



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

**“O MUTURO DA NOSSA HISTÓRIA”: O CINEMA COMO CONTRIBUIÇÃO PARA
PENSAR SOBRE A CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA.**

THAINÁ DOS SANTOS MATOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade de Brasília como parte dos requisitos necessários para obtenção de grau Mestre em Filosofia.

Linha de Pesquisa: História da Filosofia.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Priscila
Rossinetti Rufinoni.

Brasília, 2024.



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

**“O MUTURO DA NOSSA HISTÓRIA”: O CINEMA COMO CONTRIBUIÇÃO PARA
PENSAR SOBRE A CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA.**

THAINÁ DOS SANTOS MATOS

Dissertação submetida ao programa de pós-graduação em filosofia da Universidade de Brasília como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de mestra em Filosofia

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Priscila Rossinetti Rufinoni (FIL/UnB)
(Orientadora)

Prof.^a Dr.^a Raquel Imanishi Rodrigues (FIL/UnB)
(Examinadora Interna)

Prof.^a Dr.^a Carla Milani Damião (FIL/UFG)
(Examinadora Externa)

Brasília-DF, 26 de julho de 2024.

AGRADECIMENTOS

A Deus que possibilita os dons do Espírito Santo, os quais orientam a minha ação diante das oportunidades e dos desafios da vida.

A minha família, sobretudo (e sempre) a minha mãe e a minha esposa, as quais cuidam de mim e são suportes fundamentais para a minha caminhada.

Agradeço ao meu grande amigo Alex, sem o qual eu não teria encontrado coragem para continuar.

Agradeço à CAPES por financiar esta pesquisa e garantir o incentivo à pesquisa científica no Brasil.

RESUMO

Este trabalho busca refletir sobre a construção de Brasília a partir do filme *A cidade é uma só?*, de Adirley Queirós. Nesse contexto, o ponto de partida é a reflexão histórica que escapa da narrativa tradicional do progresso, trazendo à tona vozes silenciadas que, por meio de obras como a mencionada, ganham visibilidade tanto para os cidadãos quanto para a área acadêmica. Por essa ótica, diferentemente do enfoque na construção da cidade moderna centrada no Plano Piloto e nas rodovias que atravessam o Brasil, este estudo aborda a formação de Ceilândia, Região Administrativa do Distrito Federal. Dessa forma, o filme de Adirley resgata partes da história omitidas pela narrativa dominante do progresso. Essa abordagem guia a construção dos capítulos desta Dissertação, os quais seguem a reorganização proposta pela montagem cinematográfica. No filme, os registros apresentados são resgatados pelos próprios moradores que participaram do processo, unindo passado e presente pela edição que compõe a narrativa. Por meio dessa montagem que remonta o modo de contar a história, o interesse é indicar o cinema como uma possibilidade revolucionária de narrativa histórica, tanto por sua forma de produção e reprodução quanto por sua adequação ao modo de recepção das massas, cuja percepção é alterada pelas mudanças na produção e organização social. Para tanto, faz-se a análise do cinema como possibilidade técnica e influência política e histórica, fundamentando a argumentação pelo filósofo Walter Benjamin, especialmente por seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* e pelo texto *Sobre o conceito de História*, além de outras contribuições selecionadas que corroboram a reflexão proposta. Apesar de haver o reconhecimento sobre a complexidade do pensamento de Benjamin, não se deve ignorar suas contribuições ainda tão pertinentes e necessárias, especialmente para compreender o papel marginalizado e criador do cinema quando este mantém sua infraestrutura independente no cenário dominado pelo capitalismo audiovisual. Diante disso, o maior interesse deste estudo é compreender o cinema como contraponto à visão histórica do progresso, explorando a proposta de Benjamin sobre a "politização da arte". E, nessa perspectiva, almeja-se entender o cinema como uma possibilidade de narrar a história no presente, integrando os indivíduos como protagonistas na sua (re)produção, sobretudo no caso da história de Brasília.

Palavras-chave: Cinema; Brasília; Adirley Queirós; Walter Benjamin; Narrativa histórica.

ABSTRACT

This work aims to reflect on the construction of Brasília through the film *A cidade é uma só?* by Adirley Queirós. In this context, the starting point is a historical reflection that deviates from the traditional narrative of progress, bringing to light silenced voices that, through works like the aforementioned, gain visibility for both citizens and the academic community. From this perspective, unlike the focus on the construction of the modern city centered on the Pilot Plan and the highways that traverse Brazil, this study addresses the formation of Ceilândia, an Administrative Region of the Federal District. In this way, Adirley's film rescues parts of history omitted by the dominant narrative of progress. This approach guides the construction of the chapters of this Dissertation, which follow the reorganization proposed by cinematic montage. In the film, the records presented are rescued by the residents themselves who participated in the process, uniting past and present through the editing that composes the narrative. Through this montage that reconstructs the mode of storytelling, the interest is to indicate cinema as a revolutionary possibility for historical narrative, both for its form of production and reproduction and for its adaptation to the mode of mass reception, whose perception is altered by changes in production and social organization. To this end, cinema is analyzed as a technical possibility and political and historical influence, grounding the argument in the philosophy of Walter Benjamin, especially his essay *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* and the text *On the Concept of History*, along with other selected contributions that support the proposed reflection. Despite recognizing the complexity of Benjamin's thought, his contributions remain pertinent and necessary, especially to understand the marginalized and creative role of cinema when it maintains its independent infrastructure in a scenario dominated by audiovisual capitalism. Therefore, the main interest of this study is to understand cinema as a counterpoint to the historical vision of progress, exploring Benjamin's proposal of the "politicization of art." From this perspective, it seeks to understand cinema as a possibility to narrate history in the present, integrating individuals as protagonists in its (re)production, especially in the case of the history of Brasília.

Keywords: Cinema; Brasília; Adirley Queirós; Walter Benjamin; Historical Narrative.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO I - A narrativa de uma história: a vida entre cenas e arquiteturas	12
CAPÍTULO II - A cidade não é uma só (ainda?)	23
2.1 PARTE 1.....	25
2.2 PARTE 2.....	34
2.3 PARTE 3.....	36
2.4 PARTE 4.....	38
CAPÍTULO III - O cinema e a História	41
3.1 O ideal de <i>progresso</i>	43
3.2 É possível pensar em revolução pelo cinema?	48
3.3 O cinema como obra de arte	53
3.4 Produção e reprodução para as massas e pelas massas	63
CAPÍTULO VI - Narrativas históricas pelo cinema nacional: um papel pedagógico.	69
4.1 O que pode nos dizer a forma de produção do filme?	71
4.2 A contribuição pedagógica do cinema nacional.	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
ANEXO	85
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	91

INTRODUÇÃO

Dildu: “pegar o muturo da nossa história e ver como é isso”¹

A frase supracitada foi dita por Dildu, protagonista do filme *A cidade é uma só?*, do cineasta brasileiro Adirley Queirós. Na narrativa, o personagem concorre à vaga de Deputado Distrital e desenvolve sua campanha sem o suporte financeiro dado aos candidatos mais privilegiados dos grandes partidos. Nessa jornada, ao conversar com uma moradora da periferia e potencial eleitora, ele propõe “pegar o muturo da nossa história e ver como é isso”. É por esse apontamento que sugerimos o objetivo deste trabalho: investigar como o cinema nos possibilita compreender e ecoar as diversas narrativas do passado, sufocadas pela história hegemônica contada pelo progresso, e nos instiga a refletir sobre o presente e as ações nele tomadas, possibilitando um novo modo de pensar a história e oportunizando novas formas de ação no agora.

Mas, afinal, o quê seria “pegar o muturo da nossa história”? E por que isso seria uma promessa eleitoral interessante? Ou um objetivo interessante para esta Dissertação? O intento é que a última pergunta seja respondida ao longo do trabalho. Já a primeira e a segunda guiarão o desenvolvimento do texto. Logo, de acordo com o dicionário Michaelis, a palavra “monturo”, variação de “muturo”, é um substantivo masculino que pode significar “1. Monte de lixo ou de coisas velhas; montureira; 2. Lugar onde o lixo é depositado; 3. Acúmulo de imundície; volutabro; 4. Montão de coisas repugnantes ou vis.”². Assim, a expressão “pegar o muturo da nossa história” sugere um processo de resgate e revalorização de elementos que foram relegados ao esquecimento ou desconsiderados pelos registros históricos hegemônicos, o que implica revisitar e reavaliar aquilo que foi descartado, considerado sem valor para o interesse dominante, trazendo à tona narrativas, experiências e conhecimentos que foram marginalizados ou silenciados e, dessa forma, a fomentar a ressignificação da história a partir da narrativa dos atores centrais.

Essa metáfora ressalta a importância de uma abordagem crítica e atenta da historiografia, buscando incluir vozes e perspectivas historicamente excluídas que podem alterar a forma como o passado é construído enquanto narrativa. O processo de “pegar o

¹ Fala da personagem Dildu, protagonista da obra cinematográfica *A cidade é uma só?*

² MICHAELIS. Monturo. In: *Dicionário Michaelis: Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/monturo/>. Acesso em: 05 abr. 2024.

muturo” envolve uma desconstrução das narrativas oficiais, questionando as bases sobre as quais a história foi construída e reconhecendo a diversidade de experiências e contribuições que formam a tessitura social e cultural de um povo. Por essa interpretação, é crucial “pegar o muturo da nossa história”, a fim de assegurar o reconhecimento da agência de grupos subalternos e de resgatar memórias que foram apagadas ou distorcidas, sem as quais a história narrada assume sentidos convenientes ao interesse da classe dominante e distantes da verdade dos fatos.

É justamente por não ter valor para o interesse dominante que essa parte da história nos é interessante. Ela amplia a visão dos acontecimentos para uma parte que foi desconsiderada, alterando a percepção dos fatos, dos registros apontados como oficiais e até da narrativa que é comunicada entre as gerações. Tendo em vista que a história oficial, frequentemente moldada pelas elites, tende a silenciar ou distorcer as experiências e contribuições de grupos marginalizados, é essencial desafiar as narrativas oficiais, estimulando um pensamento crítico que questiona as fontes e os interesses por trás dos registros históricos.

Também nesse sentido, “pegar o muturo da nossa história” é uma promessa eleitoral interessante porque não apenas propõe dar voz à população sobre os acontecimentos atuais, mas possibilita retomar fatos do passado que foram abandonados e deixados ao esquecimento. Por essa ótica, resgatar o passado é mais do que apresentar o que aconteceu: é também abrir espaço de cidadania àqueles que foram marginalizados e apartados da participação da vida na cidade. Com isso, Dildu indica a possibilidade de voz ativa na vida política tanto para a reparação de uma história largada como lixo, quanto para o reconhecimento de uma identidade necessária que precisa de espaço para reverberar suas narrativas e posicionar-se socialmente como cidadão com vistas a construir, ainda que tardiamente, o sentimento de pertencimento à periferia.

Dessa maneira, o projeto político de Dildu reconhece e valoriza as várias histórias, resgatando a memória e a identidade daqueles que fundamentaram a construção e o crescimento de Brasília. Nesse sentido, apesar do apagamento sistemático pelos grandes meios de comunicação e nos registros históricos oficiais, atitudes como a de Dildu evidenciam que a formação da cidade se deu, em grande medida, a partir dos trabalhadores oriundos, sobretudo, da região nordeste. Em sua maioria, pessoas pobres que sonhavam com uma vida nova, promessa que lhes foi feita juntamente com a construção da nova cidade.

Dessa forma, a intenção de desvendar e amplificar as vozes que narram essas histórias desmitifica a narrativa oficial que retratou a construção de Brasília como um feito

exclusivamente técnico e modernizador, o qual, por conseguinte, relegou ao esquecimento as vidas e experiências dos atores centrais desse processo, que, mesmo com o árduo trabalho em busca de um sonho e a promoção do desenvolvimento na capital, foram marginalizados e invisibilizados durante e pós esse transcurso. A ideia de avançar "50 anos em 5"³, propagada durante a época da edificação da capital, sugeria um salto acelerado rumo ao progresso, mas frequentemente às custas da opressão e até da vida dos trabalhadores e de seus familiares, os primeiros habitantes da cidade. A questão é que todo salto deixa para trás partes do percurso e, quando se trata de política, a qual alicerça a formação ideológica no discurso histórico, nenhum salto é por acaso, ou seja, ao anunciar uma aceleração e um salto para o progresso, a narrativa ignora o que não é interessante aos que a formula e, com isso, insere propositalmente uma carga conotativa que, com o passar do tempo, passa a ser entendida como natural. O resultado é uma interpretação unilateral da história que não admite novas percepções mesmo com evidências de fatos sobre o passado.

Ora, se consideramos a história como uma ciência, torna-se inadequado manter um apego às verdades dogmáticas, uma vez que ciência, por definição, é baseada na investigação, na revisão e no desenvolvimento constante do conhecimento. Diante disso, aplicar um ponto de vista fixo e imutável à história contradiz a própria essência do método científico. Nesse contexto, a filosofia desempenha um papel crucial, instigando a reflexão sobre como abordamos a historiografia. Nesse caso, ela deve ser entendida como um campo dinâmico e em contínua transformação, considerando que a reconstrução e a reinterpretação dos fatos são essenciais para um entendimento histórico mais aprofundado e condizente com a realidade basilar de sua formação, bem como fator fundamental para a continuidade de sua estruturação. Por essa lógica, além de dinâmico, o estudo da história deve ser dialético, o que implica um diálogo constante entre diferentes perspectivas e interpretações. Por essa abordagem, somente por intermédio da consideração de múltiplos pontos de vista é possível formar uma síntese mais completa e fundamentada dos eventos históricos. Esse processo dialético enfatiza a importância de uma revisão crítica contínua, promovendo não apenas uma reavaliação constante do que sabemos, mas também a abertura para novas descobertas e interpretações.

Assim, o projeto político de Dildu não apenas propõe melhorias materiais para a periferia, na verdade, objetiva isso pelo resgate da memória coletiva e das identidades que foram ocultadas pelo discurso oficial. Entretanto, as dificuldades para contrapor esse discurso

³ Principal lema do governo de Juscelino Kubitschek, presidente do Brasil entre 1956 e 1961, o qual fundamentou o seu mandato na construção da nova capital do país como "50 anos de progresso em 5 anos de governo".

hegemônico ficam evidentes pelo esforço do personagem para alcançar o espaço no parlamento. Nessa perspectiva, um dos maiores obstáculos enfrentados por quem assume a tarefa aceita por Dildu é o ideal de progresso, simbolizado pela inscrição na bandeira do Brasil: “Ordem e Progresso”. Esse ideal que promove constantemente a impulsão em direção ao futuro muitas vezes não deixa espaço para revisitar o passado e refletir sobre ele. Contudo, vale ressaltar que não buscamos aqui impor um discurso “anti-progresso” que o vilaniza por uma ótica maniqueísta. Embora relevante para pensarmos acerca do desenvolvimento, a supervalorização desse ideal resulta na negligência das experiências históricas que moldam a história. Nesse sentido, o juízo que apresentamos a respeito do progresso visa alertar que o que há de fundamento histórico para o presente e para o futuro possível é o que é por ele enunciado por meio das transmissões que permanecem como oficiais ao longo do tempo e que invisibilizam na narrativa os fatos não interessantes a sua perspectiva.

CAPÍTULO I - A narrativa de uma história: a vida entre cenas e arquiteturas

O que conhecemos sobre a história está atrelado ao que nos foi narrado sobre ela. Nessa perspectiva, há sempre uma seleção dos fatos que devem ou não aparecer no que é transmitido entre as gerações. Entretanto, muitos acontecimentos passados ficam marginalizados e tendem ao esquecimento, ainda que suas consequências estejam latentes no presente. Essa escolha do que é contado e do que é deixado – também de como é narrado – mudou, assim como foram alterados os modos de produção e a organização da sociedade. Contudo, em linhas gerais, a mais determinante maneira de contar os fatos atualmente segue a proposta do progresso pensada em moldes positivistas, visto que ela tem a pretensão de ser contínua e universal. Em contraponto a essa pretensão, permanecem as consequências do que não é incluso nessa narrativa hegemônica, mas que impacta o presente de maneira expressiva.

Por esse caminho, destacamos a história de Brasília, marcada por uma meta ambiciosa e ampla divulgação, centrada na narrativa da construção de um “novo mundo”. Diante disso, a pergunta que nos motiva é: “novo mundo” para quem? Nesse contexto, quem são os sujeitos que constroem e quem são os beneficiados por esse “novo mundo”? A princípio, a narrativa da construção sugere que a capital é destinada aos brasileiros. Entretanto, a história que se passa para além dos recortes filmados dos filmes promocionais mostra fatos e registros que foram omitidos ou distorcidos, embora importantes e indispensáveis para o conhecimento histórico.

É possível, com isso, traçar relações entre a cidade construída materialmente pelos trabalhadores em condições precárias e a sua narrativa, elaborada pelos filmes propagandas que visavam levar a população a acreditar em um projeto ideal distante, ainda nos dias atuais, de ser concretizado como prometido. Sobre isso, como afirma Tatiana Hora Alves de Lima (2019)

Desde o início de sua construção, Brasília, a cidade edificada sobre o nada quase como um set de filmagem, foi palco para filmes, constituindo-se simultaneamente enquanto canteiro de obras e locação. Tudo isso porque o presidente Juscelino Kubitschek precisava de apoio para realizar seu projeto ambicioso e polêmico de 1956 a 1960, e encomendou muitos filmes desde o início da construção através da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap), empresa pública responsável pela construção e controle da cidade (LIMA, 2019, p.7).

Nesse contexto, a história de Brasília se apresenta como um exemplo vívido das complexidades envolvidas na construção e na narrativa histórica. A cidade, concebida como um símbolo do progresso e da modernidade, foi planejada e construída em um curto período de tempo, durante o governo de Juscelino Kubitschek. Sua edificação foi acompanhada de uma intensa campanha de propaganda, tanto nacional quanto internacional, que buscava retratar Brasília como um empreendimento visionário que transformaria o Brasil em um país moderno e desenvolvido. No entanto, como ressalta Tatiana Hora Alves de Lima, os filmes produzidos

durante a construção da cidade serviram como uma ferramenta de legitimação política, utilizada por Kubitschek para angariar apoio para seu projeto ambicioso e controverso (*ibid.*, p.28).

Ainda segundo a pesquisadora,

Os filmes de propaganda da Novacap difundiram o imaginário da ruptura com o passado e do salto para o futuro a partir da construção de Brasília. Neles, o espaço da cidade surge em constante expansão a partir de imagens aéreas sobre estradas e ângulos que valorizam a grandiosidade dos monumentos. Tudo é visto segundo um olhar totalizante que supõe plenas correspondências entre as intenções dos líderes e a concretização da cidade (*ibid.*, p.10).

Essas imagens aéreas apontam as relações entre as produções cinematográficas e a arquitetura de Brasília, as quais revelam facetas cruciais da construção da narrativa em torno da cidade. Por exemplo, as linhas modernistas e ousadas das obras de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa não apenas moldaram a paisagem urbana da capital como também simbolizam um rompimento estilístico e ideológico com o passado colonial e com as tradições arquitetônicas do Brasil. Enquanto essas construções representavam uma visão futurista e progressista, também contribuíram para a construção de uma identidade específica para a capital, diferenciando-a do restante do país. Essa distinção se manifestava não apenas no aspecto físico da cidade, mas também na sua relação simbólica e cultural com os brasileiros que foram parte integrante do seu processo de construção. É importante notar que, enquanto as linhas arquitetônicas de Brasília se erguiam em direção ao futuro, muitos brasileiros ficaram às margens, alienados desse desenvolvimento.

Há, explicitamente, uma valorização dos arquitetos responsáveis pelos principais prédios de Brasília, cujas obras simbolizam a inovação e o espírito modernista da capital. No entanto, essa distinção em relação à infraestrutura do restante do país também evidencia um rompimento significativo com os próprios brasileiros no que diz respeito ao reconhecimento histórico e cultural. Por exemplo, em *A cidade é uma só?*, Dildu mostra seu estranhamento quando passa por uma “tesourinha”, retorno comum nas pistas de automóvel na região do Plano Piloto. Essa cena demonstra as diferenças estruturais entre o centro do poder e as áreas periféricas de Brasília, porque evidencia um profundo descompasso entre a arquitetura monumental da capital e a realidade vivenciada por muitos moradores das regiões mais distantes. Mais do que isso, destaca o estranhamento de Dildu de maneira emblemática, posto que ele parece estar desconectado da própria cidade na qual habita. Sua reação sugere uma sensação de não pertencimento, visto que aquilo não faz parte de seu cotidiano.

