Ao aplicar a montagem alternada, Adirley se apropria tanto do efeito de simultaneidade, que corrobora o tempo presente da filmagem, quanto do drama burguês, para figurar uma ideia de comunidade entre Nancy, Zé Bigode e Dildu em torno de Ceilândia. Entretanto, a aparente ausência do conflito entre os personagens e a definitiva cisão do ritmo orgânico de Griffith ao fim de *A cidade* promove uma dissolução da possibilidade de se constituir o todo harmônico, transformado. Há uma interrupção no *continuum* narrativo, que deixa o espectador em suspenso e a tensão da alternância, irresolvida. Essa violenta mudança no ritmo da montagem será tratada mais detidamente ao fim deste capítulo. Antes, é preciso

⁴ Alberto Cavalcanti (apud Da-Rin, 2004, p. 91), um dos principais parceiros de Grierson na *Film Unit*, que se especializou no ramo documental, comenta a divergência que havia entre eles quanto à palavra inventada: “A palavra documentário tem um sabor de poeira e tédio. O escocês John Grierson, interpelado por mim a respeito do batismo de nossa escola que, dizia eu, realmente poderia ser chamada “Neo-realista” - antecipado o cinema italiano de após-guerra - replicou que a sugestão de um “documento” era um argumento muito precioso junto a um governo conservador.

compreender de que modo o diretor conciliou na montagem, além da concepção griffithiana, as estratégias dialéticas do construtivismo russo, que foram identificadas também na análise do filme. Deleuze (1985) concede novamente uma forma de se orientar entre as duas escolas, em sua absoluta diferença e semelhança.

2.3. A cidade é uma só? segundo a montagem eisensteiniana

De acordo com o autor, uma profunda ruptura entre Eisenstein e Griffith diz respeito à concepção orgânica da montagem fílmica. Como já foi dito, o viés reformista da escola americana autoriza compreender as classes em conflito na sociedade como partes integrantes de uma totalidade harmoniosa. Eisenstein, como teórico comunista, repudia energicamente essa noção griffithiana de organismo, que incorre na ideia de que há uma convivência possível entre essas classes, forjável no cinema. Ao contrário, as experimentações do diretor tiveram como objetivo trazer o materialismo dialético para a questão da arte como práxis sistemática, contribuindo assim para a revolução que estava em curso desde 1917. Tratava-se de expor a luta de classes, não omiti-la.

Tais objeções, que denunciam a concepção "burguesa" de Griffith, não dizem respeito apenas a maneira de contar uma história, ou de compreender a História. Elas concernem diretamente a montagem paralela (...). O que Eisenstein censura em Griffith é a sua concepção inteiramente empírica do organismo, sem lei de gênese nem de crescimento; é o fato de ter concebido sua unidade de maneira inteiramente extrínseca, como unidade de congregação, reunião de partes justapostas, e não como unidade de produção, *célula* que produz suas próprias partes por divisão, diferenciação; é o fato de ter compreendido a oposição de maneira acidental, e não como a força motriz interna, através da qual a unidade dividida refaz uma nova unidade num outro nível (DELEUZE, 1985, p. 42, grifo do autor)

Em outras palavras, a tendência “dialética da escola soviética” entende o dinamismo orgânico da montagem a partir do conflito entre os elementos da unidade, gerando a partir do choque uma terceira, que as supera e se distingue delas. Eisenstein transpõe para o cinema a dialética hegeliana da história, principal influência da dialética marxista. Entende assim os aspectos do filme como independentes entre si, mas que, uma vez postos em relação, exercem uma força mútua e contraditória de atração: tanto de continuidade entre os termos, como de produção súbita de um novo.

Ao pôr em cena o choque como lógica do movimento, o cineasta russo se furta ao “grau zero da escrita cinematográfica” de Burch, exaltando a tomada de consciência do corte pelo espectador. A “formalização psicológica da ideia” de Martin se daria na montagem

exatamente por meio dessa experiência dúbia do contínuo e da ruptura, como indica a análise de *A cidade*. Ao convocar ativamente o trabalho de leitura do espectador diante da montagem, o documentário se afasta do transe característico da ficção griffithiana e aponta para o próprio dispositivo. A dialética eisensteiniana é também o que garante, em alguns momentos, a crítica dos arquivos da Campanha da Erradicação das Invasões, entre sequências e dentro do próprio plano através da contraposição sonora. Em ambos os casos, a montagem intelectual proporciona a superação dos motivos individuais, a partir dos quais se estrutura a narrativa do documentário. Ela ruma na direção de uma aceção mais ampla, de uma análise conjuntural da sua condição de realização: faz dos documentos do passado não apenas parte orgânica de uma história linear, mas ressalta sua potência contraditória, de embate. A ideia de continuidade entre a CEI e a Ceilândia atual é, portanto, construída a partir do antagonismo.

Vale ressaltar que foi defendido, em relação a Griffith, que não há aparentemente conflito entre as narrativas dos três protagonistas. Do ponto de vista da construção simbólica, no entanto, Adirley Queirós imprime um ritmo fílmico que merece atenção. Além da montagem intelectual, a “montagem de atrações” de Eisenstein (AUMONT; MARIE, 2006) integra quatro métodos: a montagem métrica, harmônica, tonal e, enfim, rítmica. Tendo como princípio a relevância da visão dialética em *A cidade*, pretende-se agora se apropriar desse último método citado para aprofundar a análise do filme como um todo.

É possível perceber na montagem uma intercalação de momentos contrastantes, entre as falas dos personagens e planos vazios, de silêncio ou sem ação dramática. Após as sequências iniciais da entrevista de Nancy, em que conta seu papel na gravação do *jingle* da Campanha de Erradicação, há um plano-sequência de Zé Bigode ouvindo uma música no rádio do carro enquanto come milho cozido (ver 2.15 a seguir). A cena em que a cantora promete regravar o *jingle A cidade é uma só* na rádio é montada com um plano-sequência de enquadramento bem aberto do carro de Zé avançando sobre uma estrada de Brasília, tendo como trilha sonora uma música suave (ver 2.16 a seguir). Quando Dildu faz seu discurso de campanha para os moradores de uma pequena vila de Ceilândia, já nos últimos minutos do filme, o plano seguinte, também plano-sequência, mostra as ruas da periferia à noite através de um parabrisas, enquanto se ouve apenas o ronco do motor (ver 2.17 a seguir).



Figura 2.15 - Exemplo de intercalação rítmica entre fala e silêncio



Figura 2.16 - Segundo exemplo de intercalação rítmica entre fala e silêncio



Figura 2.17 - Terceiro exemplo de intercalação rítmica entre fala e silêncio. Dildu discursa em pequena vila; carro avança pelas ruas de Ceilândia

O ritmo da montagem obedece, em certa medida, nesses exemplos, a uma alternância de caráter métrico, entre sequências decupadas e outras sem corte, o que impede uma experiência linear do tempo, por estar sempre em variação. Além disso, essa variação compõe uma espécie de partitura emocional, próprio do método harmônico, sobretudo na narrativa de Dildu: há uma interpolação entre dois humores do personagem. Por um lado, ele atravessa a cidade bradando suas propostas com irreverência. Por outro, é mostrado trabalhando repetidamente em silêncio, assim como nas cenas noturnas em que ele espera o ônibus no ponto ou dorme sozinho no coletivo (ver 2.18 a seguir). Essa construção sugere que o Dildu melancólico é aquele que é obrigado a se deslocar diariamente para e de Brasília; o Dildu

alegre é aquele que concorre à distrital e mobiliza a população e seus conhecidos em torno da campanha. Adirley propõe, portanto, um elogio da ação política em oposição à monotonia do trabalho assalariado.



Figura 2.18 - Intercalação harmônica entre Dildo faxineiro e Dildo candidato

Embora a montagem soviética e a americana ofereçam visões dicotômicas acerca da sociedade, pode-se notar que ambas se comprometem com uma sistematização dos métodos de montagem e pretendem transmitir, à sua maneira, ideias sensíveis ao espectador. Deleuze defende que o cineasta russo “conserva a ideia griffithiana de uma composição e de um agenciamento orgânicos das imagens-movimento: da situação de conjunto a situação transformada, por intermédio do desenvolvimento e da superação das oposições” (1985, p. 42). Ou seja, há uma mesma crença na dinâmica de uma totalidade do real, a ser alcançada a partir dos fragmentos visuais e sonoros.

É curioso assinalar que outro ponto em comum entre os dois realizadores, tão contrários em suas visões de mundo, tenha sido a dedicação ao longa-metragem de ficção. Enquanto a narrativa de Griffith geralmente tendia ao melodrama, tema esse centrado nos conflitos individuais, Eisenstein procurava se afastar do realismo que identificava no teatro de vanguarda. Sua crítica dizia respeito, sobretudo, à recepção da obra. “A plateia olhava para os eventos cinematográficos exatamente como olhava para os acontecimentos cotidianos, tornando o cineasta mero canal através do qual a realidade podia ser reproduzida” (ANDREW, 2002, p. 48). Ele denunciava “o grau zero” do cinema, almejado pelo princípio de invisibilidade da montagem americana e que se tornava padrão em Hollywood à época. O

construtivista russo encontra na encenação e no artifício ficcional, portanto, o modo de afirmar o caráter autoral do seu trabalho. Eisenstein argumenta que é apenas transformando o real numa ficção, manifesta enquanto tal, que ele se torna potente.

para capturar a ‘realidade’, deve-se destruir o ‘realismo’, decompor a aparência de um fenômeno e reconstitui-lo de acordo com um ‘princípio de realidade’. (...) O cineasta deve olhar abaixo da superfície do realismo de um evento até que sua forma dialética se torne clara; só então é capaz de ‘tematizar’ seu tema”. (apud ANDREW, 2002, p. 64)

2.4. A suspensão do movimento

Assim como a montagem alternada, a montagem intelectual em *A cidade* é, entretanto, abruptamente interrompida em seus minutos finais. Mesmo perante a barulhenta frota de campanha que atravessa Brasília, o silêncio de Dildu domina a imagem (ver 2.19 a seguir). O personagem, sozinho pela primeira vez no quadro, perambula por Ceilândia. Os enquadramentos parecem mais abertos, e a paisagem desértica do Distrito Federal, imensa. Não é possível capturar o movimento de uma ação dramática ou de uma ideia sendo construída. O último plano do filme remete imediatamente a um dos enquadramentos finais de *Alemanha, ano zero* (1948, de Roberto Rossellini) (ver 2.20 a seguir), em que o menino Edmund, devastado pela morte do pai e abandonado pelos colegas, vaga pela arrasada Berlim do pós-guerra. A obra é um dos símbolos do neorealismo italiano, movimento que surge do desejo de redimir o cinema da catástrofe fascista. Segundo Deleuze (1985), é precisamente na Itália neorrealista que surge a “crise da imagem-ação”, ou seja, de dissolução do movimento dramático tão próprio ao cinema americano, de inspiração griffithiana.



Figura 2.19 - Dildu se cala perante comboio de campanha do PT



Figura 2.20 - Comparação entre o plano final de *A cidade* e plano icônico de *Alemanha, ano zero*

Diante da irracionalidade da guerra, o corte racional no cinema, calcado no binômio causa-efeito ou ação-reação, se torna o *locus* dessa crise — ele não era mais possível nem desejável. Foi preciso, como sugere o título de Rossellini, começar do zero e buscar um novo tipo de imagem, que não se volte à procura de um todo globalizante, característico de Griffith e Eisenstein, mas que comporte a situação dispersiva. No caso de *Dildu*, o fracasso de sua campanha se mostra como uma ameaça iminente frente aos obstáculos que atravessa ao longo do filme. Nesse momento, a linearidade da narrativa se vê paralisada pelo pensamento contemplativo, que invade a cena. “A alma do cinema exige cada vez mais pensamento, mesmo se o pensamento começa por desfazer os sistemas das ações, das percepções e afecções dos quais o cinema se alimentara até então” (*ibidem*, p. 230). É essa mudança que o diretor busca incorporar ao desfecho de sua obra, quando afirma que seu filme não tem um “final fechado”, podendo ser mesmo “apenas uma parada...” (QUEIRÓS, 2015, p. 37).

A partir da análise desenvolvida neste capítulo, é interessante, todavia, que Adirley recorra à imagem neorrealista para encerrar *A cidade*. Ao impedir a resolução dos conflitos numa totalidade superior, dialética ou burguesa, o diretor afirma que a história que une e separa Brasília e Ceilândia não pode ser escrita à imagem de *Nascimento de uma nação* ou de *O Encouraçado Potemkin*, isto é, não pode ser finalizada. Mais do que isso, ele garante que as narrativas dos personagens, assim como a do território, permaneçam em suspenso. Do mesmo modo, o neorealismo foi notório por suspender o pretense antagonismo entre documentário e ficção. De acordo com Deleuze: “o parecer-falso torna-se o signo de um novo realismo, por oposição ao parecer-verdade do antigo realismo (...) — toda uma defasagem da ação e da fala substituem os duelos excessivamente perfeitos do realismo americano” (1985, p. 238). Os encontros e afastamentos dos elementos documental e ficcional no decorrer da montagem, que contribuíram à encenação das ideias de diretor a respeito da história de Ceilândia, parecem ter se tornado secundários.

Dildu, no entanto, quando adentra o cenário árido do entorno cantarolando distraidamente um rap, parece quase celebrar a intangibilidade desse desfecho, ao invés de lamentá-la. Afinal, por ter sido posta em suspensão, a história parece continuar em aberto: não se sabe definitivamente os rumos da próxima eleição. Na medida em que é irresolvida, portanto, o protagonista tem chance de ganhar. Sua narrativa segue assim precisando ser escrita.