O descompasso entre a imagem projetada de Brasília e a experiência concreta de seus moradores aponta para questões mais profundas sobre a inclusão e a exclusão social na cidade. O questionamento provocativo de Adirley sobre se “a cidade é uma só?” lança luz sobre as disparidades e fragmentações que permeiam Brasília. Enquanto o Plano Piloto representa o epicentro do poder político e econômico, as regiões periféricas frequentemente enfrentam carências de infraestrutura, serviços públicos precários e marginalização social. Este contraste acentua as diferenças socioeconômicas e expõe a dualidade existente na capital brasileira, onde a ostentação do poder e modernidade no centro contrasta fortemente com as dificuldades e lutas diárias vividas nas áreas afastadas. Assim, Brasília - como tantas outras cidades, mas mais ainda por ter o status de capital - revela-se como um microcosmo das desigualdades presentes no país, evidenciando a necessidade de políticas mais inclusivas que considerem as realidades de todos os seus habitantes. A exemplo do que pretende Dildu, o qual, ressaltamos por esta Dissertação, não por acaso inicia pela conscientização histórica.

As promessas de modernidade e igualdade social que acompanharam a construção de Brasília, idealizada como um símbolo do progresso brasileiro, frequentemente não se materializam na vida cotidiana dos moradores das periferias. Diante disso, a segregação espacial e econômica se manifesta de maneira visível e tangível, criando um abismo entre as áreas nobres e os setores mais pobres da cidade. Isso ocorre, principalmente, porque as políticas urbanas e de planejamento frequentemente favorecem as áreas centrais, perpetuando um ciclo de privilégios que exclui uma grande parcela da população. A falta de acesso adequado a serviços de saúde, à educação e ao transporte público nas periferias reforça a sensação de abandono e a percepção de uma cidade dividida.

Além disso, a dinâmica social de Brasília é marcada por uma mobilidade restrita entre o centro e as periferias, situação que leva muitos trabalhadores a enfrentarem longas jornadas diárias para acessar seus locais de trabalho. Este fenômeno agrava a exclusão social, pois aqueles que vivem nas regiões periféricas são frequentemente privados de oportunidades econômicas e culturais disponíveis nas áreas centrais. Nesse sentido, a reflexão sobre se “a cidade é uma só” não é apenas uma questão retórica, mas um chamado à consciência que perpassa desde a cidade enquanto promessa até o modo de organização atual.

Assim, a dicotomia entre o centro e a periferia em Brasília evidencia uma cidade dividida, na qual distintas realidades coexistem. No entanto, é válido ressaltar que o projeto inicial da capital estava essencialmente focado na construção do centro do poder político e econômico. Nos filmes de propagandas, por exemplo, não havia a inclusão das áreas periféricas

que atualmente fazem parte da cidade. Na verdade, há um percurso de décadas para a inclusão dessas regiões.

Para uma análise crítica a respeito do tema, citamos partes do prefácio de Aldo Paviani à obra de Jair Francelino Ferreira (2020), *Brasília 360: repertório bibliográfico*, publicada pela Câmara dos Deputados,

O plano inovava com o formato de “borboleta”, como Lúcio Costa preferia denominar, mas era popularmente referido como “avião”. O plano possuía duas Asas, a Sul e a Norte, onde foram edificadas prédios para uso residencial, comercial e hospitalar. O Eixo Monumental permeia as duas Asas e abriga a Esplanada dos Ministérios e a Praça dos Três Poderes. Nessa praça, destacam-se os Palácios do Planalto e do Supremo Tribunal Federal e o conjunto de prédios do Congresso Nacional. O Eixo Monumental, com suas largas pistas, tornou-se essencial para a vazão do tráfego, dominado por automóveis. Atualmente, o sistema de transportes de massa baseia-se em frota de ônibus e sistema metroviário, considerados insuficientes para a constante movimentação da população. Por esse motivo, os que se deslocam diariamente preferem o automóvel. O predomínio do uso de automóveis gera grandes congestionamentos, sobretudo nos horários de pico – pela manhã, em direção ao Plano Piloto, e ao fim do dia, em direção às cidades-satélites (*Ibidem*, p. 13).

Como indica o autor, enquanto os residentes das áreas centrais, com acesso privilegiado às principais vias e serviços, podem desfrutar de uma mobilidade mais eficiente, aqueles das periferias enfrentam dificuldades de locomoção devido à falta de infraestrutura adequada e à escassez de opções de transporte público. Nesse sentido, a cidade planejada para ser a cidade do automóvel, mais uma característica do progresso almejado, não incluía os trabalhadores que saíram de outras regiões do Brasil com pouco ou nenhum recurso para se adequar ao planejamento urbano da capital. Além disso, não compreendeu os óbvios rumos que tomaria uma cidade com excesso de automóveis ao longo dos anos, os quais culminaram em problemas graves relacionados ao intenso engarrafamento nas vias.

Além disso, o termo “cidades-satélites”, utilizado por Paviani, reflete uma visão desatualizada e inadequada. Originalmente, esse termo designava áreas destinadas a abrigar os trabalhadores responsáveis pela construção de Brasília. No entanto, com o tempo, essas regiões foram incorporadas à cidade, tornando-se Regiões Administrativas. Diante disso, apesar de ser um texto recente, a manutenção do termo sugere uma visão que não reconhece plenamente a integração dessas áreas no contexto urbano e social da capital.

Ainda sobre a abordagem de Paviani ao tema, sobre os primeiros anos dos trabalhadores na cidade, nota-se, em outro aspecto, que

O afluxo de imigrantes em busca de trabalho superou as expectativas e houve necessidade de improvisar-se moradias, o que ocasionou as “localidades provisórias” (moradias em acampamentos das construtoras) e as “grandes invasões” (diversas comunidades erguidas nas proximidades da Cidade Livre, posteriormente denominada Núcleo Bandeirante). Em junho de 1958, o governo resolveu desconstituir essas comunidades e alguns acampamentos, transferindo os moradores para Taguatinga, o que se fez com grande esforço, segundo o médico e historiador Ernesto Silva (depoimento pessoal). As dificuldades da remoção foram amenizadas por meio de doações de lotes e construção de escolas, uma vez que os pioneiros consideraram prejudicial percorrer a distância de 22 km para o deslocamento diário entre a nova morada e os canteiros de obras no Plano Piloto. Aliás, no início, o transporte era realizado por caminhões com cobertura precária de madeira, as chamadas “gaiolas”. Com o passar dos anos, a estrada foi asfaltada e houve melhoramentos nas condições de moradia com o uso de alvenaria.

[...] Essa mudança habitacional dos imigrantes/trabalhadores no território do DF tem simbolismo e nos dá um entendimento de como ocorreu o povoamento polinucleado da capital. A cidade se disseminou no quadrilátero do DF e isso ensejou dois movimentos: o primeiro, de preservar o Plano Piloto como testemunho do movimento modernista e habitado pela classe média e por funcionários da administração federal e do DF; o segundo, de Taguatinga ter-se tornado modelo para a continuada dispersão populacional, ainda nos anos 1960, com as cidades-satélites do Gama, do Guará, de Sobradinho e os anexos nas preexistentes cidades de Planaltina e Brazlândia, as mais distantes do Plano Piloto.

[...] Uma vez constituída, Brasília não ficou circunscrita ao Plano Piloto, embora fosse desejo de seus idealizadores que a capital ficasse “fechada” no centro da cidade. O povoamento se estendeu para além dos limites do DF e passou a ser denominado de Periferia Metropolitana de Brasília (PMB). (*Ibidem*, pp. 14 - 15).

A seleção das últimas três partes citadas anteriormente não foi arbitrária; assim como na montagem de um filme, houve uma intenção por trás da escolha de cada quadro e sua disposição, no caso, no texto. Elas compõem uma narrativa dentro do recorte específico deste estudo, apontando para a vitalidade do objetivo pretendido, diante do qual cada recorte busca comunicar algo, isto é, sem pretensão de neutralidade. Embora o foco principal recaia sobre o cinema, o ponto crucial reside na análise da montagem e em como cada imagem gravada, reproduzida, registrada ou narrada pode influenciar a interpretação histórica. Não se nega a possibilidade da objetividade histórica, mas sim enfatiza-se a necessidade do (re)conhecimento das diversas vozes que permeiam os eventos históricos.

Na primeira parte da última citação, o termo “desconstituir” e a descrição do desconforto dos trabalhadores diante da distância entre as novas moradias e o local de trabalho não são simples eufemismos despretensiosos. A colocação dos fatos elucida ainda a participação passiva dos trabalhadores e de seus pares na narrativa oficial da história, uma vez que o texto é veiculado pela Câmara dos Deputados e se compromete a apresentar Brasília por “trezentos e

sessenta ângulos”, prometendo “um giro total por esta maravilhosa cidade”⁴, mas ainda apresenta o trabalhador morador da periferia como personagem distante, não protagonista da cidade, ou seja, o giro total não é de fato total, assim como a cidade não é uma só.

A segunda parte da citação indica a existência de “dois movimentos” em relação ao Plano Piloto e às demais regiões administrativas. Se por um lado eles preservam o modernismo idealizado pelos arquitetos, por outro, afastam a população mais pobre e trabalhadora da administração do poder, dos principais serviços básicos e dos espaços de promoção à cultura. Mais uma vez, não por acaso, como é notável pela última parte, explicita-se o “desejo de seus idealizadores que a capital ficasse “fechada” no centro da cidade”. Nesse sentido, evidencia-se que a exclusão dos trabalhadores e das regiões periféricas já fazia parte do planejamento da cidade.

A construção de Brasília envolveu a remoção forçada de comunidades locais, a migração de trabalhadores de diversas partes do país e a imposição de um modelo urbanístico que nem sempre levava em consideração as necessidades e os modos de vida das pessoas que ali habitavam. Nesse sentido, as produções cinematográficas não apenas documentaram a construção física da capital, mas também contribuíram para a construção de uma narrativa que destacava o progresso e a modernidade da cidade concomitante ao silenciamento das vozes daqueles que foram marginalizados e excluídos desse processo.

Portanto, ao analisar a relação entre os filmes produzidos durante a construção de Brasília e a sua arquitetura modernista, é possível compreender mais profundamente não apenas a estética e o planejamento urbanístico da cidade, mas também as complexas dinâmicas sociais, políticas e culturais que moldaram sua história e sua identidade. Essa análise crítica nos permite questionar as narrativas dominantes e buscar uma compreensão mais inclusiva e holística da história da capital e de seu impacto na sociedade brasileira.

Obviamente, filmagens como *As primeiras imagens de Brasília* (1957), de Jean Manzon, por exemplo, correspondiam à narrativa pretendida. Nelas há o destaque às edificações monumentais e às condições suficientes para sustentar a ideia de cidade do progresso. No filme mencionado, as imagens aéreas aparecem com a locução de que são “os longos caminhos da nova civilização brasileira”, reforçando a mentalidade de uma nova forma de cidade, a qual pretende ser diferente da realidade que há e a “estrela guia do futuro”. Em contrapartida, as

⁴ Apresentação de Nicolas Behr à obra na orelha do livro.

famílias formadas pelos trabalhadores que participaram da construção da nova capital aparecem à parte do plano monumental, estrategicamente não pertencendo, pois, à imagem final da obra.

Não por acaso essas produções eram feitas cobrindo o processo da edificação da cidade, pois havia o intento de garantir que o investimento prometido para o avanço da nação estava de fato seguro e, para isso, as imagens tendenciavam à narrativa almejada, recorrendo às técnicas de seleção e repetição na montagem. Sobre isso, Ana Lúcia de Abreu Gomes (2013), no texto *Brasília nos filmes da Novacap* salienta que

Em entrevistas recolhidas pelo Arquivo Público do Distrito Federal em seu Programa de História Oral, Sálvio Silva⁵ nos informa que os filmes eram editados com frequência, o que pode ser constatado por meio da significativa repetição de cenas em vários desses cinejornais⁶. Avalio que se possa estimar que pelo menos 50% das imagens dos cinejornais consultados são repetidas reiteradas vezes, só variando a locução. Por isso, e este é outro aspecto importante a se ressaltar, as imagens, nesses cinejornais, não necessariamente aparecem vinculadas à locução. Elas têm uma independência em relação à narração que cabe ser estudada. [...] O uso das produções cinematográficas, demonstrado pelo depoimento dos cineastas contratados pela Novacap, é clara: a imagem é capaz de retratar a realidade e portanto aquilo que é filmado e depois apresentado é tomado pelo que realmente aconteceu. O filme – assim como a fotografia, como imagens técnicas que são – está associado ao seu referente, possuindo, assim, um caráter indiciário, ou seja, a marca que uma presença deixou na película quer fotográfica, quer cinematográfica. Além deste aspecto, e talvez por causa dele, é muito comum tomar as narrativas, a organização disposta pela narrativa visual como inscrita na própria lógica do mundo, da realidade, como se ela existisse independentemente do homem que lhe atribui sentido. (*ibid.*, p.51)

Os filmes exibiam uma narrativa da constituição da cidade, porém há muito do não dito na formação dessa história, e essas perspectivas deixadas à margem, na verdade, são fundamentais para compreender a realidade de Brasília desde a sua formação até os dias atuais.

Nessa trilha, é uma questão pertinente pensar as obras cinematográficas que podem ir na contracorrente, ou seja, o cinema como possibilidade de apresentação do que não foi capturado pela narrativa dominante ou de reapresentação do que foi capturado a seu modo de apropriação. Nesse sentido, a história pode ser vista à luz das obras cinematográficas, considerando os potenciais do filme tanto de corroborar com a continuidade da imposição dominante – como o caso dos filmes de propaganda – quanto de resgatar o que é deixado pela narrativa do progresso - como ocorre com os resgates narrativos trazidos majoritariamente pelos ainda silenciados e marginalizados, tal qual Adirley intenta com a obra *A cidade é uma só?*.

⁵ Um dos produtores de filmes jornais que buscavam documentar a construção de Brasília entre 1956 e 1960.

⁶ Filmes curtos documentais que exibiam conteúdos informativos.

A fim de delimitar o escopo da pesquisa e objetivar uma análise mais detalhada, o principal objetivo desta investigação é compreender como o filme *A cidade é uma só?*, de Adirley Queirós, pode contribuir para diferentes modos de construção de narrativas sobre a história de Brasília. A seleção da obra em questão entre tantas produções cinematográficas se dá em razão dela desenvolver uma narrativa ímpar sobre a construção da cidade de Brasília, a qual pode ser entendida como alternativa a sua versão hegemônica permeada pela visão do progresso e que, por essa ênfase, deixa de lado diversas vozes envolvidas nas partes mais fundamentais de sua história.

No caso da obra mencionada, o cineasta apresenta uma outra forma de contar a história de Brasília, partindo de um enfoque documental na construção da Ceilândia, região administrativa do Distrito Federal, em paralelo à história fictícia de Dildu, morador do local que concorre ao cargo de Deputado distrital. Essa narrativa possui uma relação entre o documentário e o ficcional, a qual se dá sem necessariamente estabelecer uma delimitação entre um e outro.

Na parte mais próxima de uma produção documentário, há Nancy Araújo, narradora-personagem que relembra a infância por meio de registros da época em que morava Vila do IAPI⁷ e participou pelo coral da escola da gravação do *jingle* utilizado na Campanha de Erradicação das Invasões do Plano Piloto no início de 1971, destinada a transferir os moradores candangos que construíram Brasília para regiões mais distantes do centro administrativo da capital. Mais especificamente, para o local nomeado pelas siglas da campanha: Ceilândia.

Assim, a história é resgatada por meio da narrativa dos construtores de Brasília, a planejada capital do Brasil que não os incluía em seu progresso. Os trabalhadores, sobretudo responsáveis pela terraplenagem e fundações, eram migrantes de origem pobre que buscaram no novo trabalho mais do que uma oportunidade econômica, mas também uma oportunidade de vida. Em geral, eles vinham sem família e o Instituto Nacional de Imigração e Colonização era encarregado de encaminhá-los aos canteiros de obra. Muitos, posteriormente, trouxeram seus familiares. A cidade idealizada como “progresso” para a nação abriria um caminho de esperança aos trabalhadores vindos aos montes em caminhões lotados e aos seus familiares que ou os acompanhavam ou aguardavam o sucesso no local de origem. Acerca disso, o historiador Reinaldo Reis Júnior (2010), em *Cidade, trabalho e memória: os trabalhadores da construção*

⁷ Nomeada assim por estar próxima a um hospital do Instituto de Pensão de Aposentadoria dos Industriários, atualmente adjacente à região administrativa do Guará II.

de Brasília (1956-1960), aponta fatores relacionados ao cotidiano desses migrantes e ao modo como eles relataram suas experiências.

Segundo Reinaldo Reis Júnior,

A narrativa da história oral dos trabalhadores-migrantes tem introjetado elementos da estrutura cultural em que viveram. Do estigma da inteligibilidade ou da ignorância, na imagem da cidade, da estética, do aprendizado do canteiro de obras, na incapacidade do trabalho qualificado, do contexto de estratificação e precarização é que a memória oral enseja perceber a formação do todo inserido no micro. Em síntese, o entendimento da memória coletiva e o conflito da capital esperança. (*ibid.*, p. 92)

O resgate oral citado pelo historiador retoma, para além das narrativas dominantes, a perspectiva do oprimido no contexto da formação da cidade, desde sua construção até o modo como ainda é visto no período em que escreve.

A narrativa que Adirley nos traz expõe a temática excludente adotada pelo projeto de progresso na medida em que os trabalhadores que foram concluindo a obra, começaram a ser remanejados da Cidade Livre – atual Região Administrativa do Núcleo Bandeirante –, onde até então residiam, a partir de um discurso ludibriador de plano ideal e melhor para se viver. O fato é que o proletariado que ergueu a “cidade do progresso” foi excluído da proposta, colocado à margem pela Campanha de Erradicação das Invasões (CEI) que passou a ser a Região Administrativa da Ceilândia.

Segundo conta a personagem Avó Margarida, do livro infantil *Ceilândia, minha quebrada é maior que o mundo*, “A gente veio expulso para cá, o que mais tinha era mato e terra, parecia um deserto.” (IPHAN, 2020, p. 17). A relação estabelecida é de que os construtores foram tomados como invasores e afastados do que seria o centro do poder político para o país. Essa medida não visa apenas afastar geograficamente o poder político dos migrantes, é também uma maneira de silenciar a voz daqueles que não fazem parte da elite do poder.

Como abordado, na perspectiva arquitetônica, os edifícios icônicos recebem destaque e aclamação, enquanto as condições de vida e moradia das famílias dos trabalhadores que realmente sustentam a cidade são frequentemente negligenciadas. E essa dissociação cria uma lacuna entre a narrativa oficial de modernidade e o progresso e a realidade vivida pela população, a qual por muito tempo não foi reconhecida na história de Brasília e, mais do que isso, foi por anos depreciada como parte prejudicial à cidade. Um exemplo disso é o termo “candango”, o qual aparece na obra de Euclides da Cunha (1992) como referência ao “homem

permanentemente fatigado”. Reflete a “preguiça invencível, a atonia muscular perene, em tudo: na palavra remorada, no gesto contrafeito, no andar desajustado, na cadência langorosa das modinhas, na tendência constante à imobilidade e à quietude” (p. 95). Sobre sua conotação, apesar de adotado para designar quem é natural de Brasília, como afirma James Holston,

antes da construção de Brasília, foi durante séculos uma palavra geral de depreciação. Segundo a maior parte das autoridades, é uma corrupção de candongo, uma palavra da língua quimbundo ou quilombo, dos bantos do Sudoeste de Angola. Era o termo pelo qual os africanos se referiam, pejorativamente, aos colonizadores portugueses. Como tal, veio ao Novo Mundo com os escravos angolanos. [...] tornou-se o termo geral para as pessoas do interior em oposição às do litoral, e especialmente, para os trabalhadores itinerantes pobres que o interior produziu em grande quantidade. Com esses trabalhadores o termo chegou a Brasília. (HOLSTON, 1993, p. 209-210)

Nesse sentido, o valor da palavra não se alterou completamente, sendo designado como candango os indivíduos das classes mais baixas. Ainda em relação aos candangos, não há reconhecimento por nome dos trabalhadores, nem mesmo a título de exemplaridade. Até mesmo o famoso monumento “Os Candangos”⁸ mantém o anonimato que, nesse caso, não visa a abrangência, mas sim o apagamento das identidades dos operários. Também não há referência na história às várias pessoas que morreram em conflitos durante a construção ou às mortes cotidianas que ocorriam pelas más condições dos campos de obras. Na verdade, a contribuição da palavra vai no sentido de homogeneizar os indivíduos, apagando as pluralidades e as histórias que antecedem suas narrativas, as quais fomentam a formação da própria cultura da capital.