3 A ENCENAÇÃO DE UM TESTEMUNHO

Ao longo do capítulo anterior, foi possível assinalar as técnicas empregadas na montagem de *A cidade* para associar as narrativas de Nancy, Zé Bigode e Dildu a uma narrativa coletiva, centrada na periferia. A montagem alternada permite a criação de uma comunidade de ação dramática entre os personagens, marcada pela vivência no entorno de Brasília. Da mesma maneira, o choque da montagem intelectual proporciona a superação dos motivos individuais da trama através de uma crítica aos enunciados midiáticos em torno da CEI. Além disso, a simultaneidade temporal colabora para a criação de uma sensação de atualidade no filme. A contraposição entre som e imagem como, respectivamente, documentos do passado e do presente, serve como mais uma camada dialética dessa crítica, em que as promessas de futuro feitas às famílias expulsas de Brasília nos anos 1970 se dissipam diante dos olhos do espectador.

Uma poderosa ferramenta presente no filme é, aliás, a própria fala dos personagens que, como moradores da cidade-satélite, viveram esse processo de exclusão. Eles se referem, com frequência, a esse passado, vital às suas próprias histórias. Adirley busca garantir a singularidade desses enunciados do presente e promove, na imagem, formas particulares de lhes dar voz. Sendo o próprio diretor ceilandense e personagem do filme, propõe-se neste capítulo que a montagem de *A cidade é uma só?* seria, portanto, o seu testemunho enquanto cineasta, construído a partir dessa partilha de vozes.

3.1 Uma contextualização: do método micro-histórico ao surgimento do testemunho

Neste capítulo ainda, serão examinados os dispositivos de encenação desenvolvidos na obra. Acredita-se que, dessa forma, a presente análise respeite o método instituído no próprio filme, a que aproximamos ao método da micro-história, sustentado por Revel, que afirma o seguinte: “as grandes transformações que alteram profundamente a face da Terra não existem em nenhuma parte a não ser pela ação de atores que, na lógica dos contextos peculiares da sua experiência social, se esforçam em garantir para si um lugar, isoladamente e/ou com outros” (2010, p. 444). Quando o diretor decide pôr Ceilândia como centro organizador da narrativa sobre a história da cidade, ele se debruça assim sobre a experiência de três indivíduos. Suas existências têm como herança comum o processo de “erradicação das invasões”, embora cada um ocupe um posicionamento diferente em relação a essa tradição. Enquanto Nancy, por exemplo, é convidada a rádio, Dildu não tem acesso à nenhuma tecnologia de difusão de

informação em massa e conta com o espaço improvisado por Marquim para gravação de seu *jingle*. No entanto, ambos investem em maneiras de dar outro lugar à violência a qual suas famílias e amigos foram submetidos desde a formação de Brasília.

Revel defende ainda que os primeiros trabalhos a adotarem uma perspectiva micro-histórica datam dos estudos culturais dos anos da década de 1960. Ao se voltarem às causas locais, tais pesquisas pretendiam “restituir uma parte ignorada ou escondida da existência social”, de modo a “escrever uma outra história, em contraponto às grandes narrativas da história nacional” (*ibidem*, p. 435). Nessa mesma década, o julgamento de Adolf Eichmann, um dos principais organizadores do extermínio judeu durante o regime nazista, acendeu o debate em torno dos métodos históricos utilizados para narrar o Holocausto, ou a *Shoah* (catástrofe, em hebraico). A propósito da má recepção do trabalho de um historiador e sobrevivente do massacre, Seligmann-Silva (2006) aponta que as fontes utilizadas para construir o relato do pesquisador eram tradicionalmente desprezadas pelos historiadores: os testemunhos dos demais sobreviventes e fotografias. A “solução final” passa a figurar como um desafio aos estudos científicos, já que os alemães, cientes de seus crimes, buscaram destruir, antes do fim da guerra, quaisquer registros do ocorrido. As abordagens macro-históricas se tornam, assim, limitadas para alguns autores. O testemunho, por sua vez, passa a ser incorporado por eles como discurso legítimo sobre o passado, de modo a garantir que a justiça contra os réus nazistas, como Eichmann, fosse de fato feita.

A questão repercutiu também no âmbito cinematográfico. Afinal, os preceitos do nazifascismo foram também amplamente divulgados por uma máquina audiovisual que almejava o consenso da população em torno de suas políticas totalitárias. Como já foi mencionado a respeito do neorealismo italiano, o cinema passou desde então a buscar novos métodos de abordagem da imagem. *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, foi uma das maiores empreitadas fílmicas a respeito do massacre e tem como característica marcante o uso de testemunhos dos sobreviventes e algozes do extermínio. Por meio de entrevistas conduzidas pelo próprio Lanzmann, os personagens dessa história são enquadrados geralmente em primeiro plano e contam o que viveram nos campos de concentração (ver figura 3.1 a seguir). O cineasta francês aproxima, na montagem e na filmagem, as narrações e imagens atuais desses campos. Essa estratégia permite que o espectador seja levado, portanto, a povoar as paisagens, naquele momento já inócuas, com a imaginação das cenas narradas pelos sobreviventes. Em dada sequência, a chegada a Auschwitz é mostrada por uma câmera subjetiva - técnica essa que proporciona a justaposição entre o ponto de vista da câmera e o olho do espectador, transportando-o à cena (ver 3.2 a seguir). “Como o próprio Lanzmann afirma, seu filme não é

documentário no sentido *tradicional e estreito* desse termo: porque várias cenas seguem o modelo do cinema de ficção e não existe (re)escritura efetiva sem o trabalho da *imaginação*” (*ibidem*, p. 81). É a partir da ausência impressa nos cenários que o testemunho ativa, enfim, uma *mise-en-scène*, real e imaginária.



Figura 3.1 - Mobilização da imagem pela fala em *Shoah* (1985)



Figura 3.2 - Câmera subjetiva de *Shoah* encena a entrada do sobrevivente na câmara de gás

Essa ausência pode ser reconhecida, em algumas sequências, no que escapa da fala dos entrevistados — hesitações, gagueiras e silêncios — transpostos para o local do trauma, no momento em que enunciam e revisitam vivências que ainda inspiram profundos sofrimentos. Por conta disso, Seligmann-Silva considera o testemunho como “vetor” de uma “nova modalidade de relação com o passado” (*ibidem*, p. 80), ou seja, de discurso sobre o trauma. O autor se apoia no conceito tal qual é pensado pela psicanálise, como um choque violento, que

desorganiza a experiência e não pode ser assimilado enquanto ocorre. Desse modo, o testemunho seria não apenas a narração “desses fatos violentos, mas da resistência à compreensão dos mesmos. A linguagem tenta cercar e dar limites àquilo que não foi submetido a uma *forma* no ato de sua recepção” (*ibidem*, p. 48, grifo do autor). A tarefa dos entrevistados se mostra, assim, árdua e dúbia. Ao mesmo tempo que evoca, a partir da memória, as dores do passado no presente da enunciação, é apenas com a organização desse trauma, impreciso, inconcluso, que se faz possível comunicar o horror do que se passava nos campos de extermínio.

Seligmann-Silva aponta para o elemento fragmentário da temporalidade traumática, assinalada pela insuficiência da linguagem em dar conta da experiência. Ao mesmo tempo que diz sobre uma dor passada, há também um porvir do trauma em razão da impossibilidade de encerrá-lo na e pela palavra: “A incapacidade de simbolizar o choque determina a repetição e a constante “posterioridade”, ou seja, a volta *après-coup* da cena traumática” (*ibidem*, p. 49). Uma vez que o testemunho figura como o único registro possível da *Shoah*, o método histórico é confrontado com a impossibilidade de abarcar a totalidade do fato ocorrido, submetido às revezes do esquecimento e da lembrança, implícitos nos processos de memória. A potência do testemunho reside na ideia de que a história apenas pode ser descrita a partir da reunião dos fragmentos singulares do passado, que, por sua vez, é fadada à incompletude.

Quando Adirley mobiliza o testemunho dos personagens no filme, parece se encaminhar na direção de uma abordagem micro-histórica de Brasília. A partir das trajetórias e falas singulares, sobretudo de Nancy e Dildu, o processo violento de expulsão do entorno figura como evento traumático comum, composto pela reunião desses fragmentos possíveis da vida na periferia. Dildu narra a história da chegada de seu pai na CEI, futura Ceilândia; Nancy recorda sua participação na Campanha através do coral (ver 2.17 novamente e 3.3 a seguir). No que toca à diferenças entre eles, Mesquita (2011) oferece um ponto de partida à presente análise, que flerta com as fronteiras entre documentário e ficção. A autora reconhece na narrativa de Nancy “situações de estilística mais propriamente documental”, condizentes com “nossa expectativa prévia de um documentário ‘histórico’” (*ibidem*, p. 53). Por outro lado, estabelece que as sequências de Zé Bigode e Dildu são notoriamente “dramáticas”, “de maior autonomia ficcional”. Propõe inclusive a construção de um gradiente a partir dos personagens:

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). (*ibidem*, p. 58).

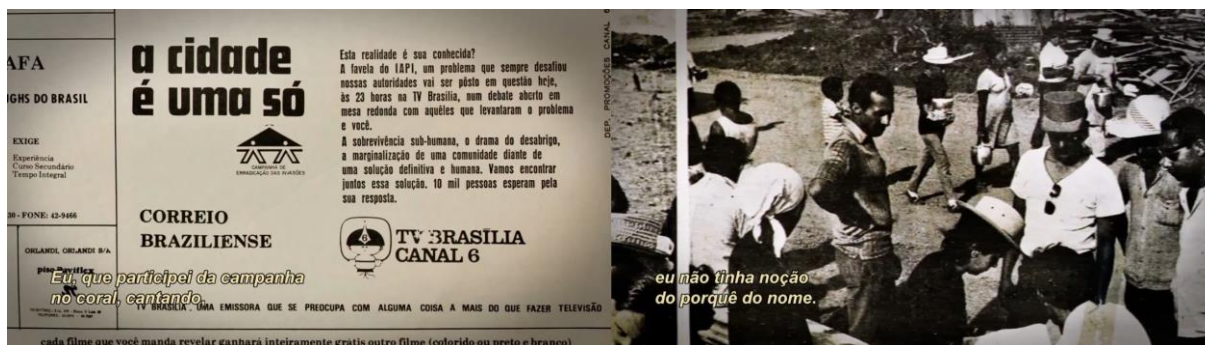


Figura 3.3 - Justaposição da fala em off de Nancy sobre experiência do coral e recortes de jornal acerca da CEI

Ao mesmo tempo, a autora reconhece que as sequências de Nancy são perceptivelmente mais controladas do ponto de vista da produção e da filmagem do que as de Dildu e Zé Bigode. Estas envolvem equipamentos mais leves e ocorrem na rua, sendo passíveis de improvisação e, conseqüentemente, mais receptivas ao acaso. O que se pode depreender dessa interpretação é que os elementos ficcionais e documentais coexistem na narrativa dos três protagonistas de *A cidade*. A questão premente aqui é, portanto, como a interação entre documental e ficcional engendra formas cinematográficas de valor testemunhal sobre a cidade e sua história.

Vale lembrar que, no pós-guerra, não só o método historiográfico entrou em crise, também a própria imagem-ação, como sugere Deleuze (1985). Na ficção, o neorrealismo italiano incorporou métodos documentais, como a maior utilização de não-atores e a desarticulação do estúdio como espaço de gravação. Da mesma maneira, o documentário passou a buscar novos temas e imagens inspirados na potência ficcional. De acordo com Comolli (2010), essa era uma tendência própria do cinema que surgia nessa época. Como principal movimento a empregar o cruzamento documental-ficcional, o crítico francês destaca a relevância das técnicas do cinema direto na constituição desse novo tipo de imagem. Segundo o autor, o cinema direto propunha uma “mentira fundamental”: procurar a verdade da vida tendo a câmera como intermediária do olhar. Entre os realizadores americanos, como Robert Drew e Frederick Wiseman, essa intermediação tinha como objetivo aproximar ao máximo os acontecimentos filmados da experiência objetiva. Já entre os franceses, Jean Rouch defendia a tomada de posição subjetiva do cineasta diante de seu material, estimulando seus personagens a inventar a própria narrativa. Sendo assim, o cinema direto constituiu “uma

intervenção produtora que altera e transforma a matéria gravada (...). Mesmo que se queira respeitar o documento, não se pode evitar de fabricá-lo” (*ibidem*, p. 296).

No âmbito do documentário brasileiro contemporâneo, Feldman (2003) defende que o legado do cinema direto ainda ecoa. *Jogo de Cena*, por exemplo, tensiona esse antagonismo ao ponto de submeter a pretensa autenticidade ou falsidade das narrativas ao momento da encenação, como facetas de uma mesma elaboração de si, da trajetória do personagem que enuncia. Dessa forma, percebe-se como o testemunho pode tomar parte na esfera ensaística do cinema, na medida em que a narração do passado traumático está sempre circunscrita à necessidade de repetir, corrigir, estender, imaginar, desmentir. Abre-se espaço, portanto, à experimentação das potencialidades da imagem como experimentação estética dos entrelaçamentos entre passado e presente. A análise do ficcional e documental nos testemunhos de Nancy, Zé Bigode, Dildu e Adirley, assim, pode nos orientar na apreensão das narrativas singulares em diálogo na montagem.

3.2 Nancy

A protagonista de *A cidade* aparece pela primeira vez no filme cantando na rádio uma canção que versa sobre ser expulso do Plano Piloto e decidir sair de Brasília. O fato de seu nome verdadeiro ter sido mantido para o personagem sugere que seu perfil e motivação não foram inventados por ocasião da filmagem. Como aponta Mesquita (2011), esta e outras estratégias ainda empregadas por Adirley garantem a Nancy um *status* documental, a serem discutidas ao longo do texto. De imediato, pode-se dizer que a história da cantora é linearmente organizada na montagem, marcada por uma progressão narrativa bem definida. Em primeiro lugar, é Nancy quem apresenta Adirley e sua equipe aos demais personagens (ver 2.1 novamente), o que autoriza o espectador a compreendê-la como interlocutora oficial entre o documentarista e as micro-histórias de Ceilândia. É sugerido, assim, que o filme só foi possível a partir de sua mediação, o que lhe oferece uma posição de destaque. Destaque este intimamente relacionado ao fato de se mostrar como co-autora do filme, ou como sugere Mesquita, “personagem-narradora” (2011, p. 51).

Um exemplo disso se dá após a sequência de apresentação dos personagens, em que uma reportagem de arquivo ganha a tela. Nela, afirma-se que os trabalhadores envolvidos na construção de Brasília se assentaram na cidade em “acampamentos” e “invasões”. Com o crescimento dessa população “favelada”, as condições de vida nesses espaços estariam piorando. A Campanha de Erradicação das Invasões, responsável pela remoção das famílias

pobres da Vila do IAPI e transferência delas à então desértica Ceilândia, seria uma política de Estado que visaria proteger essa população, oferecendo a ela moradia e serviços públicos dignos. O vídeo sobrepõe a voz em *off* do repórter a imagens que ilustram as péssimas condições de vida que a narração alega. (ver 3.4 a seguir). A reportagem se enquadra no que Comolli define como o “grau zero” do cinema direto, um modelo de filmagem pretensamente “objetivo” e “não-intervencionista” (2010, p. 299) - noção essa antagonista à exploração das técnicas do *cinéma vérité*, adotadas em *A cidade*.



Figura 3.4 - Reportagem de arquivo, da época da CEI

Adirley mostra, em seguida, um plano médio de Nancy. Ela desmente, contudo, o discurso pregado pela peça jornalística (ver 3.5 a seguir). A mulher afirma que o verdadeiro projeto do governo era expulsar os moradores do entorno como estratégia de embelezamento da cidade. Além disso, afirma que, ao chegarem lá, as famílias descobriram que não havia de fato infraestrutura habitacional. Pode-se notar, portanto, que a montagem dessas cenas opõe a versão oficial dos fatos à época da CEI ao testemunho da personagem, que sofreu o processo de exclusão e narra, a partir da própria experiência, o acontecido. Tendo em vista a oposição entre a montagem da reportagem e a do próprio filme, essa distância entre os dois discursos se torna manifesta ao espectador, e compreende-se a parcialidade do cineasta em favor da cantora.



Figura 3.5 - Fala de Nancy desmente reportagem de arquivo

A partir daí, seguem-se cenas de entrevista com Nancy, na qual ela articula as ambições escusas por trás da Campanha. A perspectiva da mulher é privilegiada: o testemunho prevalece no lugar da historiografia oficial, o que Mesquita (2011) chama de contra-história. Por meio da aproximação na montagem e da simplicidade do corte seco, Adirley equipara o discurso da personagem, marcado por seu elemento fragmentário, ao discurso oficial. Ao fazer esse movimento, o diretor promove a entrada da fala memorial em contraste com o discurso historiográfico em torno da fundação da cidade-satélite. Há, portanto, na montagem uma interlocução entre memória e história, defendida por Seligmann-Silva como mérito do testemunho. “Relacionar nosso passado histórico com o trauma implica tratar desse passado de um modo mais complexo que o tradicional: ele passa a ser visto não mais como um objeto do qual podemos simplesmente nos apoderar e dominar, antes essa dominação é recíproca” (2006, p. 76). Torna-se necessário, portanto, se debruçar constantemente sobre a história, de modo a garantir que ela não se apossa da realidade em absoluto, mas que, ao contrário, esta possa ser reelaborada segundo o presente.

Em consonância com essa ideia, Bernardet (2003) afirma que uma das razões do encantamento do espectador com o cinema direto advém precisamente da novidade da falha na linguagem, proporcionada pelo som direto. Os “tiques” da oralidade insinuam um falante “desarmado”, “aquém dos mecanismos e das defesas da representação social” (*ibidem*, p. 205). Isso significa dizer que a dimensão fragmentária no testemunho de Nancy sugere uma fala potente, exatamente porque articula a necessidade de elaborar uma versão alternativa da narrativa da CEI e a impossibilidade de dar conta em sua fala de tal processo histórico em

toda sua extensão. Enquanto força “contra-histórica”, a dificuldade dessa encenação é o que, segundo Agamben (2008), garante na verdade sua posição como autoridade documental.

Depois dessa sequência, há uma intercalação entre outros momentos de entrevista de Nancy, semelhantes ao que foi descrito, e a filmagem de seu cotidiano como cantora. A essa altura, a protagonista conta que foi uma das crianças selecionadas pelo governo para inteirar um coro infantil, responsável por cantar o *jingle* da Campanha de Erradicação à época. Em sua fala, evoca, entre outras coisas, a memória involuntária⁵ do perfume do olheiro que a selecionou, assim como tenta revisitar o que pensava sobre o acontecido quando criança. O elemento fragmentário é, assim, potencializado, na medida que a narração foca na sua vivência particular. O filme acompanha ainda seu cotidiano, marcado por gravações em estúdio e pela visita à rádio (ver 3.6 a seguir). É curioso que a montagem aproxime o histórico da personagem como participante do coro da Campanha à sua carreira atual como cantora. Embora isso não seja expressamente dito ao longo de *A cidade*, esse paralelo simbólico entre presente e passado insinua a latência dessa cena originária na vida de Nancy, para além do bem e do mal - cantar é, ao mesmo tempo, cicatriz do trauma e potência de sua superação. Pode-se arriscar dizer, portanto, que a encenação do canto no filme também possui caráter testemunhal.



Figura 3.6 - Reencenação do trauma de cantar por Nancy: cicatriz e potência

A protagonista anuncia enfim, em dado momento, sua motivação no filme: encontrar o arquivo, perdido, de gravação do *jingle*. Na segunda metade de *A cidade*, a câmera segue observando a busca de Nancy no Arquivo Nacional de Brasília (ver 3.7 a seguir). Nessas

⁵ O termo é usado pelo narrador de *Em busca do tempo perdido* (1913), de Marcel Proust (1871-1922). Ele é acometido por lembranças de sua infância encadeadas de forma involuntária a partir da conhecida cena da *madeleine* mergulhada no chá. Benjamin (1985, p. 48) se aprofunda sobre a expressão: “Sem dúvida, a maioria das recordações que buscamos aparecem à nossa frente sob a forma de imagens visuais. Mesmo as formações espontâneas da *mémoire involuntaire* são imagens visuais ainda em grande parte isoladas, apesar do caráter enigmático de sua presença”. No entanto, esses “momentos de reminiscência, não mais isoladamente, com imagens, mas informes, não-visuais, indefinidos e densos, anunciam-nos um todo, como o peso da rede anuncia sua presa ao pescador”. Destacamos a relevância do termo em seu caráter de ruptura com o *continuum* do espaço-tempo, além de atributo fragmentário e imagético da memória, que remetem, segundo o autor, a uma totalidade da experiência.

sequências, a personagem se confronta com as fotografias encontradas e, pela primeira vez, a cantora se emociona a ponto de perder a palavra (ver 3.8 a seguir). O caráter de improviso domina a cena, gerando uma fala necessariamente nova, atual, passível de e receptiva à falha. Há, portanto, variação entre um discurso de “contra-história”, que visa a conformação de um ponto de vista periférico sobre a CEI, e de um discurso singular, das marcas traumáticas que a Campanha deixou em sua própria vida. Em outras palavras, a narrativa da protagonista de *A cidade* teria sim como objetivo a instituição de um contraponto histórico, como defende Mesquita (2011). Isso se dá partir, no entanto, dos restos e fragmentos da experiência particular, que não é sobreposta pela macro-história, mas dialoga com ela. O *status* documental da personagem é, a um só tempo, atingido e ressignificado, de modo a contemplar, assim, o aspecto de fabricação que subjaz à intervenção da câmera na realidade. Tal aspecto se torna evidente ao final do filme, quando a reencenação do passado, através do *jingle*, é de fato assumida pelo documentário.

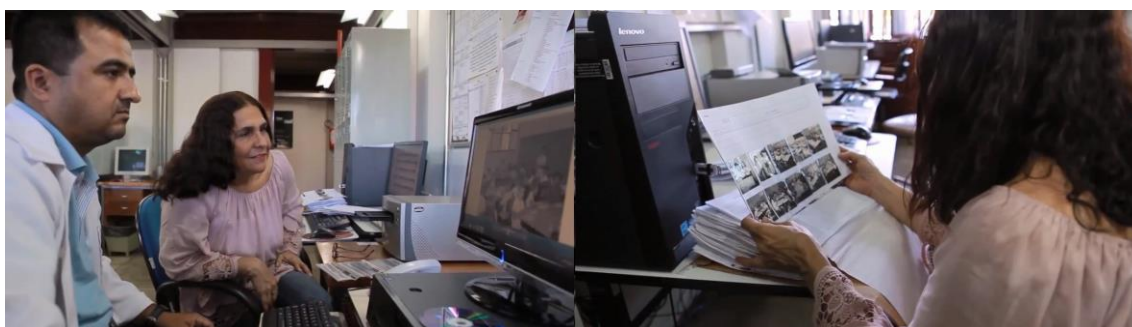


Figura 3.7 - Nancy visita o Arquivo Nacional



Figura 3.8 - Nancy perde a fala diante de uma fotografia

Na montagem, são inseridas imagens de Nancy percorrendo os bastidores, a garantir que os figurinos e adereços das crianças estejam de acordo com sua lembrança da época (ver 3.9 a seguir). Há, entretanto, uma ironia colocada, que condensa a impressão ambígua de seu testemunho. Por um lado, ao criar deliberadamente essa sequência, o filme busca produzir diante da câmera um encontro fortuito, a partir do qual a verdade irromperia pela força da

novidade e do acaso. Gagnebin chama essa abordagem da verdade como “ética da ação presente”, centrada na atualidade do acontecimento. Segundo ela, “não se trata somente de não esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente” (2009, p. 55). Por outro lado, a personagem-narradora, ciente de seu pretense *status* documental, busca encenar o que ela imagina ser o seu papel em *A cidade*. O testemunho de Nancy assegura, portanto, uma encenação do que se entende como documental, enquanto estratégia de verdade.



Figura 3.9 - Nancy nos bastidores da gravação: avalia a fidelidade da reencenação

3.3 Zé Bigode

De acordo com Adirley, a pergunta que animou a realização de *A cidade* foi: “como a gente vai criar um personagem que permita falar de política e de especulação imobiliária se não for uma ficção?” (QUEIRÓS, 2015, p. 58). O personagem de Zé Bigode responde em parte a essa questão. Mesquita (2011) define que ele se coloca na obra entre o drama e o documental — o protagonista é interpretado por Wellington Abreu, ator e morador de Ceilândia, o que indica que sua narrativa foi inventada em razão do filme. No entanto, há duas formas diferentes de relação entre o personagem e a câmera: a primeira, inspirada numa abordagem americana do cinema direto, em que a objetiva observa a encenação sem intervir a princípio na imagem; outra, inspirada na abordagem francesa, em que Adirley o entrevista e estimula-o a interagir com ela.

Logo na primeira sequência, Zé desembarca de seu carro e encontra um conhecido, com quem discute a venda de um lote. Há a promessa de desenvolvimento da região e de grandes lucros ao comprador. O protagonista, no entanto, tem dúvidas e tergiversa. Nesse clima de incerteza em relação ao futuro, entra a cartela do filme (ver 3.10 a seguir). Quando Adirley põe em cena a questão imobiliária como impulso inicial de sua obra, assume partir, então, de um tema atual, movimento esse que pode ser também associado à “ética da ação

presente” de Gagnebin (2009). Mais uma vez, nota-se que a preocupação de constituir um agora fílmico se sobrepõe à dicotomia entre documental e ficcional.



Figura 3.10 - Cena inicial, retratando a incerteza de Zé Bigode, seguida pela cartela do filme

Essa sensação de atualidade é facilitada ao longo da narrativa de Zé Bigode, uma vez que o personagem é geralmente retratado enquanto dirige o próprio carro, em busca de clientes e negócios para fechar. Durante esse deslocamento, Adirley constrói, no interior do veículo, o dispositivo espacial da entrevista: a câmera assume o ponto de vista do assento do carona, enquanto o personagem é filmado lateralmente, guiando o carro e dando seu testemunho sobre as mudanças na paisagem de Ceilândia (ver 3.11 a seguir). Em *off*, é possível escutar intervenções do diretor, que parece, pela direção do som, estar sentado no banco de trás. A localização da câmera nessa *mise-en-scène* estendida permite que o espectador se identifique com sua perspectiva, tendo ciência do lugar que o olhar ocupa. Esse enquadramento desafia a posição do cineasta-entrevistador como “centro narcísico da narração”, conforme diz Bernardet (2003). Ao contrário, parece convidar o espectador a entrar nesse veículo. Cria-se a impressão, portanto, de um certo testemunho partilhado entre o espectador, a equipe e o ator, sendo orientado por esse último.



Figura 3.11 - Dispositivo espacial da entrevista de Zé Bigode

Na montagem dessas sequências do carro, as falas nostálgicas sobre o território se combinam com a intercalação entre momentos de silêncio e conversas telefônicas de negócios (ver 3.12 a seguir). Zé Bigode, todavia, não revela ao espectador a natureza das transações que faz, mostradas fora de contexto na montagem. A certa altura, o personagem pede à equipe que não filme o encontro que se dará em breve com seu cliente. Adirley ordena expressamente ao operador, então, que abaixe a câmera (ver 3.13 a seguir). A reticência e o mistério que envolvem o protagonista permitem imaginar que tais negociações imobiliárias podem ser legalmente ambíguas, e, na medida em que essa possibilidade se coloca, o diretor abre espaço para o questionamento dos acordos estabelecidos nesse ramo, para além do filme. Construída sobre um dispositivo que sublinha a própria potência documental, a ficcionalidade da narrativa é, então, secundarizada em benefício da encenação pura, isto é, da experiência singular proporcionada pela filmagem.