Diante disso, Adirley não apenas resgata a história da construção de Brasília que ficou fora da narrativa oficial, mas também resgata as histórias plurais das diversas pessoas que fazem parte da formação estrutural e social da cidade, pois intenciona visibilizar, dar voz e resgatar os rostos daqueles aos quais foi prometido pertencimento, porém negada a inclusão. Por isso, uma das questões abordadas pela indagação “a cidade é uma só?” é a possibilidade da existência plural dessa cidade, visto que sua composição não pode ser unificada sem promover o apagamento de diversas identidades cruciais a sua estruturação.

⁸A obra tem por título original *Os Guerreiros*, mas ficou popularmente conhecida como “Os Candangos” ou “Dois Candangos”, passando a representar os construtores da cidade. Há uma imagem do monumento no final do texto em “Anexo”. Nela é possível, inclusive, observar a ausência de traços ou feições, a qual é característica modernista, mas ainda sim reforça nosso argumento de anonimato dos trabalhadores.

CAPÍTULO II - A cidade não é uma só (ainda?)

O filme *A cidade é uma só?*, de Adirley Queirós, tem como um de seus principais objetivos resgatar partes da história que foram omitidas pela narrativa dominante do progresso. Essa perspectiva crítica desafia a visão convencional e linear da história, oferecendo uma nova maneira de entender os eventos passados e, com isso, compreender o contexto sociopolítico atual. Assim, ao trazer à tona essas histórias negligenciadas, o cineasta busca proporcionar uma compreensão mais completa e inclusiva da narrativa histórica. Já o título da obra é uma crítica que convoca à reflexão sobre a história narrada para a construção de Brasília e, até atualmente, sobre o que foi essa construção, moldando um ideal de cidade e de nação. “A cidade é uma só” tem por origem o trecho de um *jingle* feito pelo governo para impulsionar a Campanha de Erradicação das Invasões (CEI), o que futuramente realocou parte da população de Brasília em condições precárias para a região mais longínqua denominada Ceilândia, medida executada como um paradoxal plano velado e explícito de “embelezar” o centro com o remanejamento e apagamento dessas pessoas. Na música da campanha há a afirmação “a cidade é uma só”, mas, como o intento do filme é questionar essa narrativa diante das reais condições da construção da capital, o cineasta coloca em interrogação. Como análise da obra para compreender o papel do cinema na compreensão da história, nomeamos este primeiro capítulo como negação, visto que é uma possibilidade, a partir das narrativas resgatadas organizadas nas cenas da obra.

O “ainda?” entre parênteses busca a possibilidade de que reconhecer as várias narrativas possa permitir entender as pluralidades da cidade, possibilitando interferir na história atual de maneira a dar voz aos que foram silenciados e, se possível, transformar a cidade em uma só, mas fundamentada na consciência de que suas vozes são plurais. Assim, com essa intenção, buscamos na abordagem adotada no filme uma forma de guiar a construção deste capítulo da Dissertação. Semelhante ao que ocorre na montagem cinematográfica, ao organizar e dar sentido às cenas, este capítulo é estruturado para refletir essa reorganização narrativa. Retomamos a montagem cinematográfica por sua capacidade de unir diferentes tempos e espaços, servindo como um modelo para a construção desta análise e permitindo, dessa forma, uma visão multifacetada e mais profunda dos eventos históricos.

No filme, os registros são resgatados pelos próprios moradores que participaram dos eventos retratados. Essa participação ativa dos personagens reais une passado e presente de maneira única e poderosa. Em sua edição, a obra combina esses diferentes tempos, não apenas preservando a memória histórica, mas também a vivificando, mostrando como o passado continua a influenciar o presente. Nessa senda, por meio da técnica de montagem, indicamos o cinema como uma possível ferramenta revolucionária para a narrativa histórica, dada a sua capacidade de produzir e reproduzir histórias de maneira acessível, tornando-se particularmente

adequado para transformar a percepção das massas, já que as mudanças na produção e organização social alteram a forma como as pessoas percebem e compreendem o contexto. Desse modo, o cinema, com seu poder de alcance e impacto visual, oferece uma nova forma de narrativa que pode revolucionar a maneira como entendemos nosso passado e interagimos com nosso presente, desde que ele não esteja condicionado a estruturas capitalistas de produção e consumo.

Uma vez que refletimos sobre alguns pontos da narrativa da construção de Brasília no capítulo anterior, neste capítulo retomamos o filme a partir da divisão em 4 tópicos, os quais remontam às 4 partes que dividem a obra, partes estas que constarão na presente Dissertação sem título, visto que o próprio autor se isenta dessa estrutura na sua obra; portanto, optamos aqui por seguir sua estruturação e apenas as enumeramos a seguir.

2.1 PARTE 1.

A primeira parte do filme inicia com uma sequência emblemática que utiliza imagens históricas da construção de Brasília. Nessas cenas, a narração que acompanha apresenta as promessas de modernidade e progresso feitas por Juscelino Kubitschek em 2 de outubro de 1956, então presidente responsável pela criação da nova capital: “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”. Notamos que há no discurso nitidamente o tom de exaltação ao progresso, característica da história pelo positivismo. Essa exaltação do progresso reflete uma visão otimista e idealizada da modernidade, em que a construção de Brasília simboliza não apenas um marco arquitetônico, mas também um projeto político e social de transformação nacional que levará ao avanço do país, segundo a expectativa comunicada.

Assumindo o local da locução, o recorte traz a cena dos personagens cantando um *rap* que resgata a tradição da Ceilândia. Já nesse contexto histórico inicial é estabelecida a dicotomia entre a utopia modernista planejada para a elite e a realidade vivida pelas famílias dos trabalhadores marginalizados. A escolha do cineasta pela sobreposição das cenas com recortes não necessariamente sutis a partir da alternância entre as imagens históricas de um planejamento ideal e progressivo e o caos atual da periferização da população silenciada destaca o contraste entre essas realidades, tornado, assim, evidentes as diferenças culturais entre o planejamento para a cidade e as vivências do povo da periferia. Assim como o Adirley indica

pela montagem, apontamos pela formação dos parágrafos salientando como essas diferenças podem ser compreendidas pela montagem adotada na obra.

Uma das cenas de arquivos antigos que aparece em um novo recorte é de filmagens de Brasília no ano de 1972, destacando a região do Eixo Monumental, ao som de “Pezinho”, canção interpretada por Inezita Barroso, cantora da região de São Paulo. Ao fim da cena com danças e muitas imagens aéreas do centro da capital, há a frase de impacto “Brasília, síntese da nacionalidade, espera por você” que sublinha a ironia entre a imagem oficial da cidade e a experiência vivida pelos seus habitantes. É evidente pela montagem das cenas e as relações entre imagens e sons que há uma discordância entre a visão idealizada da cidade como símbolo de desenvolvimento e a exclusão das populações periféricas, deslocadas para áreas distantes durante a construção da cidade.

As personagens centrais, Dildu e Nancy, fazem parte do grupo deixado às margens do projeto de Brasília. Eles são fundamentais para a narrativa do filme, principalmente porque explicitam as problemáticas envolvidas na idealização da capital. É como se as suas falas e mesmo vivências cotidianas testemunhassem como uma legenda que apresenta as locuções e imagens propagandísticas da construção da cidade com certa ironia, negando a mera aparência do discurso tomado como verdade.

Dildu, por sua própria rotina, expõe que o projeto urbanístico de Brasília não inclui o trabalhador, muito menos o que mora na periferia, visto que sua vida é dificultada, entre outros aspectos, pela mobilidade urbana precária. O personagem é introduzido em seu cotidiano, marcado por dificuldades econômicas e por seu trabalho de faxineiro, para o qual se desloca por caminhadas até a rodoviária, onde utiliza transportes públicos para chegar à região na qual mora, o Morro do Urubu, situado em Ceilândia. Essa jornada diária de Dildu evidencia a desconexão entre o planejamento urbano da cidade e as necessidades dos trabalhadores. A infraestrutura inadequada e o transporte público ineficiente transformam o simples ato de ir e vir em uma maratona exaustiva, revelando as disparidades sociais e econômicas presentes no desenvolvimento de Brasília. Dildu, por sua rotina árdua, personifica a luta de muitos trabalhadores que enfrentam os mesmos desafios, refletindo as falhas de um sistema que negligencia as demandas básicas de uma parte significativa da população.

Nancy, por outro lado, além do seu cotidiano, vivencia a recuperação das memórias relacionadas à Campanha de Erradicação das Invasões (CEI), de certo modo, consequência da sua participação ingênua na campanha quando ainda era criança. Ela reflete sobre as profundas disparidades entre a idealização da campanha e a realidade brutal enfrentada pelas pessoas que foram retiradas de suas casas, consideradas invasões, e levadas ao local de destino. Por

intermédio das memórias de Nancy, é possível perceber o impacto devastador da CEI na vida dessas famílias, que, ao serem relocadas, enfrentaram inúmeras dificuldades e desafios em busca de uma nova moradia. A luta de Nancy por moradia digna é um reflexo direto das injustiças históricas sofridas por essas pessoas, e sua determinação em recuperar e preservar a memória desse período revela um desejo de justiça e reconhecimento. Seu testemunho marca a busca não apenas pela verdade dos fatos para si, mas para toda a comunidade e para as gerações seguintes afetadas pelas ações da campanha, evidenciando a importância da memória coletiva na construção da sociedade e no reconhecimento de uma parcela populacional como pertencente a um todo.

Essas introduções não apenas humanizam as questões abordadas pelo filme, por meio da vivência de personagens imersos na realidade da narrativa, mas também estabelecem a base para uma história que mescla elementos documentais e ficcionais, reforçando a tênue linha entre a realidade e a ficção. A partir das experiências cotidianas de Dildu e Nancy, o filme oferece uma visão das dificuldades enfrentadas por trabalhadores urbanos e moradores da periferia de Brasília. A rotina de Dildu, marcada pela precariedade da mobilidade urbana e pelas dificuldades econômicas, de certo modo, acompanha a luta de Nancy por moradia digna e pela preservação da memória histórica da Ceilândia. Assim, esses personagens não são meramente figuras narrativas, mas representações vivas de questões sociais reais, tornando palpáveis as disparidades e injustiças que permeiam suas vidas, as quais são oriundas de uma ideia previamente arquitetada de exclusão e apagamento. Além disso, a interseção entre documentário e ficção permite ao filme explorar essas temáticas com uma autenticidade que ressoa profundamente com o público e causa, ainda, identificação e reconhecimento com as personagens, destacando a importância de dar voz às histórias muitas vezes silenciadas.

O contraste entre o centro e a periferia de Brasília é um tema central explorado por imagens que destacam a disparidade arquitetônica e social. Enquanto o centro da cidade exibe uma estética modernista, as periferias enfrentam condições precárias. Nesse sentido, as cenas com os moradores reforçam essa disparidade, ilustrando as dificuldades de viver longe do centro, principalmente porque nas periferias os serviços e as oportunidades são escassos. Além disso, ainda em relação à questão da infraestrutura urbana, uma das cenas que marcam essas diferenças é a que Dildu está em um carro com seu cunhado, Zé Antônio. Nela, o personagem estranha as vias e as placas da região do Plano Piloto, dizendo: “Z, Central, W... Que negócio é esse? 50, 60... Morreu foi gente aqui, rapaz! Isso aqui é amaldiçoado! A gente não sai. Ninguém tem sorte aqui. Nós tem que sumir daqui. Nosso negócio é pra lá”. Nesse ponto, Dildu ressalta a distância entre as realidades, mostrando, inclusive, que não tem familiaridade com a

região central e que não se sente pertencente à cidade. Por essa reflexão, vale retomar o título da obra como real pergunta: *A cidade é uma só?* A resposta dada, por meio da situação vivenciada por Dildu é, obviamente, não. Na verdade, o filme pontua em cada contraposição entre as cenas montadas que a cidade não é uma só.

Ao final da cena mencionada, o personagem brinca com a sonoridade ao se referir à Asa Norte: “Norte, norte, morte, morte”, enfatizando a percepção de exclusão e maldição associada ao lugar. A rejeição pelo não pertencimento e pela não inclusão no planejamento o faz repelir a organização do local. Essa realidade vivenciada por Dildu é, na verdade, uma forma de retratar o estranhamento sentido pela maioria das pessoas que andam pouco pela região central, as quais vão apenas a trabalho e passam pelas mesmas vias em transportes públicos, não notando as características do percurso. Há também aqueles que sequer trabalham na região central e que, quando vão até lá, sentem o estranhamento e o deslocamento. Por essa ótica, o filme utiliza esse momento, além de outros semelhantes, para ilustrar a desconexão física e emocional entre os habitantes da periferia e o centro de Brasília.

Em outra cena, Adirley, o diretor da obra, e também personagem, encontra Nancy, enquanto ela coa um café, um momento cotidiano que relaciona o aspecto documental com o ficcional. Nessa situação, ela apresenta Dildu, seu sobrinho, ao cineasta, conectando as personagens principais que apareceram até então e reforçando a conexão entre a ficção e o documentário. Desse modo, não há uma separação demarcada entre as cenas fictícias e as documentais, o que cria uma fusão que permite ao espectador navegar entre essas duas dimensões. Dessa maneira, a cena realiza uma metalinguagem ao abordar o próprio processo de criação do filme, destacando a interação entre personagens e a equipe de filmagem.

Essa interação dissolve as barreiras entre ficção e documentário, permitindo que a narrativa flua de maneira mais orgânica e refletindo a complexidade da vida real. Os personagens não são meramente figuras criadas para a história, mas participantes ativos de uma realidade que é capturada e reinterpretada pela lente do cineasta. Ao apresentar Dildu a Adirley, Nancy transcende o papel de personagem fictícia, engajando-se em uma conversa que é tanto parte da narrativa quanto uma reflexão sobre a própria construção do filme.

Essa abordagem metalinguística cria uma camada adicional de significado, pela qual o filme não é apenas um retrato das dificuldades e lutas dos moradores da periferia, mas também uma exploração do próprio ato de filmar e documentar essas realidades. A dissolução das fronteiras entre ficção e documentário enriquece a narrativa, oferecendo uma visão mais complexa da interação entre realidade e cinema, reforçando a autenticidade e a relevância das histórias contadas.

Em outro recorte, o filme inclui uma reportagem do período da campanha de erradicação, a qual salienta sobre os trabalhadores recrutados pela Novacap para a construção de Brasília e revela as precárias condições de moradia dos habitantes. Em paralelo às imagens que denunciam as condições insalubres em algumas instalações, tomando como condição geral dos moradores dali, há a narração de Cid Moreira, afirmando que a solução tomada pelos administradores foi a remoção daquelas pessoas para a Ceilândia. Um dos fatores que chama atenção nessa situação é a ausência de inclusão da população, mais uma vez, em relação à melhoria de suas condições de moradia. Outro fator, é a nítida priorização da preocupação com a estética e o funcionamento dos serviços públicos que ocorreriam nas regiões centrais, as quais, naquele momento, estariam próximas às chamadas invasões.

Segundo o exposto pela narração do arquivo resgatado por Adirley, a solução encontrada pelos administradores seria a “mudança maciça daquele povo para onde se pudesse harmonizar os serviços públicos e dar condições melhores de vida àquela gente até então favelada”. Nisso, a questão que emerge é a condição "favelada" e a intenção subjacente à solução proposta pelos administradores, que visava a remoção dessas populações da área central, sem necessariamente promover uma melhoria real em suas condições de vida. Nesse sentido, a retórica é utilizada como uma tentativa de ocultar a população marginalizada, ao invés de integrá-la de maneira justa e inclusiva, reforçando um ciclo enraizado de apagamento e invisibilização das faces menos abastadas e indesejadas que participaram dos diversos processos históricos no território nacional.

Assim, o filme traça, então, uma evidente crítica às políticas habitacionais implementadas desde a construção de Brasília, realçando seu impacto negativo na vida dos habitantes por meio de cenas que mostram projetos habitacionais fracassados e áreas negligenciadas. Nesse viés, em várias outras cenas, Zé Antônio, personagem que além de contribuir com a narrativa de Dildu, é corretor de imóveis, menciona por diversas vezes o rápido crescimento da quantidade de moradias habitacionais, mas em condições de risco e em locais inapropriados para a segurança dos moradores.

Por esse cenário, a narrativa da obra cinematográfica revela uma reflexão profunda sobre a ética e a justiça social nas políticas públicas de Brasília. A abordagem do filme não apenas mostra as falhas do planejamento urbano, mas também levam o espectador a questionar os princípios morais que orientaram tais decisões. Nessa perspectiva, a segregação espacial, evidenciada pela criação de Ceilândia e a remoção forçada dos moradores, aponta para uma lógica de exclusão que contraria a idealização de uma cidade que teoricamente conectaria a nação e seria uma só. Assim, por meio de uma narrativa que alterna entre o registro factual e a

dramatização, a obra propõe uma análise crítica das consequências de um urbanismo que, ao invés de integrar, segrega e marginaliza, submetendo a condições precárias e, em vários casos, insalubres.

Para reforçar a real intenção da mudança de local das famílias que viviam em condição marginalizada, Nancy discute a discrepância entre as promessas feitas e a realidade encontrada pela população no local a ela destinado. A personagem enfatiza que a intenção não era apenas afastar pessoas da região do Plano Piloto, mas também retirar as moradias das rotas de voos nacionais e internacionais, a fim de evitar que a pobreza fosse vista pelos visitantes da cidade do progresso, isto é, um projeto de “embelezamento” da capital moderna. Nessa direção, ela evidencia como a narrativa oficial ocultava as verdadeiras motivações por trás das políticas habitacionais, revelando uma estratégia de invisibilização e não de redução da pobreza. Com isso, a transferência dessas populações para a periferia servia a um propósito estético e simbólico, mantendo a imagem de Brasília como modernista e desenvolvida, enquanto escondia as realidades da desigualdade. Com isso, o resultado foi que as promessas de melhoria das condições de vida e de acesso a serviços públicos não se materializaram de forma concreta, mantendo a população em um estado de precariedade; na verdade, com o deslocamento das moradias, houve maior distanciamento dos serviços públicos oferecidos.

Nesse viés, é possível que o filme conduza, pelo modo como explana a situação, o espectador a uma crítica à instrumentalização dos indivíduos em nome de um projeto urbano que valoriza a aparência em detrimento da dignidade humana. Esse fato fica ainda mais inequívoco pelo que aponta Nancy, como dito anteriormente, sobre a exclusão dos habitantes mais pobres da paisagem da cidade vista pela rota dos voos, representando uma tentativa de moldar a percepção externa da cidade, priorizando a imagem projetada aos visitantes sobre as necessidades reais dos seus habitantes.

O filme, ao explorar essas temáticas, faz uso de uma metalinguagem, pela qual os depoimentos de personagens como Nancy servem não apenas para narrar suas experiências, mas também para criticar a estrutura de poder que perpetua a marginalização. Essa crítica, feita por uma moradora, pode incitar reflexões semelhantes nos espectadores que vivenciam histórias parecidas com a da personagem, haja vista o potencial de identificação e reconhecimento que o cinema desvinculado à indústria capitalista pode promover. No caso do cinema feito por Adirley e toda a equipe técnica envolvida, essa relação pode ser ainda mais fulcral, na medida em que os atores são também reais moradores da região, salientando o pertencimento em relação à história e à angústia da marginalização e do silenciamento. Logo, a figura de Nancy, discutindo as promessas não cumpridas, simboliza a voz das muitas famílias afetadas, trazendo

à tona a necessidade de uma reflexão sobre a necessidade de ampliar a narrativa de histórias que são narradas por uma perspectiva específica, no caso de Brasília, a do progresso.

Em outro recorte, há Dildu, em sua propaganda eleitoral pelo Partido Correria Nacional (PCN), que lida com “pouco recurso”, mas “é do jeito que dá”. Na cena, ele indica como proposta de campanha a indenização para antigos moradores da Vila IAPI, a referida região de moradias improvisadas, consideradas invasões, próxima ao Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários, que foi alvo da Campanha de Erradicação das Invasões. O personagem, por sua proposta política, evidencia o descaso com que as políticas públicas trataram os moradores, tidos como invasores, oferecendo uma abordagem direta para resolver problemas ainda latentes. Nessa estratégia, o partido fictício, mesmo com recursos limitados, representa uma tentativa de inclusão e justiça social, destacando a necessidade de reconhecimento e reparação para aqueles que foram marginalizados.

O recorte subsequente é quase uma progressão harmoniosa entre os acontecimentos narrativos, mas, ao mesmo tempo, marca a ruptura entre as histórias, as quais, apesar de serem sobre o mesmo tema, possuem tons muito distintos. Se, por um lado, Dildu busca por ressignificação e reparação presente; por outro, Nancy denuncia fatos passados que foram perpetuados por uma narrativa que desconsidera diversas vozes. A personagem imputa que a campanha ocorreu porque “os pobres enfeivavam Brasília, e tinha que achar uma solução: expulsar”. Com isso, mais uma vez, a crítica contundente de Nancy escancara a lógica de exclusão estética que permeou o planejamento urbano da capital.

Em outra cena, Dildu dorme no ônibus enquanto, ao fundo, a narração no rádio proclama: “Os longos caminhos da nova civilização brasileira. Brasília, a irradiar-se para o norte, para o centro e para o sul. Todo o vasto sistema circulatório de um país cuja imensidade territorial faz com que a construção de estradas vitais seja uma épica aventura.” As cenas em sequência retratam Dildu em seu trabalho de faxineiro, evidenciando a dicotomia entre a glorificação do progresso e a realidade do trabalhador. Essa dicotomia é expressa de maneira contundente no cansaço evidente no rosto de Dildu e na recorrência de suas cenas no transporte público, sempre dormindo, exausto pela jornada.

A exaltação do progresso, simbolizada pela expansão de Brasília e pelas notáveis construções de estradas, contrasta de forma gritante com a vida cotidiana dos trabalhadores como Dildu, cuja realidade é marcada pelo cansaço e pela repetitividade de uma rotina extenuante. Este contraste serve como uma crítica velada às narrativas grandiosas de desenvolvimento que frequentemente ignoram as condições precárias e a exploração vivida pelos trabalhadores que, na prática, sustentam essa suposta civilização moderna. Nesse sentido,

a exaustão de Dildu no transporte público, um espaço de transição entre sua residência e o local de trabalho, simboliza a alienação e o desgaste físico e emocional impostos pela busca incessante de sustento, em meio a um discurso nacional que celebra o progresso sem considerar as desigualdades intrínsecas ao processo.

Há, ainda, o elemento da “épica aventura” que está na narração enquanto Dildu vivencia sua rotina vulgar imposta pela condição do trabalho. Nesse sentido, a montagem parece, a princípio, não estabelecer uma relação entre imagem e som, contudo a disparidade é exatamente a relação mais direta, exibindo novamente a oposição entre a idealização como propaganda e a realidade da maioria dos habitantes que vivem nas periferias e trabalham no centro.

No quadro seguinte, Zé Antônio conversa com Adirley sobre as transformações decorrentes da ocupação de casas na área da Ceilândia. Nesse diálogo, Zé Antônio descreve as mudanças radicais que ocorreram na região, mencionando como áreas alagadiças foram rapidamente convertidas em terrenos habitáveis, embora de maneira improvisada e desordenada. O personagem aponta para a precariedade das construções e a improvisação com que as casas foram erguidas: "Isso aqui era brejo [...] do nada o cara enfiou uma casa aqui, num beco, tudo torto... o povo quer é morar, né?". A fala de Zé Antônio revela a urgência e o desespero das pessoas em busca de moradia, destacando a falta de planejamento urbano adequado e a negligência do Poder Público na criação das habitações prometidas.

A conversa entre Zé Antônio e Adirley não apenas expõe a realidade física do ambiente, mas também carrega uma crítica implícita à política habitacional que negligencia os direitos básicos dos cidadãos. A transformação de áreas alagadiças em terrenos habitáveis de forma desordenada e improvisada ilustra a resposta imediata e desesperada da população frente à crise habitacional, ressaltando a falta de alternativas viáveis e seguras oferecidas pelo governo. A descrição das construções, “num beco, tudo torto,” simboliza a precariedade e a instabilidade das soluções habitacionais adotadas pelos moradores, que, em sua urgência, são forçados a ocupar qualquer espaço disponível, independentemente de sua adequação ou segurança.

Essa narrativa destaca a disparidade entre o discurso oficial de progresso e desenvolvimento urbano e a realidade concreta vivida pelas populações marginalizadas. A ocupação desordenada e improvisada dos terrenos reflete a ausência de uma política de habitação inclusiva e eficaz, que deveria assegurar moradias dignas e planejadas para todos. A situação descrita por Zé Antônio é um testemunho das falhas estruturais e da indiferença frente à necessidade urgente de moradia, sublinhando a desconexão entre as promessas de desenvolvimento e as práticas reais que afetam diretamente a vida dos cidadãos mais vulneráveis.

Por outro recorte, Dildu, após sua rotina de trabalho como faxineiro, caminha, como de costume em sua rotina, por um caminho de terra batida, o qual é rudimentar, embora seja próximo à Rodoviária do Plano Piloto. Nesse sentido, enquanto o Plano Piloto de Brasília é frequentemente exaltado como um símbolo de modernidade, ordem e progresso, as condições enfrentadas por trabalhadores como Dildu revelam uma face oculta dessa narrativa: a existência de uma classe trabalhadora invisível, cujos esforços são essenciais para o funcionamento da cidade, mas que vivem em condições que contrastam drasticamente com o ideal utópico projetado para a capital, mesmo quando ocupam os espaços na região central.

Esta dicotomia entre a visão utópica e a realidade vivida ressalta as falhas do planejamento urbano que, ao buscar uma estética modernista, negligencia as necessidades básicas e os direitos dos trabalhadores. A experiência cotidiana de Dildu, marcada por uma rotina árdua e a falta de infraestrutura adequada, evidencia a segregação espacial e a injustiça social que persistem, mesmo em um espaço concebido para ser um modelo de progresso. Assim, a imagem de Dildu em sua caminhada diária não é apenas uma representação de sua realidade individual, mas um reflexo das condições sistêmicas que perpetuam a desigualdade dentro do contexto urbano de Brasília.

Por outro recorte, em uma nova cena, Nancy canta o *jingle* da campanha de realocação dos moradores da Vila IAPI, uma música que prometia a integração e a melhoria das condições de vida com o slogan “A cidade é uma só”. Enquanto ela canta, Zé Antônio continua sua conversa com Adirley, destacando a desilusão dos moradores com as promessas não cumpridas. Por outro recorte, retomando a Nancy, ela lembra que as crianças eram incentivadas a cantar o *jingle* na escola e a participarem de vídeos da campanha, reforçando a narrativa de um futuro promissor: "Vamos sair da invasão / A cidade é uma só / Você que tem um bom lugar pra morar / Nos dê a mão, ajude a construir nosso lar / Para que possamos dizer juntos: a cidade é uma só". Porém, a realidade mostrada em recortes das vias precárias para onde foram realocados desmente as promessas de "melhores condições" de moradia. Nancy denuncia que as crianças do centro da Vila IAPI foram usadas pelo governo para legitimar a campanha, criando uma falsa imagem de melhoria.

Diante disso, a canção, com sua melodia esperançosa e promessas de unidade e progresso, contrasta amargamente com a realidade enfrentada pelos realocados. O slogan “A cidade é uma só” pretendia sugerir inclusão e igualdade, mas, na prática, serviu para mascarar a perpetuação da segregação socioespacial e a manutenção das desigualdades existentes. Nisso, a participação das crianças na campanha, cantando alegremente sobre um futuro brilhante, foi

uma estratégia do governo para angariar apoio popular e dar um verniz de legitimidade ao processo de realocação.

Nancy, ao recordar esses eventos, denuncia a manipulação emocional e a instrumentalização das crianças para objetivos políticos, evidenciando a discrepância entre o discurso oficial e a realidade vivida pelas famílias realocadas. A falsa narrativa de melhoria e progresso, disseminada através das músicas e das campanhas publicitárias, foi desmascarada pelas condições adversas enfrentadas nos novos locais de moradia. As vias precárias e a falta de serviços básicos nas áreas para onde foram deslocados demonstram a negligência do Poder Público em cumprir suas promessas de habitação digna.

Em outra cena, Dildu e Zé Antônio caminham pelo Eixo Monumental, o coração simbólico de Brasília. Durante essa caminhada, o cunhado de Dildu sugere, de forma jocosa, fixar uma placa de campanha de Dildu e ainda brinca sobre a possibilidade de “vender esse terreno todo aqui”. Esta cena ressalta mais uma vez a desconexão entre o espaço monumental e a realidade vivida pelos moradores das periferias, evidenciando as tensões entre os ideais do projeto modernista e as condições reais de vida da população. O tom presente no diálogo reflete o não pertencimento entre as personagens e o espaço de poder, inacessível e estranho àqueles que foram deslocados para a periferia. Assim, a monumentalidade do Eixo, com seus espaços amplos, ordenados e planejados, contrapõe a desordem e a improvisação das periferias, nas quais os trabalhadores que sustentam a cidade são relegados a viver. A cena, desse modo, critica a visão utópica de Brasília, ao mostrar como os benefícios do progresso urbano não são distribuídos equitativamente e ainda mantém a exploração e a pobreza da população historicamente marginalizada.

O que representaria uma placa da candidatura de Dildu ali, no centro do poder político do país? Seria sobretudo um grito impossível de ser abafado, o qual não apenas elucidaria a vida marginalizada apagada da história da capital, como também evidenciaria os planos políticos do personagem, os quais denunciam a “hereditariedade” dos que estão à frente do poder, mesmo em cargos públicos por concurso, uma vez que não há a oportunidade ou mesmo as condições possíveis para o estudo e a preparação das pessoas que vivem nas periferias.

2.2 PARTE 2.

A segunda parte do filme apresenta mais a pesquisa documental trazida pelas personagens. Contudo, não se trata de documentos oficiais, como registros do Estado. O que é

resgatado são arquivos e memórias culturais que corroboram para uma leitura e um entendimento do passado e da realidade, palco das ações atuais. Para isso, de um lado segue Dildu que elabora sua música de campanha, salientando os elementos do *rap* local. Inclusive, para isso, o cineasta conta de fato com a participação de artistas musicais da região, os quais também atuam na narrativa da obra, expressando a sua própria realidade. Do outro lado, segue Nancy que busca os detalhes da campanha que participou. Pelo modo como a personagem recupera o que ocorreu em sua narrativa, entendemos que mais do que documentos de cultura, o que encontramos são documentos de barbárie,⁹ porque marcam a exploração e a precarização de diversas famílias proletárias.

No quadro seguinte, Dildu e Marquim - artista que o auxilia na gravação da música de campanha - dialogam sobre a importância do *rap* como instrumento para apresentar as propostas do candidato, incorporando elementos autênticos da cultura da região. Dessa forma, durante a gravação do *jingle*, Dildu expõe suas propostas de campanha, seguindo o *beat* criado no estilo *gangster*¹⁰:

Vamos dar um tombo nas asas! Vamos obrigar que as escolas públicas também da [cidade] satélite ofereçam cursos de formação para servidor público! Chega de hereditariedade para servidor do Estado! Nós vamos botar a favela para aprender! E virar classe média cabulosa também! Chega desse negócio de só um comer o pão e os outros ficarem vendo só o que a rodoviária tem. Nós vamos também fazer cinema de R\$ 1,00! Filme de amor, filme de aventura e caratê! Nós vamos ter também! R\$ 1,00 é a nossa comida na rodoviária, e o nosso cardápio tem que ser digno. Vamos obrigar os hospitais a receber o pessoal do entorno sem precisar apresentar foto e endereço. A saúde tem que ser de qualidade já!

O discurso enérgico das propostas de Dildu expressa um desejo profundo de transformação e justiça, buscando romper com as tradições de exclusão e elitismo que caracterizam a administração pública. O personagem defende a criação de cursos de formação para servidores públicos nas escolas das regiões administrativas. Nessa perspectiva, com essa promessa de “botar a favela para aprender” e “virar classe média cabulosa”, ele simboliza um movimento para elevar a comunidade, oferecendo oportunidades de aprendizado e desenvolvimento, as quais não são possíveis sem alterar a estrutura básica que inclui segurança alimentar, saúde pública inclusiva, educação e a cultura para os mais pobres. Assim, o discurso assumido na entoação da campanha reivindica as promessas feitas aos indivíduos utilizados até então como ferramenta do progresso na gênese da Capital Federal, buscando integrar a

⁹ BENJAMIN, 2018a, p.13.

¹⁰ O estilo *gangster* mencionado no filme para a elaboração do *jingle* de Dildu não segue uma tendência de organização criminosa como pode ser uma das abordagens do termo. Na verdade, carrega a conotação de algo autêntico, real e que pode destruir as superficialidades e a ordem opressora.

população marginalizada à cidade, oportunizando visibilidade e, com isso, aproximando-a realmente de ser uma só.

No sentido cultural, por meio do *rap*, Dildu e Marquim utilizam a música como meio de engajamento e conscientização, transformando suas aspirações políticas em mensagens poderosas e acessíveis. Este quadro sublinha a importância da cultura local como ferramenta de resistência e mudança social, refletindo as demandas e esperanças das comunidades periféricas. Também nesse sentido, a proposta de Dildu de um cinema mais acessível contribui para a democratização da cultura. Esse é um ponto crucial para este trabalho, visto que o próprio filme *A cidade é uma só?* atua como promotor desse intento, porque não apenas está inserido em projetos de cinema gratuito para a comunidade, mas, mais do que isso, insere a comunidade em sua produção, desde a exposição da realidade e da história da população que ali vive, até a participação de pessoas da região nas encenações e até elaborações das cenas, como será desenvolvido adiante.

Por outro recorte, Nancy revisita as gravações de sua participação na campanha de erradicação das invasões. Ela observa os arquivos originais, rememorando seu envolvimento. Já por outro recorte, surgem cenas de Zé Antônio aproximando-se com seu carro em uma rua da Ceilândia, enquanto ao fundo se ouve a narração: “Todo dia e a cada instante, o governo do Distrito Federal se preocupa em ajudar o Brasil a trabalhar em paz.”. Novamente, a harmonia entre narração e imagens carrega um tom irônico, porque a cena do carro andando por pistas de difícil tráfego e pouca iluminação não condiz com a infraestrutura de um governo que possibilita trabalhar “em paz”. Em sequência, o foco retorna a Nancy, acompanhada de Marcelo, que digitaliza os arquivos e a auxilia na busca por fotos da campanha. Esta sequência destaca a memória coletiva e pessoal dos habitantes da região, evidenciando as promessas políticas e a realidade das transformações urbanas vivenciadas.

Nancy, ao revisitar os arquivos, reflete sobre as promessas não cumpridas da campanha, mas a recuperação dos registros e a sua digitalização simboliza a preservação e reavaliação da história. Com isso, uma possível interpretação da montagem das cenas em questão sublinha a importância da reconstrução histórica que questiona as versões oficiais e valoriza as experiências daqueles que viveram e vivem as transformações urbanas da cidade, indicando uma compreensão da exclusão e da resistência atuais.

2.3 PARTE 3.

Essa parte do filme é a principal inspiração para a origem das reflexões deste trabalho, porque é nela que está a noção de ressignificação do que outrora foi descartado, mas que carrega fatos importantes para a compreensão da história para além da narrativa imperante. Nesse sentido, a obra aponta a ressignificação do “X”, o qual está inclusive na capa de divulgação do filme¹¹. Em uma cena, Nancy relembra que, durante a campanha de erradicação das invasões, uma equipe marcava um “X” nos barracos da Vila IAPI, sinalizando a transferência para a Ceilândia sem explicações ou a opção de ficar. Esse símbolo simples e opressor representava uma decisão unilateral e irrevogável.

Em sequência, vemos Dildu, já com seu jingle de campanha, interagindo com os moradores da região. O personagem usa uma camisa que ressignifica o “X”, transformando-o em um símbolo de resistência por uma reapropriação. Ao conversar com outros moradores da região, ele diz: “A ideia do ‘X’ é a ideia que a gente ressignificou tudo que já rolou de ruim no passado. A gente pega tipo o muturo da nossa história e vê como é que é isso”. Em complemento à ideia, Dildu narra como seu pai ficou assustado ao ver o “X” no barraco, encapsulando o trauma e a desvalorização sofrida pelos moradores.

Percebe-se que Dildu não tem por intenção a realização de uma campanha política para ascensão social individual. Ele prioriza a conscientização das pessoas de sua marginalização, mas, sobretudo, de sua importância para a formação e manutenção da cidade. Afinal, como trabalharemos em capítulos seguintes, a população que vive em condições precárias nas periferias de Brasília é composta pelas mesmas pessoas - ou seus descendentes - que edificaram as principais construções da parte central da cidade. Nessa via, Dildu destaca em uma de suas conversas com potenciais eleitores que: “Brasília sem nós é um fantasma [...] só que a gente não tem valor”.

A desvalorização é vista tanto nas narrativas de Nancy quanto nas falas de Dildu. É o resultado de um processo no qual as pessoas foram usadas para a propagação de um ideal que não as incluía e agora ainda são utilizadas para a manutenção de um sistema que permanece excluindo-as. A fala “Brasília sem nós é um fantasma” evoca a consciência de que, apesar da desvalorização, a população da periferia é quem mantém o funcionamento do centro, porém apenas em posições de serviço e não para usufruir dos serviços ou mesmo dos espaços urbanos, fato reforçado pela distância das periferias em paralelo com a escassez de transportes públicos.

Por outro recorte, o carro de Dildu percorre uma via não pavimentada e escura no Morro do Urubu, iluminada apenas por alguns postes e pelos faróis. A cena pode ser entendida, por

¹¹ Imagem disponível em “Anexo” ao final do texto.

sua iluminação precária, como uma forma de simbolizar a marginalização contínua das áreas periféricas e a luta incessante por reconhecimento e dignidade. As condições adversas das vias, nessa análise, refletem a realidade de muitos moradores que, apesar das promessas de melhorias, continuam a enfrentar desafios estruturais significativos. A imagem do carro avançando pela escuridão ressoa com a narrativa de Dildu e Nancy, evocando a resistência de uma história que, apesar das tentativas de apagamento, se recusa a ser invisibilizada.

2.4 PARTE 4.

A quarta e última parte enfatiza as dificuldades já apresentadas que vivenciam as personagens. Apesar da resistência em recuperar a história dos oprimidos, as vozes que fazem referência à narrativa oficial ressoam mais alto, como de costume. O essencial é que as personagens não desistem de apontar as deficiências da história nem de buscar novas perspectivas para a população marginalizada. Esse desafio também contribui para pensar sobre a construção de Brasília, mais do que a construção estrutural, mas também a construção histórica, buscando as pluralidades das realidades.

Em uma das cenas, no carro de Zé Antônio, Dildu passa fazendo campanha e, entre outras propostas, declara: “Vamos dar um turbo nas Asas! Moradia popular no Setor Noroeste de Brasília! Nós também quer morar em Brasília!”. Essa fala elucida o anseio por retornar às moradias próximas ao centro. Brasília é vista como área de alto padrão e, nessa ótica, as regiões administrativas apartadas do Plano Piloto são marcadas por condições precárias. Nessa fala de Dildu, vale destacar que o Setor Noroeste é uma área elitizada e próxima à região do Plano Piloto, diferentemente das regiões periféricas como o Morro do Urubu.

Enquanto Dildu anseia por melhores condições e leva suas pautas ao cenário político durante a campanha a Deputado Distrital, a bateria do carro usado para a propaganda eleitoral para de funcionar, interrompendo temporariamente seus esforços. O personagem precisa, então, empurrar o carro por um percurso e, nessa circunstância, zomba de sua própria condição, porque enquanto alguns candidatos são tratados a regalias e possuem estruturas mais robustas, como caminhões e foguetes, outros precisam resistir aos obstáculos nas situações mais básicas. Nesse trecho, o filme prepara o espectador para a reflexão sobre a desigualdade econômica que

ameaça o princípio da elegibilidade universal¹² que garante a isocracia na política, uma vez que os candidatos com mais apoios e patrocínio possuem maiores chances de serem eleitos. A imagem de Dildu empurrando o carro simboliza sua determinação e resistência diante das dificuldades. Mais adiante, em outro recorte, Dildu caminha com sua mochila e se depara com um trio elétrico liderando uma grande carreta da candidatura de Dilma Rousseff, evidenciando o contraste entre sua campanha humilde e as campanhas mais grandiosas e bem financiadas.