Figura 3.12 - Intercalação entre entrevista de Zé Bigode e conversas de negócio



Figura 3.13 - Adirley ordena ao operador que baixe a câmera

É possível notar que a incerteza em torno dos rumos do personagem e a obsessão do motivo do carro na narrativa de Zé Bigode fazem ecoar a obra de Abbas Kiarostami (*O gosto da cereja; Através das oliveiras; Dez*). A respeito do cineasta iraniano, Bernardet afirma a presença de uma “estética relacional”, em que “procedimentos”, como “adiar informações, deixar as situações incompletas, não finalizar os enredos” têm como finalidade a abertura da interação entre filme e espectador (2004, p. 51). Em dada sequência de *Close-up* (1991), por exemplo, o taxista mexe distraidamente numa pilha de folhas na rua, em busca de uma flor

que lhe agrada. Uma lata cilíndrica rola da pilha, e o motorista resolve chutá-la. Kiarostami dedica um plano-sequência à tal lata, acompanhando-a enquanto rola ladeira abaixo, até que, após certa duração, ela enfim encontra repouso junto ao meio-fio (ver 3.14 a seguir). Em seguida, o taxista retorna ao carro, e volta-se ao desenvolvimento da narrativa principal do filme. A inclusão do plano vazio na montagem reclama a atenção do espectador, produzindo uma “desinformação” que dilata o tempo “como o espaço da trajetória que não se dá em linha reta e se espalha em pausas e desvios” (*ibidem*, p. 53).



Figura 3.14 - Cena de *Close-Up* (1991): plano sequência da lata rolando ladeira abaixo

Levando ainda em consideração o aspecto relacional do testemunho de Zé Bigode, é possível depreender da aproximação com Kiarostami que as sequências do carro não têm um forte efeito narrativo. Ao contrário, comunicam principalmente uma experiência de duração através do movimento, ou seja, reforçam a sensação de estar em deslocamento. No caso de *A cidade*, são esses percursos longos, circulares e repetitivos que separam Brasília e Ceilândia. Vale destacar a cena em que Zé Bigode e Dildu buscam voltar para casa, depois de um dia de campanha no Plano Piloto (ver 3.15 a seguir). A câmera observa o diálogo entre os dois, que parecem ignorar sua presença. Perdidos no trajeto, discutem de maneira desencontrada caminhos possíveis a se tomar. Uma série de cortes nessa sequência marca elipses temporais, cuja progressão na montagem indica que os personagens permanecem desorientados à medida que anoitece.



Figura 3.15 - Dildu e Zé Bigode se perdem em Brasília: experiência de duração e deslocamento

Tal cena ressalta a contradição das rodovias de Brasília — ao passo que promovem a integração da cidade, são símbolos também da expulsão, do afastamento, do alheamento histórico do direito da população periférica de ocupar essa mesma cidade. Kiarostami justifica seu apreço pelo carro como forma estética: “Nos meus filmes, o carro é ao mesmo tempo uma liberdade e uma coerção” (apud BERNARDET, 2004, p. 43). O diretor busca evidenciar, assim, os obstáculos associados à escolha da locação e o esforço de superá-los. Ainda em *Close-up*, vale lembrar da cena em que Makhmalbaf e Sabzian andam de moto, e sua conversa é entrecortada pela falha do microfone de lapela (ver 3.16 a seguir). É precisamente essa escolha que contribui para o estado de deslocamento contínuo da percepção em seus filmes.



Figura 3.16 - Falha na lapela dificulta o acesso do espectador à ação dramática de *Close-Up*

Arrisca-se dizer, portanto, que a narrativa de Zé Bigode é também um testemunho do deslocamento. Esse tempo sem finalidade percorrido num espaço circular e infinito remonta à experiência geográfica e afetiva das primeiras famílias expulsas da Vila do IAPI. A fabulação da própria narrativa, realizada pelo ator-morador da região é, nesse caso, o que possibilita a

documentação dessa trajetória no filme. Para além do aspecto documental e ficcional do personagem, a re-encenação de tal deslocamento no momento da filmagem produz um paralelo entre o histórico de exclusão que está na base de Ceilândia e a ameaça atual de retorno dessa exclusão, por conta da ação ilegal da especulação imobiliária.

3.4 Dildu

Tanto Nancy quanto Zé Bigode interagem com a equipe, sobretudo para dar testemunho de suas vivências, passadas e presentes, em Ceilândia. No entanto, salvo em dois momentos do filme em que Adirley participa da *mise-en-scène* (ver 2.1 novamente e 3.17 a seguir), Dildu não se dirige à câmera. Esta parece, mais do que observar os rumos da campanha eleitoral do candidato, investigar seu cotidiano, partindo de um ponto de vista *voyeurístico*. Em algumas sequências, surge em primeiro plano, em razão do movimento de câmera na mão, obstáculos visuais à imagem. Estes explicitam um certo afastamento entre o personagem e o operador (ver 3.18 a seguir). Tal estratégia visa “anular a distância entre percepção e imagem” (DA-RIN, 2004, p. 139). Dildu, no entanto, é representado por Dilmar Durães, também ator e morador de Ceilândia, ao que Mesquita (2011) atribui sua potência dramática. Segundo Adirley:

Para mim, o que dá força ao filme é o Dilmar, no sentido que a gente apostou nele como um personagem que se parecesse com um cara da Ceilândia. O laboratório para o Dilmar era assim: “Pensa num cara da Ceilândia, que a gente acha massa aí na rua e você tem que se parecer com ele”. Pouco interessa a tua fala – o que interessa é o seu corpo. Se você fala rápido não interessa, se as pessoas não entendem não interessa – ainda que, claro que a gente queria que algumas frases fossem compreensíveis. (QUEIRÓS, 2015, p. 53)



Figura 3.17 - Segundo momento de presença de Adirley em cena



Figura 3.18 - Obstáculos entre câmera e Dildu: atesta afastamento entre eles

O objetivo do diretor era que, por meio do processo autônomo de elaboração desse personagem, o ator trouxesse à tona o retrato de uma personalidade da periferia — método próximo ao de Jean Rouch. Dildu surge, assim, de uma fabulação do ser ceilandense, que quer concorrer a uma posição de autoridade na gestão da cidade, com fins de transformá-la. O cineasta chega a defini-lo como “herói do filme”: “ele é um modelo para as pessoas no sentido de elas verem que se parecem com ele: vocês falam rápido, são gogos, são tímidos, são faxineiros... Vocês são potenciais” (*ibidem*, p. 46). A partir dessa lógica, o espectador pode identificar no protagonista uma veia política que pode ser traduzida em sua própria vida. A propósito do seu papel arquetípico nas narrativas mitológicas, Campbell (1995) afirma que a figura do herói condensa movimentos contrários do desejo, isto é, entre o indivíduo e sua cultura, o singular e o coletivo. Sob esse viés mítico da narrativa ficcional, é possível arriscar que Dildu propõe um elo entre a micro-história do próprio personagem e a macro-história de Brasília, oferecendo ao espectador, da mesma forma, um testemunho de herói. Este

sintetizaria a vontade da população periférica de fazer justiça em relação ao próprio histórico de violência.

Diante desse trauma, pode-se dizer que o diretor estimula a encenação de dois tipos de corpo, que chamaremos de corpo-mecânico e o corpo-improvisado. Há uma intercalação na montagem entre eles: o Dildu trabalhador e o Dildu candidato, respectivamente (ver 2.18 novamente). O primeiro é mostrado por movimentos curtos, por vezes repetitivos, que tendem à imobilidade e o silêncio; o segundo, por movimentos esparsos, em que a ação dramática é orientada pelo acaso e a fala irrompe em ato na cena. Percebe-se, assim, a montagem narrativa do personagem como uma tentativa de síntese de uma oposição valorativa entre a sua não-elaboração, nas sequências associadas ao deslocamento entre Brasília e Ceilândia, e a elaboração da fala, nas sequências de campanha. Oposição essa que pode ser pensada a partir da coexistência de dois gestos distintos na imagem — o Dildu submetido às limitações socioeconômicas e o Dildu sujeito, que por meio da palavra e da ação política, age de maneira a criar uma brecha perante às limitações, um furo numa estrutura social imobilizante.

A improvisação da fala do personagem sobre um argumento de ficção — a campanha distrital — parece, portanto, ser a alternativa desenvolvida por Adirley ao que Bernardet (2003, p. 296) chamou de “crise do filme documentário de entrevistas”. Enquanto porta-voz da periferia, Dildu elenca uma pauta política que conta com propostas pertinentes ao território: entre elas, a democratização do acesso à educação e saúde por parte dos moradores de Ceilândia, direito à prestação de concurso público no Plano Piloto, cinema de rua pelo preço de R\$1,00 e indenizações para as famílias desalojadas no processo de expulsão da CEI. Em *A cidade* (ver 2.17 novamente), o personagem distribui material de campanha, à medida que explica sua plataforma. O candidato destaca tanto as vulnerabilidades atuais do território, quanto exige a reparação histórica das famílias expulsas da Vila do IAPI, além de defender a popularização do acesso ao cinema. A um só tempo, ele une no momento da encenação os problemas presentes associados ao passado traumático, apontando também para o próprio dispositivo. Dessa forma, seu testemunho é catalisado pela situação ficcional.

Ao interagir com os transeuntes, Dildu não dirige a fala apenas ao espectador do filme, mas busca, de fato, capturar a atenção da população de Brasília e de Ceilândia. Sendo assim, Adirley estrutura uma narrativa em que o candidato busca diferentes maneiras para ampliar a própria voz, isto é, fazer com que suas propostas atinjam mais eleitores. A princípio, Dildu percorre a pé, junto a Zé Bigode, as ruas do Plano. Em seguida, consulta Marquim e pede que o *rapper* o ajude a compor e gravar um *jingle* oficial da campanha (ver 3.19 a seguir). Uma vez gravado, percorre as ruas de Ceilândia reproduzindo-o em um alto-falante acoplado ao

carro do cunhado, enquanto fala através de um microfone (ver 3.20 a seguir). Vale notar que *A cidade* põe em cena, portanto, dois *jingles*: o antigo, associado à CEI, e o novo, produzido pelo candidato da periferia. Esse movimento no roteiro do filme indica que este pretende se apropriar da mesma tecnologia de campanha empregada no passado pelo governo e subvertê-la para seus próprios fins políticos. Acerca das potencialidades das técnicas de reprodução — do som e/ou da imagem, como o próprio cinema — Benjamin (1985) sustenta que elas permitem maior aproximação do espectador, atualizando o objeto reproduzido e provocando um “violento abalo da tradição”. É precisamente esse abalo, de cunho revolucionário, que o filme tensiona quando provoca o movimento de atualização do *jingle*.



Figura 3.19 - Dildu e Marquim ressignificam o jingle no filme



Figura 3.20 - Dildu emprega sua precária estrutura tecnológica para se fazer ouvir

Por outro lado, Benjamin defende que essa mudança de ordem tecnológica acompanhou uma transformação paradigmática da vivência humana, colocada a partir da experiência da guerra. “Observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (*ibidem*, p. 198). Essa

leitura é análoga a que Seligmann-Silva (2006) propõe com as ideias de choque traumático e testemunho. Segundo Benjamin (1985), a arte da narração estaria, portanto, em vias de extinção. É preciso entender a qual narração ele se refere: uma “forma artesanal de comunicação”, em que se “fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo de trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las” (*ibidem*, p. 205). Trata-se, por fim, de costurar os fios da própria existência.

Depreende-se disso que a oralidade é uma forma potente de socialização da experiência, que incentiva a superação do âmbito individual da narrativa no sentido de formação de uma comunidade narradora. Ao passo que Dildu se apropria da tecnologia de gravação e reprodução do *jingle*, ele não dispensa a soberania da própria fala em sua campanha eleitoral. A sequência em que o candidato visita uma pequena vila de Ceilândia é o melhor exemplo de encenação dessa prerrogativa (ver 2.17 novamente). Nela, o candidato explica a imagem do “X”, *logo* de sua campanha e do filme, dizendo que “a gente ressignificou tudo de ruim que já rolou no passado”. Trata, de contar em seguida a história da expulsão de seu pai, que teve o barraco pintado com esse “X” e foi, assim, coagido a se mudar para a CEI, futura Ceilândia. Passa, então, a falar do histórico descaso do governo com eles, ceilandenses. O espaço dessa cena é partilhado pelo próprio Dildu, em primeiro plano, além dos moradores da vila e a própria equipe do filme, em segundo: o espectador é novamente requisitado pela câmera-*voyeur*; no entanto, dessa vez, como ouvinte e participante dessa comunidade.

Em resumo, pode-se dizer que, além de concentrar em sua performance a ideia de um personagem-modelo de Ceilândia, Dildu busca o corpo-improvisado como gesto provocador de um tipo de fala, comprometida com a “ética de ação presente” de Gagnebin (2009). Essa atualidade, reforçada pelo dispositivo do cinema direto, garante o caráter documental do personagem. O mote de sua campanha, afinal, serviu para trazer à tona a Campanha de Erradicação das Invasões como grau zero da história de marginalização de Ceilândia. A prevalência da narrativa oral nessa campanha é o que garante ao discurso de Dildu o entrelaçamento entre sua experiência singular e a coletiva. Seu testemunho, antes de heróico, possui, então, um aspecto artesanal, de sutura entre documental e ficcional, passado e presente, micro e macro-história.

Quando o carro de seu cunhado enguiça e o personagem é obrigado a interromper a elaboração de sua fala política, vale convocar a estética do obstáculo de Kiarostami: “O obstáculo não inviabiliza a trajetória, mas a obriga a reorganizar-se” (BERNARDET, 2004, p.

47). No final do filme, no entanto, Dildu de repente se cala. O testemunho se interrompe definitivamente, e o que ocorre na imagem é o corte para a cena do comboio de campanha do PT. Segundo Adirley Queirós (2015), o personagem espelhará a derrota de todos os candidatos novos da periferia diante da máquina eleitoral da velha política.

No último plano de *A cidade*, o protagonista anda em direção ao centro da imagem, parecendo cada vez mais se confundir com a paisagem desértica de Ceilândia (ver 2.20 novamente). Contudo, ele cantarola um rap. Cabe ao espectador adivinhar nesse final uma derrota absoluta ou um sinal de esperança. O que domina nesse desfecho é, então, “a impressão de um mundo não-coeso, onde os elementos não se articulam com precisão entre si, as relações de causa e efeito se esfarrapam, prever não é possível, reinam instabilidade e incerteza” (BERNARDET, 2004, p. 58). Ou ainda, conforme o próprio diretor, é evidenciada “a coisa de não ter um final fechado, de não ter um “acabou”. Acabou, mas também pode ser só um recomeço. Ou uma parada” (QUEIRÓS, 2015, p. 37).

3.5 Adirley

Uma vez que o diretor adentra a *mise-en-scène*, seja através da imagem, como rosto, ou do som, como entrevistador, ele se expõe ao dispositivo de representação na mesma medida que os demais personagens (ver 2.1 e 3.17 novamente). Enquanto personagem-autor, ele se coloca como “testemunha participante e ativo fabricante de significados”, posição frequentemente assumida no documentário contemporâneo (NICHOLS, 2008, p. 49). Afinal, ao evidenciar o caráter autoral da obra, Adirley traz ao primeiro plano a ideia de *A cidade* como uma construção, a partir de certo ponto de vista.

Entretanto, na medida em que oferece um argumento de ficção aos seus atores e conta com o acaso e o imprevisto como elementos constitutivos da cena, ele transfere uma carga extra de intensidade ao momento da filmagem. Naquele instante, o diretor divide com os demais personagens a “voz do documentário” (*ibidem*), isto é, o lugar de que se fala. Na mesa de montagem, o cineasta trata de organizar seus testemunhos, de modo a compor o seu próprio. Como ele mesmo diz, “a minha narrativa sempre acontece na montagem” (QUEIRÓS, 2015, p. 26). Por conta desse método, o testemunho do autor se torna nítido a partir da análise dos de Nancy, Zé Bigode e Dildu. De início, pode-se notar que o ficcional e o documental se articulam de um modo preciso na trajetória de cada personagem, a partir da ressignificação dos clichês de estilo documentário e a utilização de estratégias do cinema direto. Tais articulações visam formalizar esteticamente uma concepção de verdade

cinematográfica, baseada não mais num ponto de vista de adequação ou não ao real, mas de fabricação ativa da realidade no instante da filmagem. A noção de testemunho serve a esse debate, portanto, como interseção entre documental e ficcional, assim como presente e passado:

A memória da Shoah - e a literatura de testemunho de um modo geral - desconstrói a historiografia tradicional (...) ao incorporar elementos antes reservados à 'ficção'. A leitura estética do passado é necessária, pois põe-se à 'musealização' do ocorrido: ela está vinculada a uma modalidade de memória que quer manter o passado ativo no *presente*. Ao invés da tradicional representação, o seu registro é do índice: ela quer *apresentar*, *expor* o passado, seus fragmentos, ruínas e cicatrizes. a (SELIGMANN-SILVA, 2006, p.57, grifos do autor)

Em outras palavras, ao se lançar à tarefa de narrar o passado traumático, o testemunho engendra um ato memorial, atualizando-o segundo as demandas do presente. Nancy participa da reencenação da gravação de *A cidade é uma só* para tornar visíveis os primeiros indícios de sua carreira como cantora. Por conta da amplitude dos seus negócios imobiliários na região, Zé Bigode dirige o espectador pelas distâncias que historicamente separam centro e periferia de Brasília. A campanha de Dildu convoca esse mesmo espectador e a própria população a encarar o processo de marginalização que as famílias de Ceilândia vêm sofrendo, e como ele se relaciona aos problemas atuais do território. De acordo com Gagnebin, a tarefa do filme, portanto, é “altamente política: lutar contra o esquecimento e a degeneração”. Isso porque significa “lutar contra a repetição do horror (que, infelizmente, se reproduz constantemente). Tarefa igualmente ética” (2009, p. 47).

Segundo Rancière, a memória, processo abstrato de conjugação de temporalidades remotas, “deve construir-se como ligação entre dados, entre testemunhos de fatos e vestígios de ação” (2013, p. 160). No caso dos três personagens, esse encadeamento foi possível a partir da ficcionalização dessas narrativas: de encenação do coro, assim como da especulação imobiliária e representatividade política. É próprio do cinema de ficção “combinar livremente as significações, de rever as imagens, de reencadeá-las de outro modo, de restringir ou alargar sua capacidade de sentido e de expressão” (*ibidem*, p. 163). Uma vez munido dessas estratégias, o cinema documentário pode entrelaçar tais narrativas heterogêneas, micro-históricas, num todo complexo de montagem.

Assim como a ficção é capaz de reordenar as significações do documento fílmico, os testemunhos são capazes de reordenar as significações da historiografia. A montagem do documentário como ficção de memória permite aliar, em seu bojo, duas potências discursivas de naturezas análogas. No caso de *A cidade*, portanto, a versão oficial da Campanha de

Erradicação de Invasões é colocada em cheque a partir das narrativas dos moradores da periferia. Na medida que o “princípio da incompletude” de Kiarostami rege o final do filme, abre-se espaço para que o espectador entreveja uma possível re-escritura da história de Brasília a partir das demandas atuais de Ceilândia.

4 ARQUIVO COMO TESTEMUNHO: PELA REMONTAGEM DA HISTÓRIA

No capítulo anterior, procuramos mostrar como a encenação do testemunho no filme de Adirley Queirós articula o documental e o ficcional. Na medida em que os fragmentos de memória dos moradores de Ceilândia são a única forma de tornar evidente a violência e do descaso do Estado brasileiro contra a população favelada, as narrativas das pessoas filmadas adquirem um valor documental. Ao mesmo tempo, essa valorização da fala como documento da história do território é alcançada a partir da fabricação da cena filmada, que parte de um argumento ficcional.

Para ampliar os limites da oposição entre os dois pólos, o do verdadeiro e o do falso no cinema, Adirley afirma que seu trabalho consiste, na verdade, numa “etnografia da ficção”⁶. O cineasta acredita que o artifício, aliado à improvisação, desencadeia uma vivência de fato do personagem no momento da filmagem. Confrontado à imprevisibilidade do mundo exterior, o ator deve assumir um gesto novo, inédito a cada tomada, de forma a responder, duplamente, às demandas do presente da encenação e aos interesses do próprio personagem. Esse movimento duplo sublinharia as possíveis posições do indivíduo ceilandense em relação ao cenário da cidade.

Há, dessa forma, um entrelaçamento implícito nesse neologismo entre a cientificidade de uma proposta etnográfica e o elogio da teatralidade no documentário. Inspirado no trabalho do antropólogo Jean Rouch, o diretor pretende designar Brasília a partir de Ceilândia em *A cidade é uma só?* Isso exige um compromisso de caráter objetivo com a verdade, que, no entanto, não dimensiona sua totalidade. Enunciada por Friedrich Nietzsche, a potência da tragédia reivindica uma concepção de verdade que tenha como valor positivo a vida em seu devir, inscrita no curso do tempo. Segundo o próprio autor, o ser “não é senão um ininterrupto ‘ter sido’, uma coisa que vive de se negar e de se consumir, de se contradizer a si própria” (NIETZSCHE, 2005 p. 71). Dito de outra forma, há uma irrevogável atualidade do ente, que muda permanentemente em razão dos movimentos contrários da vida.

Transportando essa abordagem da verdade para o campo do cinema, Deleuze afirma, nessa arte, a “potência do falso” de Dionísio, personagem conceitual de Nietzsche e arquétipo da tragédia grega. Dionísio é convocado como estratégia de atualização do tempo na imagem: “é preciso que a personagem seja, primeiro, real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não

⁶ Fala do diretor em um debate após a sessão de lançamento de seu filme, *Era uma vez em Brasília* (2017) na Semana dos Realizadores (Rio de Janeiro, 18 de novembro de 2017).

como fictícia. A personagem está sempre se tornando outra, e não é mais separável desse devir” (2005, p. 185). No caso de *A cidade*, é, no instante da encenação, que a verdade sobre Ceilândia e Brasília é forjada - e não a partir de categorias estéticas pré-concebidas, externas à ação presente ou, menos ainda, a partir da verossimilhança.

Tendo em vista essa aproximação entre verdade e atualização na análise da construção do testemunho no filme, torna-se necessário assinalar uma inflexão no percurso de nossa pesquisa. A tarefa de abordar os elementos documentais e ficcionais se revelaria limitada se não fosse associada ao peremptório entrelaçamento entre passado e presente em *A cidade*, como estamos assinalando ao longo do texto. Nesse sentido, para além da encenação dos testemunhos de Nancy, Zé Bigode e Dildu, consideramos necessário enfatizar o papel da montagem do filme nessa aproximação dos diferentes tempos históricos. A montagem conta com o uso de documentos da época da Campanha de Erradicação das Invasões, produzidos pelo governo federal e pela grande mídia. As fotografias, reportagens e matérias de jornal correspondem à forma como Anita Leandro (2015), a partir de Paul Ricoeur, designa os arquivos, em razão de sua possibilidade de estabelecer conexões entre passado e presente.

Como já vem sendo apontado, essa interação entre documentos e imagens atuais remete também a uma relação de oposição entre eles. Ao mesmo tempo em que promove a confluência de duas temporalidades, o arquivo evoca também sua radical cisão, separando os ideais progressistas da Brasília dos anos 1970 da precariedade das condições de vida que as imagens e falas da periferia, hoje, trazem à tona. Trata-se, assim, de discorrer neste capítulo sobre a forma de emprego dos materiais na montagem do filme. A princípio, faremos uma exploração da noção de arquivo para, em seguida, estabelecer pontos de contato entre a teoria e o filme. Será possível, assim, traçar uma linha entre os modos de atualização do passado e a experiência histórica de Ceilândia, da qual *A cidade* convida o espectador a participar.

4.1 Sobre a noção de arquivo

Em 1969, é lançado *A arqueologia do saber* de Michel Foucault, livro que propõe uma nova abordagem epistemológica dos documentos. Segundo Foucault, o historiador fundava sua prática no que chamou de “crítica do documento” (2008, p. 8, grifo do autor): uma averiguação de sua legitimidade, tendo como critério a adequação aos fatos históricos. No entanto, tendo em vista a crise da concepção de verdade, o autor sugere uma inversão nesse

quadro, propondo que a história trabalhe o material “do interior”, procurando “definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações” (*ibidem*, p. 9).

Os enunciados, produzidos a partir desse posicionamento do historiador diante do documento, não se inscrevem num quadro geral arbitrário, mas participam de um “jogo de relações” que possui regularidades específicas. Em uma palavra, remete ao “sistema de sua enunciabilidade”: “se há coisas ditas - e somente estas -, não é preciso perguntar sua razão imediata às coisas que aí se encontram ditas ou aos homens que as disseram, mas (...) às possibilidades e impossibilidades enunciativas que ele conduz” (*ibidem*, p. 109). Nisso consiste o arquivo, segundo Foucault, como complexo das coisas ditas e dizíveis, possível a partir do incessante trabalho sobre os documentos. Esse movimento, arqueológico, teria como marca a absoluta singularidade da abordagem documental, passível de descontinuidade e de contradição. Da mesma forma, configura-se a prática arquivística - indescritível em sua totalidade e “incontornável em sua atualidade” (*ibidem*, p. 110).

Agamben (2008) reconhece no método foucaultiano um deslocamento no âmbito da linguagem. Esta não teria mais uma função comunicacional, em que cabe ao sujeito adequar o sentido do enunciado à verdade, mas refletiria, efetivamente, sobre o próprio fato de ocupar um lugar na constelação dos discursos, uma vez que se diz algo. Isso implica uma mudança valorativa da enunciação: a validade do documento não depende de um critério que lhe é exterior e anterior, mas aparece à medida em que é trabalhada pelo historiador. O documento não é o “feliz instrumento de uma história que seria em si mesma, e de pleno direito, *memória*; a história é, para uma sociedade, uma certa maneira de dar *status* e elaboração à massa documental de que ela não se separa” (FOUCAULT, 2008, p. 9, grifos do autor).

Em outras palavras, o arquivo exige práticas de organização, reordenação, aproximação, afastamento, que põem em cena a produção dos saberes de uma época ou um contexto dado. A partir disso, Leandro (2015) afirma que a prática da montagem se aproxima, em certos aspectos, da prática arquivística, na medida que a primeira abarca duas concepções de arquivo: a de Paul Ricoeur, que vê o arquivo como lugar de associação entre passado e presente para a construção de uma memória, uma narrativa histórica, mas também, a concepção de Foucault, que prioriza nos arquivos seus aspectos lacunares, seus intervalos. Trata-se afinal, a autora defende, de duas estratégias fundamentais da montagem: a continuidade e o corte. Uma vez que a montagem traz à tona documentos do passado e os encadeia com os do presente, propõe-se, por outro lado, uma produção discursiva singular desse passado. O método arqueológico da montagem oferece, assim, uma forma de entrelaçar as duas temporalidades a partir de uma ruptura.