No quadro seguinte, Nancy remonta a gravação do *jingle* de modo muito semelhante à original, incluindo a participação de crianças locais. Desta vez, porém, a intenção não é propagar uma narrativa manipuladora para implementar um projeto político escuso e higienista. Nancy utiliza a regravação para simbolizar a continuidade e a resiliência de uma nova narrativa, que compreende verdadeiramente o significado da frase “a cidade é uma só”. Porque, ao revisitar o passado com uma perspectiva crítica e transformadora, Nancy demonstra que a verdadeira história de Brasília deve incluir as vozes e experiências daqueles que foram marginalizados. Assim, a regravação do *jingle*, bem como o “X”, ressignifica o símbolo outrora usado como estratégia de opressão.

Na última cena, Dildu é mostrado mais uma vez em sua rotina, dividindo o seu tempo entre o trabalho como faxineiro, as dificuldades do acesso por transporte público e a divulgação da campanha, agora, após o problema no carro, feita a pé de casa em casa. Em dado momento, exausto, o personagem senta sob uma sombra para descansar. Atrás dele, há escrito no muro “I os aplausos deichem pra depois...”, podendo indicar que o esforço para ser ouvido e incitar a reflexão é um trabalho contínuo que não tem por finalidade o reconhecimento individual, mas sim a efetivação de uma consciência que busca alterar a percepção em relação à história, nesse caso, da construção de Brasília, promovendo a valorização da população pobre, a qual foi marginalizada por uma idealização de progresso com propósito higienista.

O filme termina com a locução que aparece na primeira parte, sobre os “caminhos da nova civilização brasileira”. Mais uma vez, fica evidente a substituição da ideia de “épica aventura” pela rotina comum do trabalhador. Além disso, a locução, junto aos créditos da obra, é substituída pelo *jingle* de Dildu, o *rap* com estilo “*gangster*” acompanhado de sua voz ao falar suas propostas de campanha que buscam romper com a marginalização dos mais pobres que foram abandonados nos projetos políticos desde a construção da cidade. A sobreposição da

¹² A elegibilidade é diretamente regulamentada pelo artigo 14 da Constituição Federal de 1988, que estabelece os direitos políticos e as condições de elegibilidade dos cidadãos brasileiros (BRASIL, 1988).

locução pelo *jingle* simboliza a passagem de um discurso oficial grandioso para a voz da resistência popular que exige a inclusão social.

Pela construção do filme *A cidade é uma só?*, notamos o papel do filme na compreensão da história, na medida em que permite capturar e transmitir as complexidades das vivências das pessoas, como demonstrado na narrativa de Dildu e Nancy, cujas histórias revelam as promessas não cumpridas e a atuação para a ressignificação de símbolos opressores e a perseverança diante da adversidade. Assim, ao recriar cenas e diálogos autênticos, o cinema não apenas possibilita repensar a construção da história, mas também atua como um agente de memória coletiva e de conscientização para a contínua reflexão, a fim de evitar o apagamento das vozes silenciadas pela abordagem positivista.

CAPÍTULO III - O cinema e a História

Poucas pessoas questionariam a afirmação: “todos têm uma história”. No entanto, a real importância dessa declaração só se torna evidente quando consideramos concretamente como essa história é contada: quem a narra, quem a protagoniza e quem é exaltado ou oprimido por ela. É fundamental entender que pensar e repensar não apenas a história, mas também as histórias possíveis, conferindo voz a aspectos que foram negligenciados ou até suprimidos pelos interesses dominantes, não se trata simplesmente de celebrar o passado com nostalgia. Trata-se, sobretudo, de refletir sobre o nosso lugar na cena histórica, sobre o mundo em que vivemos e o nosso presente. Nesse sentido, devemos considerar como os fatos passados, sejam eles compartilhados ou ignorados, influenciam a cena contemporânea. Com isso, apostamos nessa compreensão da história enquanto elemento que nos situa no presente e pode nos auxiliar a pensar nossa ação e nosso possível protagonismo.

Diante dessas considerações, dadas as modificações técnicas ocorridas no âmbito artístico, é indiscutível que a reprodução técnica trazida pelo cinema é uma das alterações que mais modifica o modo de compreender a realidade pela arte e as formas de lidar com ela em âmbito social e político. Nesse sentido, o que há no filme que o faz objeto de estudo sobre a possibilidade de compreender a história dos oprimidos por intermédio de suas narrativas? Por que a forma como Adirley utiliza essa arte, por exemplo, na produção e reprodução de *A cidade é uma só?* nos é tão importante? É possível pensar o cinema como possibilidade revolucionária pela narrativa da história? Por que seria relevante uma crítica ao ideal de *progresso*?

Por essas cogitações, neste capítulo, buscamos compreender a crítica ao ideal de *progresso* atrelado ao uso do filme como ferramenta para o fascismo e o potencial revolucionário do cinema como obra de arte, partindo de uma análise sobre a noção de revolução que nos é pertinente para o objetivo deste trabalho. Além disso, analisamos o cinema pela perspectiva do cenário da história da arte para entender como ele foi impactado pelos contextos históricos e como, por sua vez, possui uma considerável potência de impacto no modo como os indivíduos entendem esses contextos. Com isso, visamos ponderar sobre a recepção do cinema pelas massas e a visibilidade não apenas de sua reprodução para elas, mas também de sua produção por elas.

O campo para tal análise perpassa a concepção de que a produção cinematográfica, especialmente em contextos periféricos, oferece uma plataforma para que essas comunidades possam contar suas próprias histórias, subvertendo a tradicional relação de poder entre o centro e a periferia, e permitindo que as vozes marginalizadas se façam ouvir em um espaço que é, ao mesmo tempo, artístico e político. Assim, o cinema se torna não apenas uma ferramenta de

registro histórico, mas também um meio de transformação social, capaz de engajar, educar e empoderar os indivíduos.

3.1 O ideal de *progresso*

A começar pela última das indagações feitas no início deste capítulo, investigamos a crítica a um ideal de *Progresso* a partir de uma análise às reflexões de Walter Benjamin, as quais perpassam diversas de suas obras. Entretanto, nos atemos, de modo mais centrado, a compreender melhor a interrupção como alternativa a essa visão progressista. Para tanto, partimos da obra *Sobre o conceito de História*, de Walter Benjamin. Dado o caráter da escrita do filósofo, a partir de diversas obras – e, nesse caso específico, por teses – corremos o risco de incorrer em erro, destacando menções em certas teses e alterando a ordem de como aparecem, mas isso ocorre para adequarmos nossas pretensões temáticas aos seus argumentos.

Nesse sentido, salientamos a tese XIII, na qual Benjamin critica que

O progresso, tal como o imaginavam as cabeças dos social-democratas, era, por um lado, um progresso da própria humanidade (e não apenas das suas capacidades e conhecimentos). Em segundo lugar, era um progresso que nunca estaria concluído (correspondendo a uma perfectibilidade infinita da humanidade). E era visto, em terceiro lugar, como essencialmente imparável (com um percurso autônomo de forma contínua e espiralada). Qualquer desses atributos é controverso, e a nossa crítica poderia começar por qualquer um deles. Mas, quando as posições se extremam, a crítica tem de recusar até a raiz desses atributos e fixar-se num ponto que é comum a todos. A ideia de um progresso do gênero humano na história não se pode separar da ideia da sua progressão ao longo de um tempo homogêneo e vazio. A crítica da ideia dessa progressão tem de ser a base da própria ideia de progresso. (BENJAMIN, 2018a, p.17).

A questão é que a história não é vazia e homogênea, na verdade, sua construção é por “um tempo preenchido pelo Agora [*Jetztzeit*]”. Assim, cabe à ação das classes revolucionárias “destruir o contínuo da história” (*ibid.*, p.18), visto que quem dita sua narrativa é a classe dominante, a mesma que omite o protagonismo dos oprimidos e os silencia, os dizima. Assim, assumir que a história não é homogênea é por si só uma crítica ao progresso, na medida em que se recusa a percepção de que há um ponto comum a todos. Na narrativa da construção de Brasília, por exemplo, não há apenas um ângulo da promessa do progresso pela construção da nova capital. É por esse ponto que Adirley exhibe as interrupções entre as imagens em determinadas cenas, apresentando uma quebra no contínuo harmônico pensado para a expectativa do espectador ao ver a cena, na medida em que a montagem apresenta a visão dominante da edificação da cidade por imagens projetadas pelo governo e por uma narração

ufanista em contraste com a realidade das pessoas que vivem em condições precárias, muito distantes da vivência do progresso prometido. Apesar disso, apenas um desses panoramas vigorou na história da construção de Brasília.

Nesse viés, destacamos o que Benjamin comenta na tese VII sobre a empatia do historiador de tendência historicista com o vencedor. E é desse vencedor que o detentor do poder é herdeiro. Assim,

Aqueles que, até hoje, sempre saíram vitoriosos integram o cortejo triunfal que leva os senhores de hoje a passar por cima daqueles que hoje mordem o pó. Os despojos, como é de praxe, são também levados no cortejo. Geralmente lhes é dado o nome de patrimônio cultural. Eles poderão contar, no materialismo histórico, com um observador distanciado, pois o que ele pode abarcar desse patrimônio cultural provém, na sua globalidade, de uma tradição em que ele não pode pensar sem ficar horrorizado. Porque ela deve sua existência não apenas ao esforço dos grandes gênios que a criaram, mas também à escravidão anônima dos seus contemporâneos. Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie. E, do mesmo modo que não pode libertar-se da barbárie, assim também não pode o processo histórico em que ele transitou de um para outro. Por isso o materialismo histórico se afasta quanto pode desse processo de transmissão da tradição, atribuindo-se a missão de escovar a história a contrapelo. (*ibid.*, p. 13)

Essa missão do materialismo histórico é de romper com o contínuo da história pela interrupção. A ideia de “escovar a história a contrapelo” parte da rejeição da concepção de que o tempo tende imparavelmente a um progresso, enxergando-o como um “Agora” a partir da paragem. É na suspensão dos pensamentos e dos movimentos, consciente do momento presente e livre das determinações dos vencedores, que aparece a oportunidade revolucionária. Ou seja, na negação crítica do fluxo que se pretende contínuo da história da tradição.

Ora, por nosso intento de relacionar a base conceitual benjaminiana ao filme *A cidade é uma só?* fica evidente, pelo abordado, que a história de Brasília propagada pela tradição é um documento de cultura, o qual, pela lógica enunciada por Benjamin, é um documento de barbárie. Os idealizadores da cidade que prometeram o sonho do progresso aos pobres de vários estados que se dirigiram para trabalhar na construção da capital não os incluíram no projeto da cidade. É, portanto, evidente que essa exclusão de maneira alguma foi acidental, e também não é no modo como a história foi transmitida, sobretudo, nos primeiros 50 anos de Brasília.

Um dos destaques que, inclusive, desperta a atenção de alguns turistas e molda a visão nacional e internacional da capital é o projeto de Lúcio Costa, em especial para os habitantes do Plano Piloto, que abrange eixos rodoviários curvos, superquadras, edifícios de seis andares com alturas padronizadas e áreas verdes. Este caráter inovador de Brasília pelo planejamento urbanístico, assim como a arquitetura de Oscar Niemeyer, deram à cidade um caráter único. Mas essa cidade é uma só?

Nota-se que, assim como a história homogênea não passa de uma estratégia para encobrir as diferenças e desigualdades necessárias para a base do sistema opressor, a narrativa de que a cidade é uma só funciona como muro que separa a cidade idealizada da realidade que envolve toda a sua história. Assim como o mencionado por Benjamin na tese citada, a tradição da edificação de Brasília se dá tanto pelos “grandes gênios” idealizadores do seu planejamento e propagadores de sua história quanto pela “escravidão anônima de seus contemporâneos”, no caso, os operários que construíram a capital, muitos dos quais sequer sobreviveram à empreitada, seja pela falta de segurança e equipamentos necessários, seja pela violência policial que desumanizava ainda mais os trabalhadores e suas famílias.

Segundo Nair Heloísa Bicalho Sousa (1983), as condições de vida nos acampamentos das construtoras eram extremamente precárias: nos galpões, havia de dez a quinze quartos, cada um com beliches de dois a três andares; os sanitários eram buracos cavados no chão; a falta de água era um problema constante; as camas, com colchões de capim, estavam cercadas por uma falta enorme de higiene com pulgas, percevejos e piolhos que infestavam o ambiente, tornando frequente a necessidade de queimar os colchões; as cantinas, devido ao grande número de operários nos alojamentos, apresentavam longas filas, forçando os trabalhadores famintos a esperarem por muito tempo pelo café, almoço ou jantar. Este cenário de desconforto e privação frequentemente resultava em revoltas, nas quais a direção da empresa frequentemente acionava a polícia para “restabelecer a ordem” no acampamento, o que levava a episódios de repressão, com espancamentos e prisões de operários (SOUSA, 1983, p. 36-37).

O caso mais emblemático e repercutido da violência repressiva ocorreu no acampamento operário da Pacheco Fernando Dantas, em 8 de Fevereiro de 1959. No contexto, Policiais da GEB (Guarda Especial de Brasília) invadiram o acampamento durante uma rebelião em protesto à má condição alimentar e abriram fogo contra os operários. Uma síntese do ocorrido é apresentada por Gustavo Lins (2008):

Noite de Carnaval. Operários (três no máximo) chegam do trabalho para comer na cantina e não encontram comida que deveria ter sido provida pela administração. Resto lhes é servido, comida de má qualidade. Irritam-se, ou um deles se irrita e arremessa o prato no encarregado da cozinha, no cantineiro, ou no cozinheiro. Os outros operários se solidarizam. Alguém (o agredido, um sargento, um engenheiro, o chefe de cozinha, o dono da cantina, “gente da alta”) chama a polícia. A polícia enviada é pouca. Os operários não deixam seus companheiros serem presos. Um reforço de grande número de soldados chegam atirando. Grande Tiroeio. A polícia não pergunta nada, já vai atirando contra os alojamentos. Mataram muita gente. Muitos morrem em suas camas. Outros são despertados violentamente e colocados em fila com as mãos na cabeça, espancados e humilhados. Não se sabe se morreram vinte, quarenta, oitenta, cento e quarenta. Mortos são transportados em caminhões basculantes para uma vala no meio do cerrado. Não há divulgação do que realmente

aconteceu. Em Brasília era duro. Tinha ordem, a GEB era para isso mesmo. Não houve providências (RIBEIRO, 2008, p.230).

Embora essa seja a história mais repercutida, não está presente na narrativa sobre a construção da cidade. Na verdade, mesmo na época, o acontecimento foi encoberto pelas boas novas da edificação da capital, mantendo no anonimato muitos homens mortos e enterrados como indigentes, deixando planos e familiares sem qualquer informação. Não que os operários sobreviventes que passaram pelos horrores da noite do massacre tenham aceito passivamente o ocorrido. Contudo, apesar da resistência e desistência de muitos, os apelos às autoridades não provocaram mobilização suficiente para garantir direitos aos trabalhadores e sequer foi conhecido pela narrativa oficial. O que se sabe sobre o fato é a partir da memória e oralidade de quem o vivenciou.

Uma das fontes nas quais é possível encontrar relatos desse ocorrido é o documentário *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1990) de Vladimir Carvalho, no qual o cineasta agrupa relatos de pessoas que vivenciaram os primeiros anos da construção de Brasília. O intento da obra é dar espaço às vozes que não foram ouvidas e que ainda guardam na memória oral os fatos que fazem parte inestimável da história. É por meio de recursos como esse que é possível a proposta de Benjamin de escovar a história a contrapelo, tarefa do historiador que pelo materialismo histórico escapa às imposições da história oficial apontada como única pela tradição.

Essa oportunidade revolucionária é a possibilidade de resgatar a narrativa do oprimido e de destruir o que se entendia como fluxo homogêneo e vazio da história. É a compreensão da história passada por intermédio do momento presente capaz de interromper a linha do progresso para retomar o que ficou à margem da história central. Essa retomada oportunizada pela interrupção é a possibilidade para a narrativa histórica revolucionária que buscamos pelo cinema.

Nesse sentido, Jean-Claude Bernardet argumenta que

Filmar então pode ser visto como um ato de recortar o espaço, de determinado ângulo, em imagens, com uma finalidade expressiva. Por isso, diz-se que filmar é uma atividade de análise. Depois na composição do filme, as imagens filmadas são colocadas uma após as outras. Essa reunião das imagens, a montagem, é então uma atividade de síntese [...] vê-se como momentos básicos da expressão cinematográfica: 1) a seleção de imagens na filmagem; *chama-se tomada a imagem captada pela câmara entre duas interrupções*; 2) a organização das imagens numa sequência temporal na montagem; *chama-se plano uma imagem entre dois cortes*. Essas indicações deixam claro que a linguagem cinematográfica é uma *sucessão de seleções, de escolhas*: escolhe-se filmar o ator de perto ou de longe, em movimento ou não, deste ou daquele ângulo; *na montagem descarta-se determinados planos, outros são escolhidos e colocados numa determinada ordem*. Portanto, um processo de *manipulação* [...] que torna ingênua qualquer interpretação do cinema como reprodução do real (BERNARDET, 1980, p. 36-37, *grifos meus*)

Nota-se, por isso, possíveis relações entre o processo de criação do filme e a missão de “escovar a história a contrapelo” proposta por Benjamin, porque a possibilidade revolucionária da narrativa surge pelas interrupções, pelo que é descartado, selecionado e (re)montado em uma determinada ordem ou em outra no momento do agora, quando o contínuo pretensamente imparável é bruscamente interrompido.

Os aparelhos e as máquinas cinematográficas também carregam aspectos dessa paragem do que é posto como ininterrupto, como as máquinas nas linhas de montagem às quais se submetem os trabalhadores ou o fluxo informacional ao qual se submetem todos no século XXI. Mas é em meio às possibilidades de informações e ao acesso para a produção e o compartilhamento que surge o desafio de interromper aquilo posto como único e contínuo para mover para o plano principal o que foi dispensado, ainda que fundamental para compreender a história dos que foram subjugados pelo ideal de progresso.

Diante disso, junto à tarefa do materialista histórico de romper com o contínuo e resgatar pela interrupção a possibilidade revolucionária do agora, como vimos por Benjamin, fica a proposta de Dildu – personagem principal de *A cidade é uma só?* – de recuperar os fragmentos da história que foram deixados pela narrativa dominante e que é protagonizado pelos que foram oprimidos. Ou, nas palavras do protagonista, “*pegar o muturo da nossa história e ver como é isso*”. Pelo modo como a personagem fala, é possível notar o que Adirley chama de quebra da gramática, apresentando a maneira como as pessoas do contexto da personagem falam, não por um apelo cômico, mas como uma representação do que de fato é.

Além disso, esse resgate que o cineasta faz é justamente “pegar o muturu da nossa história”, ao passo que expõe a criação da Ceilândia pela manipulação do povo pelo discurso de que os detentores do poder o colocariam em um lugar melhor, quando, na verdade, tinha por intenção retirar da concretização da cidade projetada as pessoas mais pobre envolvidas na construção. Por esse processo, a Ceilândia passou a ser uma das maiores periferias de Brasília, repleta de diversos problemas sociais consequentes do abandono de políticas públicas. Porém, é nesse terreno que Adirley desenvolve seus filmes, porque, apesar das negligências do Estado, a consciência política dos moradores da Ceilândia desenvolveu-se cada vez mais crítica, especialmente por diversos modos de expressão da arte, sendo um deles o cinema.

Como morador da periferia, o personagem Dildu vivencia a tentativa de ser uma voz política enquanto candidato a Deputado Distrital, entretanto, sofre com as dificuldades de financiamento e as situações que um candidato sem renda sofre no Brasil. Contudo, não deixa de tentar resgatar os fragmentos da história e fazer com que ecoem como alternativa aos “registros oficiais” impostos como única narrativa pela história progressista.

A crítica que Benjamin faz em *Sobre o conceito da História* acerca do progresso pode ser bastante relevante para essa compreensão da proposta de “pegar o muturu da nossa história”, porque escapa à narrativa dominante “que apenas leva em conta os progressos na dominação da natureza, mas não os retrocessos da sociedade.” (BENJAMIN, 2018a, p.15). Assim, *A cidade é uma só?* nos convida à análise e conscientização dos problemas e retrocessos da sociedade que foram omitidos e descartados da narrativa oficial e nos mostra que “O sujeito do conhecimento histórico é a própria classe lutadora e oprimida” (*ibid.* p.16).

Essa provocação do filme exemplifica um papel fundamental do cinema em sua função política, pois possibilita às massas a modificação do modo como interagem com os aparelhos de produção e oportuniza, de certa maneira, a alteração das relações de propriedade, uma vez que o produzido permanece no âmbito de interesse e posse dos produtores. Assim, a mudança técnica transforma o modo de percepção da realidade e a maneira como pensamos sobre ela; esse novo modo de pensamento transforma aquele que pensa e o modo como age em relação ao mundo. Talvez esse seja um dos pontos do cinema enquanto possibilidade revolucionária a partir de sua reprodutibilidade técnica.