Agamben (2008), no entanto, destaca os limites desse posicionamento foucaultiano diante do documento. Segundo o filósofo italiano, os materiais não se inscrevem diretamente no presente da enunciação, uma vez que o sujeito que enuncia não pode se debruçar sobre o próprio processo arqueológico. De acordo com o próprio Foucault, a análise do arquivo cria, então, uma dimensão privilegiada ao historiador — e também, ao montador, poderíamos acrescentar. “Ao mesmo tempo próxima de nós, mas diferente de nossa atualidade, trata-se da orla do tempo que cerca nosso presente, que o domina e que o indica em sua alteridade; é aquilo que, fora de nós, nos delimita” (FOUCAULT, 2008, p. 110). Para promover esse entrelaçamento e resguardar a disparidade fundamental do passado e do presente, o arquivo requer, portanto, essa exterioridade em relação ao atual. Da mesma maneira, ele exige distanciamento temporal em relação ao documento que só pode ser trabalhado sob um olhar retrospectivo. Diante desse encontro temporal em acordo com a singularidade dos eventos, no que consistiria a diferença entre o arquivo foucaultiano e o testemunho, conforme trabalhado no capítulo anterior? Agamben oferece uma resposta a essa questão:

Em oposição ao *arquivo*, que designa o sistema das relações entre o não-dito e o dito, denominamos *testemunho* o sistema das relações entre dentro e fora da *langue* [língua], entre o dizível e o não-dizível em toda língua - ou seja, entre uma potência de dizer e a sua existência, entre uma possibilidade e uma impossibilidade de dizer. Pensar uma potência em ato *enquanto potência* (...) equivale a inscrever na possibilidade uma cisão que a divide em uma possibilidade e uma impossibilidade, em uma potência e uma impotência, e, nessa cisão, situar um sujeito (AGAMBEN, 2008, p. 144, grifos do autor).

Sendo assim, Agamben destaca a radical atualidade da prática testemunhal. Sua autoridade reside precisamente na tensão entre a necessidade de dizer e a impossibilidade de dar conta do evento traumático em sua totalidade. Mais do que isso, o testemunho prescinde da materialidade dos documentos. Embora seja mandatário ao método foucaultiano produzir uma montagem discursiva sobre estes, ela está sempre restrita às possibilidades concretas de organização do material. Por isso, defende a “não-arquivabilidade” do testemunho, cuja força advém da própria lacunosidade.

A propósito do arquivo fotográfico, Lisovsky (2014) defende, entretanto, que este possui, entre outras funções, a poética. Ela se constitui precisamente não apenas sobre a materialidade visível, mas a partir dos espaços vazios. Há, assim, um aspecto fragmentário também na imagem fotográfica. Enquanto recorte de uma realidade complexa, a imagem abarca tanto seus indícios como possui independência desse todo. Tal ambiguidade permite que o trabalho sobre o arquivo seja pautado também na conjugação de um futuro do pretérito,

a partir das lacunas mostradas. Movimento esse análogo ao trabalho arqueológico e que pode ser estendido à apreciação de outro tipo de imagem, que guarda essa mesma ambiguidade: a cinematográfica.

De acordo com a análise de Leandro a respeito da montagem cinematográfica, “o arquivo, no sentido de Foucault, [é] como um sistema de funcionamento de coisas ditas e não ditas, entre tradição e esquecimento, acumulação e desaparecimento (...) - quando trabalhado na montagem, participa do testemunho” (2014, p. 9). Por conta da materialidade inequívoca dos documentos, trabalhados em *A cidade* a partir de seu interior, o arquivo emerge em sua potência poética, como discutiremos mais a frente. Nesse caso, ainda como a ficção de memória rancièriana: interrompida pela violência, porém possível a partir da organização de tais fragmentos documentais.

Em última instância, o arquivo comporta tanto a concretude dos enunciados passados, possíveis através dos documentos, como a incompletude da tarefa de trabalhá-los, uma vez que, sendo fragmentos do passado, estão sempre passíveis de uma remontagem segundo as questões colocadas no presente. Tendo em vista esse duplo caráter do arquivo, torna-se possível analisar a montagem de documentos da CEI em sua capacidade de dar testemunho sobre a história de Ceilândia. Como já foi destacado ao longo dos capítulos anteriores, há três usos predominantes do arquivo em *A cidade*: através do som, dos *inserts* e no interior da própria cena. Serão desenvolvidas, então, as particularidades do emprego dessas estratégias no filme.

4.2 O som do passado contra a imagem do presente: ruínas do tempo

As figuras 2.11 e 2.12, vistas anteriormente, apresentam duas formas de montagem dos sons de arquivo e das imagens do presente em *A cidade*. Conforme foi demonstrado anteriormente, há uma relação de contraposição entre os dois documentos fílmicos, em que se adivinha a influência do *Manifesto do som* dos construtivistas russos. Diante do surgimento do cinema sonoro, estes defendiam que a única alternativa à descaracterização do som como artifício era a oposição entre os motivos visual e sonoro na montagem (MARTIN, 2005). Tal antagonismo, que, no caso dessas sequências, filia o som ao passado e a imagem ao presente, aparentemente escapa às duas temporalidades. No entanto, é preciso estabelecer, antes, as implicações dessa filiação sistemática e *a priori* arbitrária.

Segundo Chion, a introdução do cinema sonoro foi responsável por uma “cronografia”, ou seja, por uma escrita do tempo na imagem, implicando uma “normalização

e uma estabilização de velocidade do desenrolar do filme” (2011, p. 21). Sendo assim, destaca, como um dos efeitos de valor do som, a percepção do tempo na imagem. Dentre os aspectos que qualificam esse efeito, figura a animação temporal, construída em consonância ou dissonância com a temporalidade da imagem e de acordo com os tipos e a natureza do som. No que toca a duração da imagem, as cenas em que Adirley faz uso do som de arquivo são compostas em planos-sequência. Em um caso (ver 2.11 novamente), a voz impostada, enquanto discorre sobre Brasília, contrasta com um enquadramento fixo das ruas de Ceilândia, vistas através do parabrisas de um carro em movimento. Embora o quadro apresente uma fixidez receptiva à escuta do som, o parabrisas se torna uma moldura para as imagens-movimento do território que deslizam diante do espectador. A presença dessa moldura não apenas aponta para a tela como dispositivo de visibilidade, levando o espectador a perceber o próprio ato de ver, mas, também, a variação constante das imagens oferece uma experiência de durabilidade, regular e monótona. No segundo caso (ver 2.12 novamente), nota-se a mesma estrutura e uma experiência análoga: enquadramento fixo do rosto de Dildu, em primeiro plano, enquanto, em segundo, se vê o movimento da paisagem através das janelas do ônibus.

Há, dessa forma, uma aproximação entre a posição, estática, da câmera e do personagem, em contraste com o cenário de Brasília, em franca transformação na imagem. Tanto a câmera quanto o personagem, nas duas cenas, parecem embalados pelo movimento da cidade através de uma experiência temporal, que remete a uma viagem no tempo. A regularidade e a monotonia do som de arquivo agregam à noção de esgarçamento da duração do plano. O espectador, ciente do próprio papel, se insere nesse paradoxo de deslocamento: sua posição subjetiva é resguardada, porém transposta à cena, como passageiro de uma viagem temporal pelo território. Entretanto, para que ponto do tempo a montagem o orienta?

A voz do rádio se refere ao Planalto do futuro, apostando no “amanhã”, na “fé” e em seu “grande destino”. Enquanto isso, percorre-se com os olhos ruas de areia e terra batida, onde mal há iluminação pública e as construções são ainda de reboco. Esse cenário rudimentar remete à uma realidade primitiva, em que as condições de vida condizem com um passado pré-moderno. Na medida em que o espectador é, então, torcido entre os contornos do passado e as promessas de futuro, *A cidade* o lança, através da montagem, ao futuro do pretérito dessa história: como seria a Ceilândia do presente caso esses ideais de progresso tivessem, de fato, se estendido à periferia de Brasília? Ou ainda, que caminhos Dildu estaria traçando se não houvesse rodovias que o levassem à margem do Plano Piloto? Pode-se dizer,

aqui, que a função poética do arquivo, segundo entendida por Lissovsky (2014), é acionada na montagem.

Acerca da diferença de natureza entre som e imagem, Chion também afirma que o som é “muito menos delimitado em todos os aspectos, com contornos incertos e mutáveis” (2011, p. 32). Defende ainda que o som se impõe sobre quem o ouve de tal forma que se torna difícil distinguir nuances, selecionar e excluir seus elementos. Sendo assim, ele é “um meio insidioso de manipulação afetiva e semântica” (*ibidem*, p. 33). Tal afirmação pode ser verificada considerando o estilo voz-de-Deus, consolidado nos primórdios do documentário informativo. Nele, a narração fora-de-campo sugere o que Nichols (2008) chama de “onisciência autoritária” em torno da coisa dita, cujo o objetivo é perpetrar “um reducionismo didático” que atinja uma massa de espectadores.

O retorno à voz documental por meio de um arquivo sonoro no filme de Adirley parece sugerir duas implicações de sentido. Em primeiro lugar, a associação entre som e passado aponta para o caráter insondável dos enunciados da época em toda sua extensão, acessíveis ao diretor e ao montador apenas por meio desses fragmentos documentais. Em segundo lugar, o emprego da voz em *off* em contraposição à imagem ressalta o fracasso de um enunciado cuja pretensão seria, a princípio, indicar os rumos da história e convencer o espectador dessa sina. Ao promover um escape da noção de tempo e espaço reais (CHION, 2011), a montagem poética do som de arquivo propõe então uma ficcionalização da história. Esteticamente, isso é alcançado através de uma experiência de duração efetivamente criada a partir de uma espacialização de tempos díspares, ou seja, de ligação entre passado e presente num *continuum* espacial de movimento na imagem. A esse fenômeno de “espaço construído, temporalizado”, Huyssen (2014) atribui a ideia de *ruína*. Segundo ele, “no corpo da ruína, o passado está presente nos resíduos, mas ao mesmo tempo não está mais acessível” (2014, p. 91). O que é mais, afirma um sentimento de nostalgia associado à presença das ruínas na arte contemporânea: “elas ainda parecem encerrar uma promessa que desapareceu da nossa era: a promessa de um futuro alternativo” (*ibidem*, p. 93), feita por um projeto moderno de sociedade que se encontra em franco declínio desde as catástrofes bélicas do século XX.

Essa conjunção entre o passado residual do arquivo e ausência do futuro imaginado, a montagem, parece, portanto, apontar Ceilândia como ruína da modernidade. A propósito do modernismo, Huyssen destaca sua ambiguidade: por um lado, “era energizado por uma imaginação utópica, voltada para o futuro (...). Por outro lado, sempre houve na literatura e artes modernistas uma trajetória sombria e melancólica, que reconhecia e articulava a dimensão destrutiva da modernidade” (*ibidem*, p. 89). De acordo com a pesquisa etnográfica

de Holston a respeito da capital federativa, Brasília foi fundada exatamente sob os princípios destrutivos que marcam o advento da modernidade, segundo uma vontade de apagamento do próprio passado, não-moderno. A campanha de Juscelino Kubitschek em torno desse programa político buscava convencer a população e os críticos remanescentes de que “um novo espaço nacional” produziria “uma nova época para o país, incorporando o interior à economia e sendo ao mesmo tempo o marco decisivo na trajetória temporal do país rumo à sua emergência como grande nação” (HOLSTON, 1995, p. 25).

Tendo isso em vista, é possível perceber que o projeto modernista de Brasília era ele mesmo baseado numa espacialização de um tempo futuro, num movimento análogo ao da montagem do som de arquivo em *A cidade*: uma ficcionalização da história vindoura, ou, nas palavras de Holston, uma utopia. Esse ideal utópico de cidade tinha como princípio a negação da distribuição desigual de oportunidades, tendo Brasília como epítome de um desenvolvimento nacional justo e igualitário. A partir desse princípio, foram criados assentamentos em volta do Plano, dedicados à concentração e organização da força de trabalho empregada na construção da capital. Quando essa população, temporária, decide fincar moradia na área e se expande, é o mesmo princípio utópico, no entanto, que orienta a criação da Campanha de Erradicação das Invasões. As cidades-satélite surgem, assim, do “lado obscuro da modernidade” (HUYSSSEN, 2014, p. 99), em que o desenvolvimentismo apaga os rastros do próprio fracasso. Ceilândia figura não apenas como ruína da modernidade, mas ruína de Brasília, símbolo de uma ficção da história.

Quando Adirley identifica a cidade à ruína, num sentido contrário ao discurso progressista, o diretor celebra, portanto, os escombros daquele passado modernista. A propósito da arte barroca, Benjamin (1984) destaca a ruína, seus fragmentos e estilhaços, como matéria-prima da arte. Segundo essa acepção, o autor defende que a história se funde sensorialmente ao cenário, perdendo seu *status* de “processo eterno” e ganhando os contornos espaciais de um “inevitável declínio” (BENJAMIN, 1984, p. 200). Pode-se dizer que, à maneira do método barroco, o montador de *A cidade* retoma o arquivo como fragmento da época da CEI, espacializando-o na ruína da paisagem. A possibilidade de um futuro radiante de Brasília, diante disso, cai por terra e se parte em um milhão de pedaços na montagem.

4.3 A restituição das imagens documentais

Além do arquivo sonoro, a montagem de Adirley também trabalha sobre o arquivo imagético da época. Destacam-se aqui três abordagens estéticas desses documentos. Na

primeira, o diretor se apropria de duas peças audiovisuais da Campanha de Erradicação: um vídeo publicitário sobre Brasília (ver figura 4.1 a seguir) e uma reportagem a respeito da própria CEI (ver 3.4 novamente). Utiliza-se da montagem intelectual nos dois casos para contrapor essas sequências de arquivo à fala dos personagens do filme (ver de novo 2.9 e 3.5, respectivamente). Dildu questiona a afirmação de Brasília como “síntese da nacionalidade brasileira”, assim como Nancy desmente o discurso harmonioso da reportagem acerca do processo de remoção das famílias da Vila do IAPI.