3.2 É possível pensar em revolução pelo cinema?

É preciso mudar o ângulo, alterando as perspectivas para buscar outras narrativas históricas que foram ocultadas pela narrativa hegemônica que visa elucidar os interesses de um discurso do progresso, o qual beneficia apenas as classes dominantes. Assim, repensar a história inclui, de certo modo, uma posição revolucionária. Por essa afirmação, cabe-nos investigar o termo “revolução”, visto que há diversas formas de compreendê-lo e, nesta Dissertação, nos atemos a uma abordagem mais específica, especialmente em relação à compreensão do que buscamos pelas reflexões do filósofo Walter Benjamin como amparo filosófico conceitual à compreensão da narrativa cinematográfica.

Nesse sentido, sem desconsiderar a abordagem historiográfica, o conceito de revolução aqui analisado tem por base a concepção de revolução encontrada na obra de Walter Benjamin, a partir, sobretudo, de dois comentários: o verbete “revolução” (*Revolution*), escrito por Erdmut Wizisla para a obra coletiva *Benjamins Begriffe* (2000), e a análise de algumas das teses *Sobre o conceito de história*, feita por Michael Löwy, no livro *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”* (2005). Apesar de distintos, ambos ressaltam dois pontos centrais para esse estudo: a originalidade da abordagem benjaminiana da

revolução e seu vínculo com a ideia de interrupção. Tendo por foco esses pontos, abordamos a ideia da possibilidade de pensar uma revolução pelo cinema, uma vez que consideramos o potencial das narrativas por ele resgatadas.

Diante do exposto, indicamos o conceito de “revolução” pelo que Erdmut Wizisla (2000, p. 665) aponta na obra do autor em uma conjuntura específica, ligada sobretudo ao fracasso da Revolução Alemã e à Revolução Russa, e diz que tem como peculiaridade o fato de fundir experiências pessoais (“que haviam gerado convicções políticas”) e conhecimentos teóricos. Irrupendo nos escritos de Benjamin a partir da chamada virada materialista, ele traria para suas formulações tanto a análise de revoluções concretas, quanto a abertura para uma perspectiva histórico-filosófica, desenvolvida sobretudo a partir da obra das *Passagens*, na qual surgiria seu emprego característico. “Nenhum outro termo de Benjamin”, nos lembra ele, “é de tal modo tingido por sua história de vida” a ponto de seu “peso específico para a história da teoria” ser localizado nessa “ancoragem na experiência” (*ibidem*).

Wizisla ressalta, porém, que a interpretação benjaminiana pode divergir quando não se *contrapor* à ideia de revolução então vigente entre seus contemporâneos¹³. *Revolução* não é para o autor “uma expressão exclusivamente política”, adverte ele, “mas uma categoria na qual se aproximam, e, por vezes, se sobrepõem à ação histórico-política e à perspectiva messiânica da história da humanidade.” (*ibidem*). As abordagens da noção de “Revolução” se cristalizariam na obra de Benjamin “na sugestão de uma contra metáfora à expressão de Marx ‘as revoluções são as locomotivas da história mundial’” (*idem*, p. 666). Assim, em lugar de ser o que *impulsiona* o fluxo contínuo da história, as revoluções seriam o *rompimento* desse trilho, o desvio que permite outras narrativas, surgidas justamente das brechas, das censuras historicamente ignoradas no curso tradicional da história.

Para entender a complexidade e o interesse da formulação benjaminiana desse conceito, o estudioso sugere quatro perspectivas distintas: a primeira, teórico-artística; a segunda, teórico-revolucionária; a terceira, histórico-filosófica, e a quarta, messiânica (*op. cit*, p. 670). No desenvolvimento desse tópico, nos centramos sobretudo na primeira e na terceira perspectiva sugerida, buscando apontar a pertinência de uma vinculação interna entre as dimensões teórico-artística e histórico-filosófica. De forma mais específica, nosso objetivo é mostrar que o próprio modo de produção cinematográfica expressa e contém uma possibilidade revolucionária, entendida tanto como um “ponto de fratura da história da arte” ou “da evolução artística”

¹³ Um dos exemplos referidos por ele é o de Georg Lukács, cujo livro *História e consciência de classe* (1923), é lembrado em uma resenha por Benjamin (cf. WIZISLA, p. 665).

(BENJAMIN, 2017d, p. 140), quanto como possibilidade de interrupção ou rompimento de um *continuum* dado ou instituído.

Queremos desenhar, desse modo, um possível ponto de congruência entre a perspectiva que põe em relevo as mudanças no fundamento da arte *na época da possibilidade de sua reprodução técnica*¹⁴ e a perspectiva que ressalta a importância das brechas e rupturas da narrativa dominante. Em relação à primeira, a dimensão revolucionária dos novos meios de reprodução como a fotografia e o cinema pode ser evidenciada pela teoria desenvolvida no ensaio sobre a obra de arte, em particular, por uma discussão da montagem e dos recursos técnicos de edição fílmica, os quais permitem entender o vínculo entre avanço técnico e avanço político. Em relação à segunda, o caminho mais curto para avistá-la é retomar algumas das teses *Sobre o conceito de história*. Nos voltaremos nesse ponto em particular à tese IX sobre “o anjo da história” e à XIV sobre a revolução, partindo, para tanto, dos comentários de Michael Löwy em *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*.

Na tese IX, Benjamin parte de uma análise do quadro *Angelus Novus* de Paul Klee, que é hoje parte do acervo do Museu de Israel, em Jerusalém¹⁵. O filósofo faz uma leitura do quadro que nos expõe o anjo que figura em seu centro como que espantado ao ver, voltado para o passado, uma catástrofe que nunca cessa e que amontoa escombros a seus pés. Pela leitura feita por Löwy compreendemos que “trata-se de uma alegoria, no sentido de que seus elementos não têm, fora do papel, o significado que lhes é intencionalmente atribuído pelo autor” (2005, p. 87). Por meio dessa estrutura alegórica, Benjamin aprofundaria a relação entre sagrado e profano e entre teologia e política.

Partindo da descrição feita pelo filósofo, Löwy comenta:

Como deter essa tempestade, como interromper o Progresso em sua progressão fatal? Como sempre, a resposta de Benjamin é dupla: religiosa e profana. Na esfera teológica, trata-se da tarefa do Messias: seu equivalente, ou seu “correspondente” profano, é simplesmente *a Revolução*. A interrupção messiânica/revolucionária do Progresso é, portanto, a resposta de Benjamin às ameaças que fazem pesar sobre a espécie humana a continuação da tempestade maléfica, a iminência de catástrofes novas. (LÖWY, 2005, p. 93)

Assim, como a compreensão do Messias na esfera teológica, a revolução poderia ser entendida como a interrupção de um curso dado, nesse caso a interrupção do “progresso”,

¹⁴ Aproveito aqui o título dado ao ensaio na tradução de João Barrento (BENJAMIN, 2017a), que destoa das versões anteriores, para enfatizar a possibilidade contida no termo “reproduzibilidade” (*Reproduzierbarkeit*)

¹⁵ Cf. a propósito <https://www.imj.org.il/en/collections/199799>. Acesso em 06. 08 2019.

entendido não como um avanço, mas como repetição e “iminência de novas catástrofes”. No comentário de Miriam Bratu Hansen, “Benjamin fundiu a teologia messiânica e o marxismo na expectativa desesperada de uma revolução proletária” (HANSEN, 2004, p. 525).

Com ênfase na dimensão histórica e profana, a revolução aparece também na tese XIV. Depois de abri-la dizendo que “a história é o objeto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogêneo, mas por um tempo preenchido pelo Agora (*Jetztzeit*)” (BENJAMIN, 2018a, p. 18), Benjamin faz referência ao modo como Robespierre via na Roma antiga um passado carregado de Agora. Sobre isso nos diz Löwy:

Para Robespierre, a República romana era carregada do “tempo-de-agora”, desse *Jetztzeit* de que a República francesa de 1793 havia necessitado. Arrancada de seu contexto, torna-se um material explosivo no combate contra a monarquia para a interrupção de mil anos de continuidade real na história da Europa. A revolução presente se alimenta do passado, como o tigre do que encontra no mato. Mas trata-se de uma ligação fugaz, de um momento frágil, de uma constelação momentânea, que é preciso saber apreender; daí a imagem do “salto” da fera no tempo. (LOWY, 2005, p.120)

A esse movimento que recorre há tempos remotos em busca do *Agora*, Benjamin chama de “o salto de tigre para o passado”, mas destaca que tal salto se dá sob o comando “da classe dominante”. O que nos interessa, por ora, nesse trecho é o que Benjamin afirma no final da tese: “O mesmo salto, mas sob o céu livre da história, é o salto dialético com que Marx definiu a revolução.” (BENJAMIN, 2018a, p. 18).

Esse final evidencia que o interesse de Benjamin pela relação com passado se conecta com a importância da Revolução, que romperia a eterna e ininterrupta repetição do mesmo discurso que serve somente ao interesse das classes dominantes. Como diz Löwy, ao comentar a tese XIV:

a revolução é a interrupção da eterna volta e o surgimento da mudança mais profunda. Ela é um salto dialético, fora do contínuo, inicialmente rumo ao passado e, em seguida, ao futuro. O “salto do tigre em direção ao passado” consiste em salvar a herança dos oprimidos e nela se inspirar para interromper a catástrofe presente. (LÖWY, 2005, p. 120)

Desse modo, podemos entender o estudo e a investigação das possibilidades revolucionárias como uma busca por esses saltos de descontinuidade na história, que tornariam possível um acesso ao *Agora* do passado que não visa a ilusão do contínuo histórico da classe dominante, nem repetiriam a mesma dinâmica, pois antes buscariam, em meio à destruição, fragmentos da história do oprimido que podem ser uma inspiração para o combate de catástrofes no presente. Isso permite entender, igualmente, a referência à evolução artística feita páginas

atrás, uma vez que não sinalizariam apenas rupturas dentro da história da arte, mas indicariam novas formas de produção artística.

Evidencia-se, por essa via, o porquê de a concepção de revolução de Benjamin não passa pela crença em um processo cumulativo e progressivo da história, entendida como algo linear e contínuo; logo, um conceito chave dentro disso é o conceito de *interrupção*. Os estudos de Jeanne Marie Gagnebin nos alertam para sua importância, visto que, segundo a filósofa, a interrupção torna possível uma “armação teórica” capaz de abarcar a história e a prática política sem as limitações dos poderes dominantes (GAGNEBIN, 2013, p. 96). Em oposição à tradição historiográfica baseada em uma concepção de tempo cronológico e linear, Benjamin formula, lembra-nos dela, o conceito de “Agora” ou “tempo-de-agora” (*Jetztzeit*), mencionado na tese XIV (BENJAMIN, 2018a, p.18/LÖWY, 2005, p. 119), fazendo com que o presente não seja considerado como simples “transição”. Para Benjamin, a história recorda o passado e é sempre escrita no presente e para o presente. Um tempo que, considerado como instante, como esclarece Jeanne Marie Gagnebin,

imobiliza esse desenvolvimento temporal infinito que se esvazia e se esgota e que chamamos – rapidamente demais – de história; Benjamin lhe opõe a exigência do presente, que ela seja o exercício árduo da paciência ou o risco da decisão. Se o lembrar do passado não for uma simples enumeração oca, mas a tentativa, sempre retomada, de uma fidelidade àquilo que nele pedia um outro devir, a estes “signos dos quais o futuro se esqueceu em nossa casa” como a nossa ausência, deixou numa cadeira, então a história que se lembra do passado também é sempre escrita no presente e para o presente. A intensidade dessa volta/renovação quebra a continuidade da cronologia tranquila, imobiliza seu fluxo infinito, instaura o instante e a instância da salvação. (GAGNEBIN, 2013, p. 97)

Posta abaixo a pretensa continuidade da narrativa histórica, a dominação do opressor que a controlava em seu campo se vê ameaçada. Portanto, lutar contra esse fluxo que anuncia catástrofes é buscar a interrupção que permite ouvir a voz dos que foram vencidos e tiveram sua história despedaçada. É buscar a possibilidade revolucionária.

Na sequência, retomaremos essa questão partindo de considerações sobre a introdução da técnica cinematográfica e retomando a questão acerca de seu caráter revolucionário no curso da história da humanidade. Nosso principal eixo para tanto é perguntar como na era de sua reprodutibilidade técnica a obra de arte pode servir a essa interrupção no contínuo histórico da classe dominante e favorecer à revolução enquanto salto dialético que resgata a herança do oprimido.

Consideramos, para tanto, dito de forma breve, que a possibilidade revolucionária do novo meio cinematográfico se liga não apenas à possibilidade de ele contribuir para dar voz e

espaço de ação ao oprimido, mas também de colaborar para uma mudança no domínio da narrativa histórica, permitindo não meramente a reprodução do contínuo que favorece à classe dominante, mas o registro dos fragmentos de narrativa dos povos historicamente subjugados. Pensada em termos narrativos, a revolução seria a tomada do oprimido sobre o domínio da narrativa histórica.

É esse o ponto fulcral que nos faz analisar as reflexões a partir de Benjamin juntamente ao filme de Adirley Queirós. O cineasta elabora suas produções em conjunto com aqueles centrais em suas narrativas, ou seja, o povo do qual fala, sendo ele mesmo parte dessas histórias. Adirley, ao resgatar em seus filmes uma história marginalizada e mesmo distorcida, prioriza a voz do que compõe a história, ainda que pelos escombros que restaram e que podem ser resgatados no *Agora*. Portanto, à questão se é possível pensar o cinema como possibilidade revolucionária, no sentido de repensar a narrativa da história, sobressai a esperança de uma confirmação, visto que a produção cinematográfica pode atuar no resgate dos fragmentos da história pelo próprio oprimido em busca da sua voz ao tomar consciência crítica do impacto da narrativa instituída como dominante (a *oficial*), possibilitando, desse modo, que as demais narrativas ecoem por um cinema que necessariamente é transgressor, se utilizado como revolucionária ferramenta de visibilização.

3.3 O cinema como obra de arte.

Para compreendermos melhor o cinema enquanto obra de arte e suas potências para a narrativa histórica, partimos do ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin. Neste texto, o filósofo argumenta que a reprodução técnica, especialmente no meio cinematográfico, altera fundamentalmente a natureza da arte e sua relação com a sociedade. Nessa via, ele parte de uma análise que observa como a obra feita para ser reproduzida provoca efeitos não apenas na concepção da arte, mas também na percepção dos indivíduos. Diante disso, Benjamin entende que a reprodução técnica faz com que a obra de arte perca sua "aura", ou seja, sua singularidade e a experiência de sua presença única. No entanto, admite que essa perda abra novas possibilidades para o que definimos como arte e sua função social. No intento de entendermos melhor a questão, buscaremos uma análise do ensaio, partindo da ótica que nos interessa, no caso, a compreensão do cinema como possibilidade de narrativa histórica fora do âmbito do discurso hegemônico.

No texto, o filósofo parte do valor prognóstico da análise de Karl Marx sobre o modo de produção capitalista. Para Marx, o desenvolvimento das relações fundamentais da produção capitalista levariam, além da exploração do proletariado, à abolição do próprio sistema que as engendraram. De modo semelhante, Benjamin procura dar um prognóstico sobre a situação artística sob o capitalismo, partindo da própria forma de produção e reprodução técnica da obra de arte.

Ao iniciar sua análise, ele destaca que os impactos das mudanças na superestrutura ocorrem de maneira mais lenta do que na infraestrutura, não tendo sido, por isso, possível analisá-los ainda nos primórdios do capitalismo (BENJAMIN, 2015a, p. 41). Assim, Benjamin propõe-se a investigar as tendências do desenvolvimento da arte por uma análise dos meios e condições técnicas que lhe são contemporâneos. Ele prioriza já de início, a substituição de conceitos tradicionais como criatividade, genialidade, valor de eternidade e mistério, que se veriam, então, utilizados pelo fascismo, por conceitos novos que, segundo ele, seriam “úteis para a formulação de reivindicações revolucionárias na política da arte” (idem, p. 42¹⁶). A preocupação de Benjamin deixa patente o quanto essa tradição vinha sendo então mobilizada pelo fascismo, inviabilizando a ação e apropriação pelas massas da obra de arte.

Essa necessidade de novos conceitos, além de combater as políticas fascistas, visava escapar também à incapacidade da tradição de compreender uma realidade que passava então por profundas mudanças. Nesse sentido, ela era também uma tentativa de fugir do campo de arbítrio da classe dominante e de figuras como o burguês e o intelectual, que tinham mantido por um longo período o controle sobre a maneira de ver as formas artísticas. Com o cinema, as massas passavam a ser o público-alvo da produção, mas mais que isso, com o cinema nascia uma forma de interação que revelava “uma fusão imediata e íntima entre o prazer de assistir e de vivenciar e uma postura de crítico especializado” (BENJAMIN, 2015a, p. 63) . “Tal conexão”, como fazia notar Benjamin em seguida, “é um importante indicador social.”. Entre outras coisas, o que ela indicava era um estreitamento dos laços entre a produção artística e seu público, no caso, entre o cinema e as massas.

Como destaca Norbert Bolz, Benjamin se aproximava, por esse ângulo, de uma avaliação de Nietzsche sobre a possível recuperação de um “espectador genuinamente estético” encontrado inicialmente nas tragédias da Antiguidade e reencontrado por Nietzsche no público de Wagner. Um espectador que, na avaliação de Benjamin, havia se perdido com o burguês e o

¹⁶Essa seção introdutória não consta na quarta versão do ensaio, conhecida como “versão francesa”.

crítico intelectual, mas que teria uma certa retomada com as produções cinematográficas. De acordo com o comentador,

este espectador genuinamente estético que, por assim dizer, nasce com o público cinematográfico, torna supérfluos os críticos. Isso porque o filme, diferentemente da obra de arte burguesa, não é objeto de contemplação, mas é o objeto, o instrumento, de um exercício prático. A palavra preferida de Benjamin neste contexto é “teste”, pois de fato o espectador estético testa, no cinema, quer dizer, sua atitude não é crítico-intelectual nem burguesa – “curtidora”, mas se torna uma síntese, na medida em que ele testa. (BOLZ, 1992, p. 96)

Assim, o conceito de "teste" aplicado ao espectador de cinema refere-se à natureza ativa e prática da experiência cinematográfica. Este espectador, diferentemente do contemplador passivo da arte burguesa, envolve-se de maneira crítica e experimental com o filme. Diante disso, o que é testado, segundo Benjamin, são várias dimensões da experiência estética e emocional que o filme provoca no espectador. Os indivíduos avaliam e experimentam sua percepção sensorial, respondendo aos estímulos visuais e auditivos da obra, além de testar suas emoções e sentimentos instigados pela narrativa. Além disso, o espectador interpreta e compreende a narrativa, os personagens e as mensagens do filme, desafiando ou confirmando suas próprias percepções e crenças sobre como a realidade é de fato e como sua história é repassada. Esse processo também envolve a avaliação dos valores estéticos e técnicos da produção cinematográfica.

Nessa perspectiva, ao assistir a um filme, o espectador está em um constante processo de teste, tornando a experiência cinematográfica uma prática ativa e engajada, em contraste com a recepção passiva típica da arte burguesa. Há, assim, um envolvimento operacional entre o público e a obra de arte. Desse modo, desde a própria montagem da obra cinematográfica, seriam estabelecidos vínculos entre as massas e o filme. Essa proximidade ou aproximação tenderia a moldar o vínculo entre ambos e as suas condições de exposição, dado seu amplo e fácil acesso, proporcionam uma recepção massiva já de partida. Por isso, Benjamin afirma que o cinema possui de seu público reações “desde o início condicionadas por sua massificação imediata e iminente” (BENJAMIN, 2015a, p. 63). Ou seja, é da própria essência da obra cinematográfica o seu caráter massivo.

A partir dessa premissa, a massificação imediata do cinema resulta em uma recepção coletiva que é distinta da experiência individual típica das artes tradicionais. Essa interação do público com o cinema não é passiva, visto que o espectador é envolvido por um processo de absorção e resposta ativa. Diante disso, a própria estrutura do filme, com suas técnicas de montagem e narrativa, solicita uma participação mais direta, impossibilitando a mera relação contemplativa. O indivíduo que assiste se vê imerso em uma realidade construída e, ao mesmo

tempo, convidado a refletir criticamente sobre ela. Com isso, essa interação transformadora entre o cinema e seu público redefine não apenas a relação entre a arte e a sociedade, mas também as formas como as narrativas históricas e sociais são construídas, percebidas e compreendidas, na medida em que o filme é assistido e, também, ao passo que é criticado pelo público.

Na mesma linha, ressaltamos também reflexões de outro ensaio do filósofo, *O autor como produtor*, buscando entender como as mudanças que alteraram os fundamentos tradicionais das obras de arte potencializam a possibilidade de seu uso político pelo mesmo processo de sua produção. Nesse sentido, Benjamin enfatiza a ligação entre mudanças técnicas e mudanças políticas, alertando ao “autor” que dá título ao ensaio, isto é, aquele que se coloca como um produtor, que “o seu progresso técnico” é “a base de seu progresso político” (BENJAMIN, 2017b, p. 96). Com isso, Benjamin completa:

só a superação das competências que, no processo de produção intelectual e de acordo com a concepção burguesa, constituem a sua ordem, torna essa produção politicamente útil; e são, mais precisamente, as barreiras de competência entre as duas forças produtivas, exigidas para separá-las, que tem de ser destruídas conjuntamente. (idem, *ibidem*¹⁷).

A concepção burguesa de competência autoral é percebida como um mecanismo de controle que perpetua desigualdades e separa artificialmente as forças produtivas. Nessa ótica, superar essas barreiras implica romper com as divisões tradicionais que limitam o potencial transformador da produção intelectual. Nesse contexto, o filósofo argumenta que a transformação política exige não apenas a reformulação das competências do autor, mas também a eliminação das barreiras vistas como instrumentos de dominação que mantêm a ordem social vigente, assegurando que o poder permaneça nas mãos da classe dominante. Diante disso, Benjamin destaca a necessidade de o autor não se limitar à produção de obras nos moldes tradicionais que preservam a estrutura dominante, mas sim alterar as formas de produção, estabelecendo relações mais profundas com as classes oprimidas. Mais que isso, ele enfatiza a importância de criar condições para que os indivíduos subjugados possam ter voz e controle sobre as formas de produção, no caso, a autoria.

A relação entre autor e obra pode ser associada à análise do cinema como uma forma de arte, especialmente ao considerarmos as formas narrativas. Ao refletir sobre a arte

¹⁷ Há diferenças significativas entre as traduções do ensaio em português. Reproduzo a passagem na primeira versão publicada, de Sérgio Paulo Rouanet: “somente a superação daquelas esferas compartimentalizadas de competência no processo da produção intelectual, que a concepção burguesa considera fundamentais, transforma essa produção em algo de politicamente válido; além disso, as barreiras de competência entre as duas forças produtivas – a material e a intelectual –, erigidas para separá-las, precisam ser derrubadas conjuntamente” (BENJAMIN, 1994c, p. 129).

cinematográfica nesse contexto, envolvendo os papéis do autor e do espectador, retomamos as considerações de Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Nesse ensaio, o filósofo explora as diferentes formas de reprodução da obra de arte ao longo da história, afirmando que “a reprodução técnica da obra de arte é algo novo, que se realiza na história de modo intermitente, em impulsos largamente espaçados, mas com intensidade crescente.” (BENJAMIN, 2015a, p. 42¹⁸).

O aspecto transformador dos novos recursos técnicos reside no fato de que a obra de arte reproduzida se torna mais acessível a um maior número de pessoas, impactando não apenas as massas como “público”, mas também alterando as condições de produção e recepção das obras. Diante disso, a reprodução técnica transforma a experiência artística, o que não apenas modifica a maneira como as obras são consumidas, mas também influencia a própria produção artística, desafiando os conceitos tradicionais de autoria e originalidade¹⁹.

No contexto do cinema, essa democratização se manifesta na forma como as narrativas cinematográficas são criadas e percebidas. A reprodutibilidade técnica do filme permite uma disseminação em massa, alterando a dinâmica entre o autor (diretor) e o espectador. O filme, enquanto obra de arte reproduzida, ganha novas dimensões de interpretação e significação, promovendo uma interação mais direta e imediata com o público. Além disso, essa acessibilidade ampliada transforma o cinema em uma ferramenta poderosa de crítica social e política, oferecendo novas perspectivas e vozes que podem desafiar a ordem estabelecida.

No exame de Benjamin sobre as técnicas de produção anteriores ao cinema, a obra de arte começa a chegar de modo mais massivo ao mercado com a litografia, permitindo que as artes gráficas pudessem acompanhar o dia a dia por seu ritmo de impressão. Posteriormente, a litografia foi superada pela fotografia e “o olho que vê através da objetiva” trouxe perspectivas novas e uma apreensão acelerada. Assim, o processo de reprodução figurativa foi acelerado de modo intenso a ponto de poder acompanhar o ritmo da fala. Dessa maneira, Benjamin pontua que “se a litografia encerrava virtualmente o jornal ilustrado, também o cinema falado encontrava-se latente na fotografia” (BENJAMIN, 2015a, p. 43).

¹⁸ De acordo com a “primeira versão” de Sérgio P. Rouanet: “a reprodução técnica representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente.” (BENJAMIN, 1994a, p. 166).

¹⁹ Como já mencionado, Benjamin argumenta sobre as teses combativas que “deixam de lado uma série de conceitos tradicionais – como criatividade e genialidade, valor de eternidade e mistério –, cujo uso descontrolado (e no momento dificilmente controlável) leva à elaboração do material factual num sentido fascista” (BENJAMIN, 2015a, p. 42).

Com essa reflexão, Benjamin nota, a propósito, que a fotografia é alterada em sua fundamentação política a partir do trabalho de Atget, por seus registros das ruas vazias de Paris. Segundo o filósofo,

Não é de modo algum por acaso que o retrato se encontra no centro da fotografia primitiva. O valor de culto da imagem encontra seu refúgio no culto à rememoração dos entes queridos distantes ou falecidos. Nos primórdios da fotografia, a aura dá seu último aceno na expressão fugidia de um rosto humano. É nisso que consiste a sua beleza melancólica e incomparável. Onde, por outro lado, o homem se retira da fotografia, o valor de exposição sobrepuja pela primeira vez o valor de culto. Ter dado a esse acontecimento o seu lugar é a significação incomparável de Atget, que registrou as ruas parisienses sob um aspecto despovoado por volta de 1900. Com muita razão disse-se dele que as fotografava como a uma cena de crime. Também a cena do crime é despovoada. Fotografamo-lo tendo em vista as provas indiciárias. As fotografias começam, com Atget, a tornar-se provas no processo histórico, o que perfaz sua significação política oculta. (BENJAMIN, 2015a, p.51²⁰).

Seguindo a leitura de Walter Benjamin, a fotografia, destituída da presença física das pessoas a serem lembradas, adquire um significado político que até então permanecia oculto. Esse significado está intimamente ligado ao testemunho histórico que as fotografias proporcionam, funcionando como provas no processo histórico e como ferramentas políticas. Dessa forma, a capacidade da fotografia de capturar e preservar momentos efêmeros confere a ela um poder significativo na construção e preservação da memória histórica. No entanto, para que a fotografia cumpra plenamente sua função como ferramenta política, ela necessita de certas características técnicas adicionais.

A legenda, por exemplo, desempenha um papel crucial ao contextualizar a imagem, fornecendo informações que orientam a interpretação do observador e destacam aspectos específicos que poderiam ser ignorados ou mal compreendidos. Sem a legenda, a fotografia corre o risco de ser uma representação ambígua, sujeita a múltiplas interpretações que podem colocar em risco seu impacto político.

Acerca dos fatores que orientam mais diretamente a recepção daquele que a visualiza, como lembra Bolz:

Qualquer fotografia publicada num jornal não diz praticamente nada se não for lida a legenda com que vem acompanhada. É só a legenda que transmite, por assim dizer, o conhecimento que a imagem pretende transmitir. [...] A fotografia cria conhecimento no momento em que não age isolada, mas

²⁰ Ainda seguindo a tradução citada na nota precedente: “Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável. Porém, quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição supera pela primeira vez o valor de culto. O mérito inexcusável de Atget é ter radicalizado esse processo ao fotografar as ruas de Paris, desertas de homens, por volta de 1900. Com justiça, escreveu-se dele que fotografou as ruas como quem fotografa o local de um crime. Também esse local é deserto. É fotografado por causa dos indícios que ele contém. Com Atget, as fotos se transformam em autos no processo da história. Nisso está sua significação política latente.” (BENJAMIN, 1994a, p. 174).

quando, através de efeitos de montagem, é interligada com outras imagens. (BOLZ, 1992, p. 94)

É por meio dos efeitos de montagem que a fotografia se destaca em sua função política. Assim como a fotografia muda pela técnica que a transforma em registro histórico, o filme estabelece mudanças ainda mais radicais pela junção de sequências de imagens e, posteriormente, pela inserção do som. Com isso, retomamos Norbert Bolz para destacar que é pelo próprio modo de produção do filme que é estabelecido um vínculo de teste entre público e obra, que o cinema se coloca como uma obra de arte revolucionária. *Mutatis mutandis*, é também a partir da sua forma, dada por meio da junção de fragmentos e não por uma linha contínua, que o filme se aproxima das massas, as quais se inserem na narrativa do processo histórico não por integrarem a narrativa dominante, mas por romperem com ela, criando brechas numa narrativa que se pretende progressiva e ininterrupta.

No sentido político, a montagem é uma característica técnica essencial que potencializa a fotografia. Ao combinar imagens de maneira deliberada, a montagem cria novas narrativas e enfatiza relações entre eventos e personagens que poderiam não ser evidentes em uma imagem isolada. Esse processo de seleção e organização de imagens permite ao fotógrafo ou ao editor direcionar o olhar do espectador, estabelecendo conexões visuais e semânticas que reforçam uma mensagem política específica. Com essa visão, Benjamin destaca que a combinação dessas técnicas – legenda e montagem – reforça a fotografia enquanto uma ferramenta política, a qual pode ser capaz de influenciar a percepção pública e moldar narrativas históricas. Assim, a fotografia atua não como mero registro passivo da realidade, mas sim como meio ativo de intervenção política. Com esse papel, ela pode revelar injustiças, documentar lutas sociais e dar visibilidade a grupos e eventos marginalizados pela história oficial. Porém, por outro lado, se utilizada de forma a perpetuar as ideias dominantes, também pode reforçar desigualdades e silenciar grupos específicos de pessoas, corroborando para estratégias fascistas na narrativa histórica.

Esses atributos ocorrem tanto pelo processo de criação via montagem, quanto pela maneira como o espectador interage com o filme: não por um ato de contemplação, mas por uma recepção distraída. Entretanto, de que maneira a distração pode proporcionar essa relação? Em função da distração, as massas não penetram na obra de arte como o burguês ou o crítico diante de uma pintura, porque é a obra cinematográfica que penetra nas massas, aproximando-

se do ritmo acelerado do homem contemporâneo e de suas mudanças perceptivas²¹. Diferentemente da representação do pintor, no cinema a obra leva o espectador a uma aproximação maior com o mundo real, visto que

a apresentação cinematográfica da realidade é incomparavelmente mais significativa para o homem contemporâneo, pois ela obtém o aspecto livre de aparatos da realidade – o qual é por ele legitimamente exigido da obra de arte – justamente por meio de sua penetração intensívissima com a aparelhagem. (BENJAMIN, 2015a, p. 63²²)

Com efeito, Benjamin vê na emancipação da nova mídia pela reprodutibilidade técnica, também a emancipação do ser humano, a qual só será possível quando ele for capaz de se adaptar às novas forças produtivas relacionadas à aparelhagem e ao jogo com a natureza. O filme atua dentro dessa dinâmica como uma espécie de exercício a esse jogo emancipatório, uma vez que “*serve para exercitar o homem nas percepções e reações que são exigidas para se lidar com uma aparelhagem cujo papel em sua vida aumenta quase que diariamente*” (BENJAMIN, 2015a, p. 50 - grifo do autor). O filme aparece, assim, como um meio relevante para a liberdade humana diante do modo de produção que lhe é contemporâneo. Por isso, há em sua constituição – que é também sua forma de interação com o público – uma base política.

Na explicação de Benjamin, com a reprodutibilidade técnica da obra de arte teria ocorrido uma mudança significativa no fundamento da própria arte. Com a reprodução, a obra perde o seu “aqui e agora”, ou seja, deixa de possuir uma existência única, na qual se encontra condensada sua história que, no decorrer de sua duração, pode ter sido marcada por mudanças em sua estrutura física, em suas relações de propriedade ou em sua localização. A obra de arte perderia, assim, sua autenticidade. Benjamin caracteriza esse processo como um declínio de sua aura, a qual é compreendida por ele como

a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja. Observar calmamente, em uma tarde de verão, uma paisagem montanhosa no horizonte, ou um ramo que joga sua sombra sobre o observador – é isso que significa respirar a aura dessas montanhas, desse ramo. Estando de posse dessa descrição, torna-se fácil perceber a condição social inerente à deterioração contemporânea da aura. (BENJAMIN, 2015a, p. 46²³).

²¹ Em uma nota que tem várias variantes nas diferentes versões do texto, Benjamin afirma: “O filme é a forma de arte correspondente ao perigo de vida acentuado do homem contemporâneo. Ele corresponde a modificações profundas do aparato perceptivo” (BENJAMIN, 2015a, p. 79).

²² Na versão de Rouanet: “a descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade”. (BENJAMIN, 1994a, p. 187).

²³ Na tradução de Rouanet: “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho” (BENJAMIN, 1994a, p. 170).

É pelo conceito de aura que Benjamin integra as noções de aqui-e-agora e de autenticidade. Dessa maneira, “aquilo que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura” (BENJAMIN, 2015a, p. 45)²⁴. Assim, a obra de arte deixa de ter uma existência “original” ou única e passa a ter uma existência massiva ou serial. Com isso, diferentemente do que ocorria na reprodução manual, não há mais uma autoridade do original sobre as suas possíveis cópias ou réplicas.

a reprodução técnica pode ainda colocar a cópia do original em situações inimagináveis a esse mesmo original. Acima de tudo, ela torna possível levar essa cópia ao encontro do receptor, seja na forma de fotografia, seja na de disco de vinil. A catedral deixa seu lugar para ser recebida no estúdio de um apreciador da arte; a música coral, que era executada em um salão ou ao ar livre, deixa-se apreciar em um cômodo. (BENJAMIN, 2015a, p. 44²⁵)

Assim, pelas técnicas de reprodução, as cópias ou reproduções de uma obra passam a ser mais autônomas do que eram com as técnicas manuais e a obra, por sua vez, passa a ser mais acessível ao espectador, porque, através das cópias, este pode encontrá-la em lugares distintos do que se encontra o original. Por exemplo, posso ter contato com o quadro *O lavrador de café*, de Candido Portinari (1934), por uma fotografia, por uma tela de computador ou pelo celular, e, assim, ter a oportunidade de ver a obra e algumas de suas características, algo que certamente seria bem mais difícil se ela só pudesse ser vista a partir do original presente no Museu de Arte de São Paulo. Como lembra Benjamin de forma enfática (grifos dele): “*Aproximar as coisas de si*” é uma preocupação tão apaixonada das massas de hoje quanto apresenta a sua tendência a uma superação da unicidade de cada coisa dada por meio da gravação de sua reprodução (BENJAMIN, 2015a, p. 46 - grifos do autor²⁶). Porém, retomamos a noção de aura ao destacar que há características que não são acessíveis pela reprodução, tais como as alterações únicas que a obra passou ao longo de sua história.

Com essa alteração, o peso tradicional da obra de arte é desestabilizado. A autenticidade sai de cena, e o contato com a duração material das obras não é mais necessário, tornando o testemunho histórico instável. Desligada pela técnica reprodutiva do campo da tradição, a obra de arte deixa de ter uma existência única. À medida que a reprodução vai ao encontro do

²⁴ Nas diferentes versões do texto (e suas traduções) esse processo é descrito também como “atrofia”, “perda”, “decadência” ou “declínio”.

²⁵ Ainda seguindo a versão de Rouanet: “a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco. A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto.” (BENJAMIN, 1994a, p. 168)

²⁶ Na versão de Rouanet: “Fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução”. (BENJAMIN, 1994a, p. 170).

espectador em uma situação particular, ela atualiza o reproduzido. Isso resulta em um abalo violento da tradição diante dos movimentos de massa. Essa desestabilização da autenticidade da obra de arte implica uma redefinição do seu valor cultural. A reprodução técnica permite que a obra seja multiplicada e difundida de maneira inédita, tornando-se acessível a um público muito mais amplo. Essa acessibilidade, por sua vez, modifica a relação entre a obra e o espectador, que agora se depara com a arte em contextos e circunstâncias variados, cada vez mais distantes do ambiente original de criação. Além disso, a reprodução técnica desafia a noção de originalidade, um conceito central na apreciação tradicional da arte. A obra reproduzida pode ser vista e interpretada de maneiras diferentes, dependendo do contexto em que é consumida. Isso democratiza a experiência artística, mas também provoca uma crise na percepção da obra como um objeto singular e autêntico. Por sua vez, essa transformação tem implicações profundas nas dinâmicas culturais e sociais. Nesse sentido, Benjamin caracteriza o abalo em relação à autenticidade como declínio, atrofia ou perda da aura. Esse processo, que torna inexistente o valor singular da obra autêntica, é descrito com as seguintes palavras

A remoção do objeto de seu invólucro, a destruição da aura, é a assinatura de uma percepção cujo 'sentido para o idêntico no mundo' aumentou de tal modo que ela, por meio da reprodução, o extrai até mesmo do que é único. Revela-se, assim, no âmbito intuitivo, aquilo que na teoria se torna perceptível na crescente significação da estatística. O alinhamento da realidade com as massas e das massas com ela é um evento de alcance ilimitado, tanto para o pensamento como para a intuição. (idem, *ibidem*²⁷)

Novamente, Benjamin salienta uma mudança cultural significativa pela qual a unicidade perde seu valor em favor da repetição e da familiaridade. O filósofo argumenta que essa mudança é percebida tanto intuitivamente quanto teoricamente. Por um lado, intuitivamente, as pessoas começam a valorizar mais o que pode ser replicado e distribuído amplamente. Por outro, teoricamente, essa transformação é evidente na importância crescente da estatística, que remete à quantificação e à padronização das experiências. Nessa estatística, a singularidade é suplantada pelo que é mensurável e repetível.

Nesse cenário, o alinhamento entre a realidade e as massas, destacado por Benjamin, revela a profundidade dessa transformação. Apesar da reprodutibilidade técnica democratizar a arte, tornando-a acessível a um público maior, essa nova forma de produção, orientada para a reprodução em massa, uniformiza a experiência estética e molda as percepções individuais

²⁷ Na mesma versão: "Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar 'o semelhante no mundo' é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único. Assim se manifesta na esfera sensorial a tendência que na esfera teórica explica a importância crescente na estatística. Orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade é um processo de imenso alcance, tanto para o pensamento como para a intuição". (idem, *ibidem*).

conforme a lógica da massificação. Isso implica que esse fenômeno tem consequências abrangentes, pois remodela tanto o pensamento racional quanto a intuição sensível, ao reconfigurar a relação entre o indivíduo e a realidade. Com isso, ao afetar a intuição, a percepção passa a interpretar sensações de maneira diferente, estabelecer relações de novas formas e, finalmente, ansiar e agir de modos distintos.

Esse impacto modifica, assim, a maneira como os seres humanos interagem com a história, uma vez que a percepção massificada da arte e da cultura influencia a compreensão histórica. As narrativas históricas, que antes eram entendidas por uma compreensão individual ou, ainda que coletiva, limitada a contextos específicos, tendem a ser vistas de maneira mais homogênea e padronizada. Tal uniformidade pode levar a uma simplificação das complexidades históricas, diante das quais eventos e figuras são reduzidos a conceitos facilmente replicáveis e consumíveis. Consequentemente, a profundidade e a diversidade das experiências históricas podem ser perdidas, substituídas por versões mais simplificadas e acessíveis ao gosto das massas. Isso não só impacta o presente, mas também molda a forma como o passado é lembrado e interpretado, influenciando o engajamento com a história.

Desse modo, seja pela penetração da aparelhagem na realidade, seja pelo amplo alcance das massas, fica ao cargo do cinema a tarefa de orientar tanto as massas quanto a realidade. Pela reprodutibilidade técnica, artes como o cinema passam a ter um papel na orientação das massas no que tange à interpretação da realidade e à interferência delas nas ações que moldam a realidade. Esse papel pode tanto corroborar para a alienação que facilita a manipulação das massas para os interesses das classes dominantes, quanto ser crucial para a formação das percepções e para a consciência das memórias coletivas, afetando profundamente a maneira como a história é narrada e vivida, sobretudo pela maior parte da população, a qual é subjugada a manter a estrutura da sociedade, mas é apartada da cidade que, nesse sentido, não é uma só e não foi pensada para sê-la.