Figura 4.1 - Propaganda do governo de Brasília: a cidade como síntese da integração nacional

Ao aproximar o testemunho dos personagens aos documentos da época, *A cidade* põe em evidência, na montagem, o jogo entre dizível e não-dizível, característica do ato testemunhal que Agamben destaca, em detrimento da “irredutibilidade do dizer ao dito”, próprio do arquivo (2008, p. 161). Em outras palavras, o autor aponta aqui que a capacidade de atualização desses materiais, com o amparo do gesto testemunhal, é privilegiada. No entanto, qual seria a particularidade do arquivo em ser mostrado também como imagem no filme?

De acordo com Didi-Huberman, a imagem, para além da esfera artística, diz respeito, contemporaneamente, mais ao corpo privado do que à esfera pública. Por conta da televisão, as imagens são repassadas de um âmbito privado a outro, também privado. O autor volta a um trecho de Vilém Flusser para defender que isso implica num “desengajamento político” (2015, p. 206), já que o espaço público é esvaziado. No momento em que Adirley retoma tais imagens, ele as retira, portanto, da aparelhagem televisiva, “de modo a retorná-las a quem de direito, quer dizer, ao ‘público’, à comunidade, aos cidadãos” (*ibidem*, p. 206). Didi-Huberman nomeia esse movimento de “restituição” das imagens, isto é, sua transformação e

substituição por outras. Tal “outridade” dos arquivos televisivos apenas se torna possível a partir do trabalho de montagem com as falas testemunhais sobre Ceilândia.

A segunda abordagem estética das imagens documentais pode ser visualizada nas figuras 4.2 (ver a seguir) e 3.3. Na primeira, é possível notar que o montador realiza um movimento lento de *zoom in* numa fotografia de jornal, que enquadra num plano geral a Vila do IAPI. Acompanhando o ritmo desse movimento, a mixagem de sons de martelada, falatório e de pássaros cria uma ambiência para aquela paisagem estática. Um dos efeitos de valor do som descritos por Chion (2011) é precisamente a vetorização, isto é, a capacidade sonora de dramatizar a imagem. Tal dramatização estimula uma relação afetiva com a fotografia, em que os movimentos sonoros e os visuais buscam engendrar uma tridimensionalidade do arquivo, tornando-o atual e vivo no ato da montagem. Conforme exige Foucault acerca do trabalho arqueológico, o documento é aqui realocado em um “espaço que seria inteiramente aberto (...). Não há texto embaixo, portanto nenhuma pletora. O domínio enunciativo está, inteiro, em sua própria superfície” (2008, p. 100). Nisso consiste a potência



poética dessa sequência.

Figura 4.2 - Ambiência do som dá tridimensionalidade às fotografias de arquivo

Em outra cena (ver 3.3 novamente), as fotografias da chegada à Ceilândia são embaladas pela voz em *off* de Nancy. Ela conta como não tinha ciência de seu papel na Campanha de Erradicação e que de fato acreditava que contribuía para a melhoria da cidade na época. O estilo da voz-de-Deus retorna, então, de modo a dar autoridade à fala da

personagem. A técnica de *zoom in* e movimentação da câmera sobre o material fotográfico imprime uma temporalidade no plano, que se combina à do testemunho da mulher. Além disso, há uma analogia entre o conteúdo da narração e as imagens mostradas. O ritmo desenvolvido na montagem permite, assim, que a contação de Nancy oriente o percurso do espectador pelas fotografias. Assim como em *Shoah*, a palavra da personagem serve então como dispositivo de ativação de uma encenação não-visível a partir do visível dos arquivos. A função poética do documento é ativada, nesse caso, ao lado da sua materialidade indicial em relação ao passado.

Por último, a terceira abordagem estética das imagens documentais é a que mais surpreende o espectador no filme (ver 4.3 e 4.4 a seguir). No início, a montagem aproxima a narração de Nancy acerca de seu processo de seleção como participante do coro à uma imagem em sépia. Nela, vê-se, num plano de conjunto, algumas crianças de frente para câmera, no que parece ser um estúdio. Elas cantam o *jingle* da CEI. Em dado momento, o plano corta para um *close* de uma das crianças (ver 4.3). Nessa altura de *A cidade*, o dispositivo de conciliação entre o momento de entrevista da personagem e a imagem de



arquivo já está posto ao espectador, seja ou não numa relação de oposição.

Figura 4.3 - Imagem supostamente de arquivo da gravação do *jingle*



Figura 4.4 - A suposta imagem de arquivo foi reencenada pelo filme

Tendo em vista a coincidência dos conteúdos da fala e da imagem, o trecho é tomado, assim, como um documento antigo e a criança posta em primeiro plano como a própria Nancy da época da Campanha. Contudo, ao final do filme, o diretor insere na montagem um plano de curta duração da mesma cena. Dessa vez, a imagem é colorida e, com a abertura do enquadramento, é possível ver os equipamentos de luz e som. Um homem então entra em quadro e bate uma claquete (ver 4.4 novamente). O espectador descobre, já sugerido pelas cenas anteriores de Nancy nos bastidores (ver 3.9 novamente), que a filmagem do *jingle* foi, portanto, adulterada para parecer uma imagem de arquivo.

Diante disso, surge a questão: qual o mérito da indução do espectador a esse engano? Pode-se dizer que Adirley constrói na montagem uma narrativa subjacente a dos personagens, de fabricação do documento fílmico. Uma vez que mobiliza as técnicas do cinema direto, o diretor afirma a ideia de Comolli - “mesmo que se queira respeitar o documento, não se pode evitar de fabricá-lo” (2010, p. 296). Foucault (2008), a respeito do documento histórico, não apenas atesta a inevitabilidade do trabalho sobre o material, também a afirma como indispensável à constituição da história e, como se defende aqui, da imagem. Essa constituição interna, a partir das ordenações, torções, semelhanças e diferenças que se estabelece. Torna-se possível, assim, um cruzamento entre a imagem cinematográfica e o arquivo. Na medida em que Adirley propõe essa reviravolta na forma de recepção dessa imagem, ele aponta para o espectador o caráter de artifício do próprio trabalho.

Esse argumento, entretanto, não é suficiente para dar conta dessa escolha. Vale lembrar que a principal motivação de Nancy é precisamente encontrar os documentos que remetam à sua narrativa subjetiva, marcada por uma ambivalência. A mesma Campanha que afirmou pela primeira vez sua existência como cantora é a que, em seguida, expulsou ela e sua família de onde moravam. O testemunho da personagem parte, assim, de uma premência em abarcar essa confusa experiência de infância. Afinal, “a incapacidade de simbolizar o choque determina a repetição e a constante “posterioridade”, ou seja, a volta *après-coup* da cena

traumática” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 49). Frente à falta do documento em sua materialidade, o filme incorpora o ato testemunhal de Nancy ao próprio processo cinematográfico, afirmando-o. A necessidade da personagem de re-encenar essa vivência traumática condiz com a necessidade de Adirley de re-encenar a traumática história da periferia em relação à Brasília. A maneira de fazê-lo é através dos documentos, na mesa de montagem. “Os arquivos não trazem de volta o passado em estado bruto, mas suas ruínas” (LEANDRO, 2015, p. 118). Ruínas essas que servem de matéria-prima para montador.

4.4 Arquivo em cena: a materialidade da história

Além de unir os documentos na montagem, eles estão presentes no interior da cena, mais especificamente nas sequências em que Nancy visita o Arquivo Nacional (ver 3.7 e 3.8 novamente). Nelas, há uma mudança nas características do testemunho da personagem: mais permeável ao silêncio e à falha da linguagem. Leandro se refere a essa escolha, do confronto dos testemunhos com os arquivos no momento de filmagem, como “montagem antecipada”. O encontro entre passado e presente se realiza no plano e promove uma experiência inédita de fala. Sendo assim, as fotografias e filmes da CEI serviriam como um “contracampo insistente do passado”, que impõe questões a Nancy por força de sua materialidade inequívoca enquanto vestígios desse passado. De acordo com Adirley Queirós, é esse aspecto material que se destaca em na obra.

Dentro desse último filme [*A cidade*] tem uma coisa que funcionou sobre a qual pouca gente fala – onde a coisa fica orgânica, digamos assim – que é a passagem da película pro digital. (...) A Nancy começa a falar que está procurando um material de arquivo... Aparece o cara na película, toda arranhada, num Eixão vazio. Aí, quando ela começa a ver a cena de película no arquivo público, corta para uma cena de película do Wellington descendo numa Ceilândia que também podia ser do passado...Então eu acho que essa relação orgânica é muito mais forte do que a proposta de documentário e ficção, entendeu? Muito mais do que a tentativa de inverter o que é documentário e o que é ficção, o que é ficção ou documentário, é o material estético do filme. Quando eu falo de “material estético” eu penso na película, no som – porque a gente vai estabelecer o jogo ali. (QUEIRÓS, 2015, p. 59)

Ainda, numa sequência final (ver 4.5 e 4.6 a seguir), a mulher é enquadrada de acordo com o dispositivo de entrevista do início do filme (ver 2.15 e 3.5). Ela interage com Adirley, que permanece fora de campo. Embora nessa escolha ele guarde uma posição “narcísica” da enunciação (BERNARDET, 2003), suas intervenções atestam que, como autor, ele decide construir sua narrativa na montagem da própria cena, ao lado da cantora. Nancy destaca a data

de uma notícia de jornal, ao que a voz em *off* do cineasta assinala como sendo “o dia da mentira” (ver 4.5). Em seguida, a personagem concorda e desmente a informação nela veiculada, que afirmava que Ceilândia estaria, à época, pronta para habitação - quando, na verdade, sua experiência como testemunho do processo indicava que aquilo era impossível. Na mesma cena, a personagem se surpreende com a quantidade de editoriais que encontra sobre a Campanha. Ao que Adirley comenta: “Era o que a gente estava falando, a campanha foi forte mesmo. O que me impressiona é como isso se apagou de uma hora pra outra” (ver 4.6).

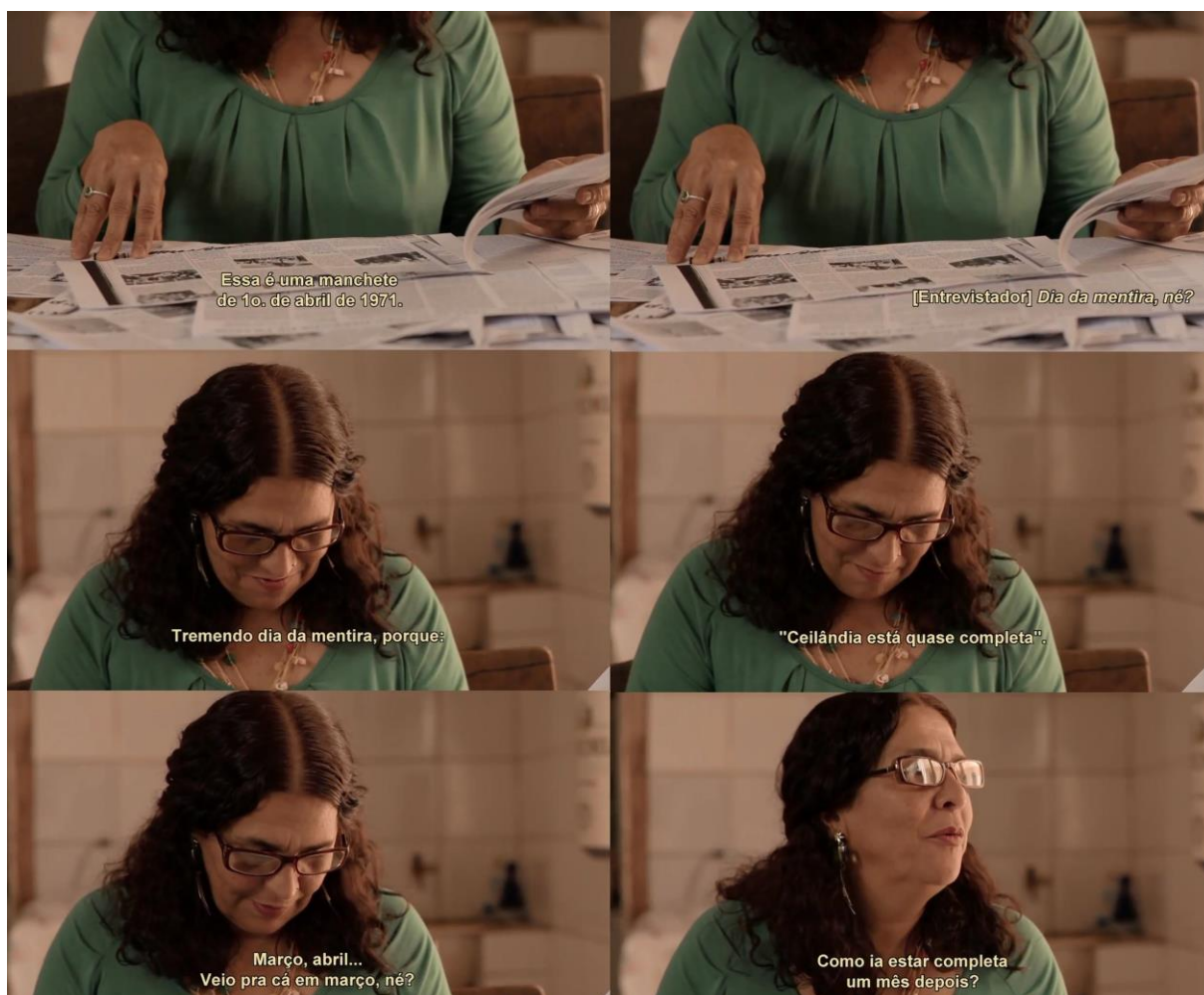


Figura 4.5 - Nancy questiona o documento no interior da cena



Figura 4.6 - Adirley monta sua narrativa no interior da cena

Esse trecho marca, portanto, a franca contradição desses fragmentos documentais reunidos em *A cidade*. Tais notícias se destacam por sua insuficiência de dar conta das memórias de uma das testemunhas do processo de remoção. No entanto, são esses documentos que evidenciam a existência mesma da Campanha, esquecida pela história. Quando Adirley propõe o encontro entre a testemunha e a materialidade do arquivo, o diretor realiza, afinal, um movimento memorial no próprio filme. Trata-se de se apropriar das películas, fotografias e sons da CEI no sentido didi-hubermaniano de uma “restituição” dos fragmentos da história, a partir do ponto de vista da população excluída - cujos enunciados foram dispensados nos arquivos da época. A transformação e substituição dos objetos documentais, necessárias segundo o autor francês à restituição, seriam, portanto, históricas e materiais: do analógico, de difícil acesso e reprodução, ao digital, facilmente disseminável e moldável. Dito de outra maneira:

a montagem desarquiva a documentação e a leva de volta ao convívio social; ela compõe novas séries de documentos; aproxima o que foi separado pelos processos de arquivamento e de preservação; restaura o que foi apagado pelo tempo; faz recortes em fotografias, textos e falas; restitui um contexto que produz um adensamento histórico do material encontrado” (LEANDRO, 2015, p. 108).

Leandro defende que o método foucaultiano da história pode ser aproximado do método de montagem, por conta desse trabalho que ambos implicam a partir do documento. Parte do princípio que, uma vez que a arqueologia afirma a indissociabilidade da tarefa de organização do arquivo das práticas discursivas, a montagem cinematográfica desse material figura também como *locus* de um novo encadeamento histórico. Diante dessa leitura, a abordagem benjaminiana da história pode ser útil, já que tem como caráter principal afirmar uma concepção moderna do tempo. Esta permite à montagem e à arqueologia se apropriarem do arquivo em seu elemento fragmentário: como resto, estilhaço, ruína do passado. Benjamin (2009), aliás, afirma a própria montagem como um método materialista da história.

Segundo ele, o historiador seria um “coleccionador”, que “reúne as coisas que são afins; consegue, deste modo, informar a respeito das coisas através de suas afinidades ou de sua sucessão no tempo” (*ibidem*, p. 245), ordenando-as no espaço. Não seria essa, afinal, exatamente a função do montador frente ao extenso e variado material fílmico? Acerca, ainda, da montagem da história: “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1985, p. 224). Em *A cidade*, o processo de reminiscência é ativado a partir da filmagem e montagem do testemunho, confrontado com os fragmentos documentais do passado. No entanto, em que consistiria esse perigo? O autor se dirige às classes subalternas, quando o conceitua como um “entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento” (*ibidem*, p. 224). Não seria a história de Campanha de Erradicação das Invasões a história dessa entrega? A narrativa de montagem realizada por Adirley Queirós pretende, portanto, interrompê-la, “em sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo” (*ibidem*, p. 229), reescrevendo-a a partir das vozes da periferia.

Essa tarefa de re-escritura, no entanto, não pode ser finalizada no filme, como defende o próprio diretor. Nas narrativas de *Zé Bigode* e *Dilú*, é possível identificar novas modalidades de perigo no presente de Ceilândia, a especulação imobiliária e a crise da representação política. Tais perigos, inscritos no momento da realização do filme, não podem ser solucionados, já que estão em curso. Cabe ao montador-historiador, dessa maneira, desvencilhar-se desse tempo homogêneo e vazio da história de Brasília, em favor de um tempo “saturado de ‘agoras’” (*ibidem*, p. 229). Ou seja, em que os estilhaços do passado sigam variando em sua cintilação e semelhança com cada nova demanda do presente, e o trabalho de reordenação das narrativas históricas siga sendo necessário.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante dessa tarefa, a presente pesquisa descreve seu percurso e encontra, então, seu momento de paragem. Assim como a história benjaminiana, essa paragem não é um ponto de chegada, mas um momento de imobilização. Num relance, é possível perceber os rastros que deixamos para trás e apreender dessemelhanças - entre ficcional e documental, presente e passado, arquivo e testemunho -, e semelhanças - entre história e montagem, sobretudo. Entretanto, mais do que a organização dos rastros, leitura sobre a qual construímos nossa análise estética, destacam-se aqui as lacunas deixadas pelo trabalho do montador. O rap, elemento repetidamente empregado em *A cidade*, mal figura no trajeto da nossa análise, ainda que desempenhe um papel fundamental no filme: nas cenas em que os personagens improvisam em torno da fogueira e na sequência em que Dildu comparece a um baile, por exemplo. Além disso, os personagens Dandara e Marquim não foram explorados com a mesma profundidade dos protagonistas, figurando em segundo plano também neste texto.

Uma vez que o ato memorial é assimilado pelo método da história, ocorre uma recusa de sua totalidade: se há lembrança, há também esquecimento. Nietzsche, em sua *Segunda consideração intempestiva*, afirma essa dualidade como modo de combater o imobilismo nostálgico da historiografia do século XIX. Benjamin retoma essa ideia quando propõe a ruptura revolucionária no *continuum* da história burguesa, em *Sobre o conceito de história*. Seligmann-Silva a defende, a propósito do testemunho como literatura do trauma, enquanto maneira de salvaguardar a atualidade do debate acerca da *Shoah*, contra os ataques do revisionismo, que busca negá-la e apagá-la. É o esquecimento que torna o trabalho da memória sempre vivo, como constante dobra sobre si mesmo. Da mesma maneira, a montagem sempre pode retornar aos próprios materiais, que ela encadeia e separa num contínuo fílmico. Nossa leitura de *A cidade*, igualmente, propõe uma montagem da montagem cinematográfica, usando o ficcional e o documental como critérios de trabalho.

Sendo assim, pode-se dizer que esta pesquisa se encerra como o filme: em plano aberto, nos encaminhamos, como Dildu, rumo ao cenário de Ceilândia construído ao longo do nosso percurso. Não se pretende dizer para onde se vai, mas é possível deixar pistas e apontar caminhos. Já que a história do território permanece em aberto, à deriva da memória e do esquecimento em relação à Brasília, as narrativas de Ceilândia são e permanecerão marcadas pela possibilidade e pela perda. Dito de outra forma, o trabalho aqui desenvolvido indica que a montagem de uma história em sua totalidade é impossível. Trata-se de se apropriar dos fragmentos e dos refugos da memória, no sentido de uma reconstituição imaginada desse

passado, mobilizado a partir de um tempo de “agoras”. Portanto, é a partir da perda que se torna possível o novo, como demanda de re-elaboração dessa perda. Há uma ligeira mudança de perspectiva colocada aqui: da vontade de enunciar a história ao desejo de pôr à mostra seus estilhaços.

Tendo em vista a obra de Adirley Queirós, pode-se perceber a sinalização dessa mudança através da comparação das abordagens de seu primeiro longa, *A cidade*, aqui analisado, e o filme seguinte, *Branco sai, preto fica*. Neste, Brasília nem figura na imagem, é citada como lugar distante, quase inapreensível. Não existe a história oficial do território a ser contada, mas apenas uma história, singular: a da violenta incursão policial no baile do *Quarentão* nos anos 1980. Marquim e Sartana, protagonistas do filme, são os sobreviventes de um massacre nunca investigado, que lhes tirou a plena mobilidade das pernas. Em meio aos testemunhos, emerge uma narrativa ficcional: Marquim pretende construir uma bomba sonora a partir dos sons de Ceilândia e, com ela, explodir o Plano Piloto. A “etnografia da ficção” de Adirley é mais uma vez construída, tendo como objetivo não mais a restituição da história, mas a encenação dessa impossibilidade por meio das perdas traumáticas inscritas nos corpos dos personagens.

Este trabalho se encaminha ao fim tendo respondido, em parte, à questão que o animou. Partimos da leitura de Cláudia Mesquita a propósito de um “gradiente” dramático-documental, em que os personagens do filme se enquadram em pontos determinados de um espectro que varia entre os dois pólos. Qualificamos suas narrativas de acordo com o conceito de testemunho, propondo uma arriscada correlação entre testemunho e personagem de ficção, a ser averiguada na continuação futura da pesquisa. Tendo em vista a co-presença da ficção e do documental implicadas no conceito de Seligmann-Silva, nossa análise busca explorar, no entanto, um enodamento dos dois aspectos nas narrativas de Nancy, Zé Bigode e Dildu, afirmando sua singularidade para além de uma oposição entre os termos. Tem-se, assim, que a ficção atravessa o documentário de forma a garantir a imaginação como princípio de montagem do documento, propiciando, enfim, a fabulação de novas temporalidades e espacialidades. Fabulação esta que possui valor de verdade por conta de sua atualidade e ineditismo.

Esta pesquisa avança, ainda, em propor um paralelo com a obra de Kiarostami e, enfim, ao se dedicar à análise dos arquivos na montagem. Em *A cidade*, ela é potencializada pela justaposição de documentos aos testemunhos dos moradores da cidade-satélite, na filmagem e na montagem. A memória articula, portanto, a história benjaminiana. No entanto, a partir desse lugar de paragem em que nos inscrevemos, é possível entrever o aparecimento

de novas questões. *Branco sai, preto fica* parece se debruçar sobre a trajetória subjetiva dos personagens, o que demanda uma abordagem afetiva da história, em que a experiência de duração dos planos, por exemplo, é privilegiada na montagem.

Pretendo, portanto, seguir pelos caminhos abertos por essa pesquisa, apostando ainda nos desafios colocados pela obra de Adirley Queirós ao cinema e ao pensamento. Nesse interstício entre o primeiro e o segundo longa, é possível adivinhar os ecos da seguinte pergunta: em que medida a imagem cinematográfica, em sua dimensão lacunar, pode dizer as demandas políticas de um tempo, de um grupo social? Tendo em vista as potencialidades estéticas do trabalho de montagem abordadas ao longo do texto, pode-se sugerir igualmente uma resposta provisória, que estampe nesse desfecho um novo ponto de partida. Como sinaliza Jean-Luc Godard numa cartela do filme *O vento do Leste* (1970): trata-se, afinal, não de uma imagem justa, mas de justo uma imagem.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. O arquivo e o testemunho. *In*: AGAMBEN, G. **O que resta de Auschwitz?**. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 139-170
- ANDREW, J. Sergei Eisenstein. *In*: ANDREW, J. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p. 46-71.
- AUMONT, J; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Campinas: Papirus, 2006.
- BENJAMIN, W. Alegoria e drama barroco. *In*: BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1984, p; 181-212
- _____. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. Teoria do conhecimento, teoria do progresso. *In*: **Passagens**. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2009.
- BERNARDET, J. A entrevista. *In*: **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003. p. 281-296.
- _____. **Caminhos de Kiarostami**. 1.ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2004
- BURCH, N. Elementos de base. *In*: BURCH, N. **Práxis do cinema**. Lisboa: Estampa, 1973.
- CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. 11.ed. São Paulo: Pensamento, 1995.
- CHION, M. **A audiovisão: som e imagem no cinema**. 1.ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- COMOLLI, J. L. O desvio pelo direto. Tradução de Pedro Maciel Guimarães. *In*: **Catálogo do forumdoc.bh.2010 – 14º Festival do filme documentário e etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo**. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2010. p. 294-317.
- DA-RIN, S. **Espelho partido: tradição e transformação no documentário**. 1.ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DELEUZE, G. **Cinema 1 - a imagem-movimento**. 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. As potências do falso. *In*: DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 155-188

DIDI-HUBERMAN, G. Devolver uma imagem. *In*: ALLOA, E. **Pensar a imagem**. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 205-225

FELDMAN, I. Na contramão do confessional: o ensaísmo em Santiago, de João Moreira Salles, Jogo de cena, de Eduardo Coutinho, e Pan-Cinema Permanente, de Carlos Nader. *In*: MIGLIORIN, C. (Org.). **Ensaaios no real**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 149-167.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GAGNEBIN, J. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: 34, 2009.

GOUVÊA, L. 2ª fase - A política de erradicação de favelas e construção de grandes conjuntos habitacionais - 1960 a 1979. *In*: GOUVÊA, L. **Brasília: a capital da segregação e do controle social: uma avaliação da ação governamental na área da habitação**. São Paulo: Annablume, 1995.

HUYSEN, A. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

HOLSTON, J. O mito do concreto. *In*: HOLSTON, J. **A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia**. São Paulo, Cia. das Letras, 1993.

LEANDRO, A. A história na primeira pessoa: em torno do método de Rithy Pahn. *In*: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, XXIII, 2014, Belém. **Anais...**Belém: Compós, 2014.

_____. Montagem e história: uma arqueologia das imagens de repressão. *In*: BRANDÃO, A.; LIRA, R.. **A sobrevivência das imagens**. Campinas: Papirus, 2015, p. 103-120.

LISSOVSKY, M. O que fazem as fotografias quando não estamos olhando para elas? *In*: LISSOVSKY, M. **Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia**. 1.ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MESQUITA, C. **Um drama documentário? - atualidade e história em *A cidade é uma só?*** Revista Devires. Belo Horizonte: UFMG, v. 8, n. 2, p. 48-69, jul/dez 2011. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/254>>. Acesso em 04 nov. 2017.

NICHOLS, B. A voz do documentário. In: **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2008, p. 47-67

NIETZSCHE, F. II Consideração Intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida. In: NIETZSCHE, F. **Escritos sobre a história**. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005.

QUEIRÓS, A. **Entrevista**. Revista Negativo. Brasília: Unb, v.1, n.1, 2015. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/revnegativo/article/view/15165/10852> >. Acesso em: 25 out. 2017.

RANCIÈRE, J. A ficção documentária: Marker e a ficção da memória. In: **A fábula cinematográfica**. Campinas: Papirus, 2013. p. 159-170

REVEL, J. **Micro-história, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado**. Revista Brasileira de Educação. Rio de Janeiro: ANPEd, v. 15, n. 45, set/dez 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v15n45/03.pdf> >. Acesso em: 04 nov. 2017.

SELIGMANN-SILVA, M. Apresentação da questão: a literatura do trauma. In: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Unicamp, 2006. p. 45-88.