3.4 Produção e reprodução para as massas e pelas massas

Um exemplo dessa tarefa do cinema, no que concerne à orientação das massas, pode ser encontrado em um comentário feito por Walter Benjamin no texto *Sobre a Situação da Arte Cinematográfica Russa*. Segundo o filósofo, alguns filmes russos abordavam temas como "o

combate às pragas de gafanhotos, o uso de tratores, a cura do alcoolismo", além de servirem como "material de formação para os mais avançados: membros dos soviets de aldeia, correspondentes camponeses, etc." (BENJAMIN, 2017c, p. 136). Este comentário sublinha a capacidade do cinema não apenas de informar, mas também de educar e moldar a percepção da realidade entre as massas, sejam elas rurais ou urbanas. Assim, o cinema, ao tratar de questões práticas e cotidianas, se torna um instrumento poderoso de difusão de conhecimento e transformação social. Ele não só dissemina informações essenciais para a vida diária, como também contribui para a formação de uma consciência coletiva, promovendo a integração e o progresso social.

A abordagem educativa e formativa do cinema, como exemplificado pelo que foi mencionado por Benjamin, demonstra como a arte cinematográfica pode ser utilizada para fins pedagógicos e de mobilização social. Ao elucidar temas relevantes e práticos, o filme se posiciona como uma ferramenta de intervenção direta na realidade, oferecendo ao público não apenas entretenimento, mas também orientação e conhecimento. Por essa análise, desenvolvemos reflexões, a partir de citações selecionadas, para ratificar nossa pretensão de compreender *A cidade é uma só?* como exemplo de produção cinematográfica capaz de contribuir para a forma como pensamos a construção da história, promovendo crítica e consciência à narrativa hegemônica e potencializando a ação que visibiliza as lutas coletivas que buscam a coesão social. Essa relação do cinema com a orientação das massas pode ser observada em diversas produções cinematográficas ao longo do tempo.

Ainda acerca do cinema russo, apontamos o exemplo teórico e prático a partir das produções de Sergei Eisenstein, cineasta que participou ativamente da Revolução de 1917 e era, naqueles anos, um dos nomes de maior destaque da cinematografia soviética, sobretudo no que tange à técnica de montagem. Ele desenvolveu uma teoria que vai além da edição de cenas como técnica, utilizando a montagem como uma forma de expressão ideológica. Por intermédio de suas técnicas, Eisenstein buscava impactar diretamente a percepção e os sentimentos do público, na medida em que cada corte e enquadramento foram meticulosamente planejados para maximizar o impacto da cena, o qual não se limita à sensação momentânea de penetração no filme, mas inquieta o espectador.

Em sua obra *O Encouraçado Potemkin* (1925), ele exemplifica o uso do cinema como ferramenta de orientação das massas, sobretudo por sua técnica de montagem que forma uma narrativa capaz de levar o público à imersão em suas ideias revolucionárias. No filme, a famosa sequência da escadaria de *Odessa* ilustra como o cineasta monta imagens e sons em um ritmo que dá estrutura à sequência e que causa um impacto emocional e incita sentimentos de

indignação. Nesse sentido, o filme não apenas entretém, mas também pode provocar a mobilização, na medida em que insere o espectador na cena de confronto.

Segundo o cineasta, a respeito da cena,

Nela, a marcha rítmica dos pés dos soldados descendo as escadas viola todas as exigências métricas. Esta marcha, que não está sincronizada com o ritmo dos cortes, chega sempre fora de tempo, e esse mesmo plano se apresenta como uma solução completamente diferente em cada uma de suas novas aparições. O impulso final da tensão é proporcionado pela transferência do ritmo dos pés descendo para outro ritmo — um novo tipo de movimento para baixo — o próximo nível de intensidade da mesma atividade — o carrinho de bebê rolando escada abaixo. O carrinho funciona como um acelerador, diretamente progressivo, dos pés que avançam. A descida degrau a degrau passa a descida de roldão. (EISENSTEIN, 2002b, p.81)

O filme, por meio de recursos utilizados propositalmente na filmagem, leva o espectador a aderir ao ritmo apresentado; retomamos, com isso, a ideia de que o filme penetra no indivíduo. Nesse sentido, a obra tem a potencialidade de moldar a percepção da realidade, não apenas no que tange às noções de velocidade e à perspectiva, justamente por ferramentas como ritmo, som, enfoques e recortes, por exemplo, a obra pode determinar certa narrativa, ou, como buscamos defender por esta Dissertação, ela pode apresentar narrativas que foram omitidas do enquadramento apontado pela história dominante.

Além de *O Encouraçado Potemkin*, outros filmes de Sergei Eisenstein exemplificam sua abordagem inovadora. Em *Outubro* (1928), obra encomendada pelo governo soviético para comemorar o décimo aniversário da Revolução de Outubro, Eisenstein representou a revolução com uma carga simbólica significativa, utilizando a técnica de montagem e a justaposição de imagens aparentemente desconexas, as quais foram intercaladas para criar novos significados e provocar reflexões políticas. Essa estratégia adotada por Eisenstein baseia-se na dialética entre cenas contrastantes, que se contrapõem para expor uma mensagem específica. O choque entre uma imagem tradicional e seu oposto - algo mais controverso - tende a instigar a reflexão, diferentemente de um ritmo harmônico, excita no espectador uma posição mais ativa ao assistir à obra, examinando, ainda que sem muita profundidade, a intenção do filme, o porquê da escolha e a organização das imagens e dos sons.

Nesse contexto, é pertinente retomar as ideias de Walter Benjamin sobre a legenda, uma vez que o filósofo considera a importância da forma como as imagens são organizadas e a influência profunda da legenda que as acompanha no que concerne à mensagem transmitida e, conseqüentemente, ao modo como o público recebe e interpreta a comunicação. Nessa perspectiva, Benjamin argumenta que a legenda tem o poder de modificar o significado das imagens, e essa interação entre texto e imagem é crucial para a construção de novos sentidos. Assim, também a montagem presente no cinema de Eisenstein utiliza a legenda como um

elemento fundamental na criação de uma narrativa que desafia e engaja o espectador em uma reflexão política e social.

Ainda sobre o filme *Outubro*, a montagem aparece de diversas formas, mas salientamos duas cenas em específico para comentarmos, principalmente, em relação à recepção das massas. Na primeira, as imagens dos revolucionários derrubando a estátua de um Czar são intercaladas com imagens de operários em ação, reforçando a ligação entre a revolução e a luta de classes. Nesse sentido, a ligação não quebra a narrativa de maneira a distanciar os fatos para o espectador, mas apresenta uma elucidação da intenção, na medida em que sublinha a relação entre o trabalho fabril e a ação revolucionária acerca do cenário político e social que vai além do trabalho operário.

Nas imagens da segunda cena, há o método da montagem intelectual, o qual, segundo Eisenstein,

é a montagem não de sons atonais geralmente fisiológicos, mas de sons e atonalidades de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas. [...] Um exemplo disso pode ser encontrado na sequência dos “deuses” em *Outubro*, onde todas as condições para sua comparação dependem de um som de classe exclusivamente intelectual de cada fragmento em sua relação para com Deus. Digo classe, porque apesar de o princípio emocional ser universalmente humano, o princípio intelectual é profundamente matizado pela classe. Esses fragmentos são reunidos de acordo com a escala intelectual descendente — empurrando o conceito de Deus de volta a suas origens, forçando o espectador a perceber intelectualmente esse “progresso” (*ibidem*, p.86-87).

A cena faz direta referência ao General Lavr Kornilov, o qual durante a Revolução Russa de 1917 tentou derrubar o governo provisório de Alexander Kerensky, em um evento que ficou conhecido como a "Revolta de Kornilov". No filme, a legenda informa que “Kornilov avança em nome de Deus e do país.”, reforçando, com a repetição em sequência da legenda, “Em nome de Deus”. Assim, a legenda enfatiza o apelo religioso utilizado pelo discurso em questão, de modo a despertar no espectador atenção à questão. Por esse viés, as imagens subsequentes apresentam diversos deuses, iniciando com uma figura do Deus cristão, acompanhada de uma trilha sonora harmônica que se alinha à sequência das cenas. Entretanto, os deuses de outras religiões aparecem em recortes abruptos em diferentes ângulos e com um som que rompe essa harmonia, sinalizando uma quebra na narrativa de exaltação a Deus como um único deus e salientando a presença de outras divindades, embora estas não façam parte da narrativa utilizada para justificar o avanço do general. Enquanto algumas cenas, como a citada, incitam o espectador à crítica por uma ruptura no ritmo dominante, outras exibem referências a tendências fascistas, como a comparação entre o General Kornilov e Napoleão. Esse exemplo provoca a atenção aos perigos do fascismo pela comparação empregada.

Nesse sentido, além da montagem intelectual, com destaque à justaposição de sons e imagens em contraposições, percebe-se que o filme também incorpora características já apontadas que são discutidas por Walter Benjamin em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, especialmente no que se refere à polarização entre os conceitos tradicionais, apropriados pelo fascismo, e os novos conceitos úteis para a política da arte. Por essa abordagem, o autor argumenta que o fascismo, para manter o controle social e promover sua ideologia, utiliza a estratégia da estetização da política, pela qual confere à política um caráter estético projetado para engajar emocionalmente as massas e desviar a atenção das questões econômicas e sociais subjacentes. Assim, a estetização da política conduz as massas à glorificação de líderes, à celebração de símbolos nacionais e à exaltação de espetáculos como desfiles e eventos nacionalistas, que possuem forte apelo visual e emocional. Por meio dessas estratégias, busca-se criar um vínculo irracional entre o líder e o povo, elaborando e sustentando uma narrativa paternalista que não incentiva a consciência, mas, pelo contrário, opera no sentido de promover uma dependência da figura autoritária para ditar as massas no que diz respeito aos valores, às normas e à própria narrativa histórica dos fatos.

Em oposição à estatização da política, Benjamin propõe a politização da arte como uma forma de resistência à manipulação estética promovida pelo fascismo. Apesar da indicação à alternativa, o filósofo não desenvolve no ensaio o conceito, apenas o indica a partir da utilização da arte para revelar e criticar as estruturas de poder e as condições materiais da sociedade. Desse modo, para Benjamin, a reprodução técnica da arte, como a fotografia e o cinema, possibilita a politização, porque permite a disseminação em massa de imagens e ideias que podem desafiar a hegemonia cultural dominante. Assim, a politização da arte não apenas contesta a estetização da política, mas também busca dar às massas condições ideológicas e técnicas para a promoção de uma consciência crítica sobre sua situação histórica e social.

É possível notar que há uma percepção dessa diferença entre estetização da política e politização da arte nas obras de Eisenstein, ainda que o cineasta não use necessariamente esses termos. Seus recursos fílmicos orientam o espectador à reflexão, não por mera manipulação dos eventos por montagens e legendas que determinam uma narrativa, mas por despertar a criticidade. É como se sua apresentação por imagens, sons e legendas fosse uma interrogação à qual o espectador é tomado a responder. Por essa estrutura, a complexidade na montagem de seus filmes não apenas manipula a sequência visual e sonora para criar novos significados, mas também desafia o espectador a refletir criticamente sobre a narrativa histórica e política apresentada. A repetição das legendas, a justaposição de diferentes divindades e a variação na

trilha sonora, por exemplo, são ferramentas que o cineasta utiliza para subverter a narrativa dominante, engajando o espectador em uma reflexão sobre os mecanismos de manipulação ideológica e de construção de significados na sociedade.

Outro exemplo significativo é *A greve*, produzido por Eisenstein em 1925. Qual poderia ser a relação entre animais e operários? A resposta é montada na obra pela junção dos planos cinematográficos, a qual se dá pelo choque que provoca o espectador. Mais do que apenas lançar imagens, o cineasta propõe uma apresentação em dado contexto, utilizando a montagem dialética para associar cenas dos operários com imagens de animais. Na parte final do filme, apresentada pela legenda que anuncia “a matança”, os grevistas são atacados e em cortes aparecem gados abatidos, agonizando enquanto são mortos. Em seguida, um campo com os corpos abatidos dos grevistas é sobreposto. A composição sugere a brutalidade e a desumanização imposta em analogia à morte do animal. Mais uma vez, é possível perceber a técnica de justaposição capaz de criar uma narrativa visual que vai além do conteúdo explícito das cenas e leva o espectador à interpretação crítica que parte de uma inquietação que rompe com a harmonia e lógica operante pela tendência das narrativas hegemônicas produzidas pela indústria cinematográfica do capitalismo.

Isso também ocorre no que apontamos sobre o filme *A cidade é uma só?*, de Adirley Queirós. No caso, o cineasta também parte da quebra da narrativa pela montagem de imagens que possuem ideias contrapostas como as cenas que reforçam a noção de uma Brasília criada para o povo brasileiro e, em cortes, cenas que apresentam a exclusão da parte pobre desse povo, a qual foi excluída do convívio social do centro da capital. Nessa senda, a obra de Queirós retrata a construção de Brasília, focando no contraste entre a promessa do progresso da nova cidade com as consequências da remoção da população mais pobre para dar lugar a novos projetos de urbanização. A narrativa cinematográfica em questão utiliza o cinema como um meio de questionar e reimaginar a cidade, promovendo uma reflexão crítica sobre as desigualdades sociais e a exclusão urbana. Com isso, a questão não é apenas documentar uma realidade específica, mas, principalmente, alertar o espectador a repensar a cidade e suas dinâmicas tanto na narrativa histórica do seu passado quanto na realidade do presente. Assim, ousamos em traçar semelhanças entre *A Cidade é uma Só?*, os filmes de Eisenstein e as reflexões de Walter Benjamin sobre o cinema, apontando o filme enquanto obra de arte capaz de promover a politização da estética, a partir da sua reprodutibilidade técnica, da sua capacidade de penetrar no espectador e da sua função informativa e formadora de consciência, revelando as camadas ocultas da narrativa histórica e estimulando uma crítica sobre as políticas que moldam nossas cidades e vidas.

CAPÍTULO VI - Narrativas históricas pelo cinema nacional: um papel pedagógico.

De que maneira o cinema pode contribuir para a reflexão da história que ultrapassa a imposição da narrativa oficial apontada para uma visão unilateral do progresso? Essa é a questão que buscamos desenvolver neste capítulo, porque por meio dela retomamos o objetivo de analisar o cinema como contribuição para pensar sobre a construção de Brasília. Por esse intento, nos cabe ressaltar que não é apenas o cinema por si só capaz de provocar essa mudança no modo de compreender a história. Como dito anteriormente, o filme pode, na verdade, contribuir para esse ideal de progresso na medida em que a política é transformada em uma performance estética que visa impressionar e manipular as massas por seus símbolos, imagens e sons que despertam a emoção e, o mais crucial para nossa abordagem, a sensação de participação, mas que não possibilita de fato as condições de mudança. Como, então, pensar em uma forma de cinema que não se prenda a essa espetacularização?

A resposta está na forma de produção que perpassa todas as etapas, inclusive os recursos financeiros utilizados, partindo do fato de que a criação de uma obra cinematográfica envolve um quantitativo expressivo de dinheiro. Por isso, sublinhamos a relevância de uma produção de autonomia criativa e a observância aos perigos do domínio capitalista e até estatal sobre a produção cinematográfica. Nessa via, analisaremos a elaboração de *A cidade é uma só?*, conferindo os modos como a obra mantém seu posicionamento de independência que a potencializa como forma de subverter a narrativa dominante, edificando caminhos para refletir sobre a compreensão da história de maneira ampla.

Nesse sentido, desenvolvemos dois tópicos que nos auxiliam a traçar uma relação entre a produção cinematográfica e o resgate da história pela perspectiva da educação. É relevante destacar que não nos interessa alterar o tema ou o objetivo desta pesquisa, nos compete, para este capítulo final, buscar uma possibilidade concreta de mudança no modo de compreender a história. Diante disso, o campo de formação pedagógica das escolas aparece como central nesse processo, na medida em que é nele que há o maior domínio de repercussão da história oficial propagada pela tradição dominante século após século.

Não por acaso a Campanha de Erradicação das Invasões do Plano Piloto, no início da história de Brasília, utilizou o coral da escola para a gravação do *jingle* “a cidade é uma só”. Nitidamente, na ocasião, há o apelo estético, o qual nos faz retomar à problemática da estetização da política, sobretudo pela mobilização das emoções ao recorrer às vozes das crianças que viviam nas chamadas invasões. Mas, há também um projeto de construção de uma história, ao passo que é ensinado às crianças qual é a visão do progresso e qual deve ser descartada. Por essa perspectiva, é inegável que a visão dominante da história é apresentada como “natural” desde a formação escolar ainda na infância, fundamentando sua transmissão e,

consequentemente, sua continuidade. Dessa forma, observamos que o filme, além da contribuição com o pensamento histórico fora do domínio da tradição, pode impulsionar o pensamento crítico que questiona as várias possibilidades de uma narrativa, reverberando as oralidades e outros registros deixados à parte pela história oficial, mas fundamentais à compreensão dos fatos.

No sentido da ação em âmbito educacional, apresentamos a quebra da narrativa analisada na prática cinematográfica como metodologia para a transformação do modo de percepção da história, além do incentivo ao protagonismo dos estudantes que não apenas seguem o direito de todos a serem filmados, mas também desperta o senso crítico de questionar os modos de produção narrativa e material na sociedade. Para tanto, pensamos a intervenção do cinema na educação tanto na perspectiva pedagógica quanto em relação aos aparatos legais determinados pela Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996 que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional.

4.1 O que pode nos dizer a forma de produção do filme?

Um ponto para iniciarmos a relação proposta é a possibilidade revolucionária do cinema a partir do seu papel marginalizado e criador. Antes de debruçarmo-nos na produção de *A cidade é uma só?*, salientamos o que argumenta Benjamin sobre a relação entre a produção dos filmes e o domínio da indústria que tem por base a produção capitalista:

Enquanto o capital cinematográfico der o tom, não se pode reivindicar do cinema contemporâneo em geral nenhum outro mérito que uma crítica revolucionária das representações tradicionais da arte. Não contestamos que o cinema contemporâneo possa, em casos particulares, realizar para além disso uma crítica revolucionária das relações sociais ou mesmo das relações de posse. Mas o centro de gravidade da presente investigação encontra-se aí tão pouco quanto o centro de gravidade da produção cinematográfica da Europa ocidental. (BENJAMIN, 2015a, p.91)²⁸

Diante disso, visto que entender o cinema como possibilidade de crítica à narrativa dominante não é compatível com a lógica estruturada pelo capitalismo, a produção do filme, portanto, precisa ser independente dela.

Também nessa esfera, na perspectiva do cinema produzido no Brasil, tal como vista por Jean-Claude Bernardet, reluz a importância de uma infraestrutura independente para que se

²⁸ O trecho na tradução de Gabriel Valladão referenciada aparece ao final, entre as “variantes à segunda versão” como parte da terceira versão.

tenha um cinema independente (BERNARDET, p.141). Para ele, assim como o risco associado à dependência da produção capitalista é um risco à produção cinematográfica brasileira, a relação de dependência entre os cineastas e o Estado, considerando que os investimentos financeiros, podem ter por consequência limites à produção cultural e econômica da obra criada e da equipe de produção. Entretanto, sobre essa questão, o trabalho de Adirley é um ponto de contraste, visto que utiliza principalmente verbas de editais estatais, seguindo a intenção de criar obras independentes que permeiam os conflitos do povo da periferia, ou, como ele diz, das tensões da sua rua.

Nessa colocação, vale salientar que o texto de Bernardet sobre a relação entre o Estado e os cineastas distancia-se cerca de duas décadas dos editais de que Adirley participa, recortando a diferença acerca das relações de interesses do Estado que podem ou não limitar o fazer artístico e sua ressonância social. No caso do filme *A cidade é uma só?* o edital do qual saiu vitorioso foi “Brasília 50 anos”²⁹ que visou financiar com R\$400 mil a produção de obra audiovisual com a temática da história da construção de Brasília. Na ocasião, a escolha do documentário de Adirley provoca a própria noção de comemoração, visto que apresenta uma parte pouco explorada da construção da capital do país e alerta para a desigualdade e o apagamento da narrativa dos moradores da Ceilândia. Nota-se, pois, que essa característica não prejudica a eleição do documentário, posto que sua escolha ocorreu por membros profissionais dos órgãos públicos envolvidos no edital, os quais avaliaram a originalidade estética, a coerência com a temática e com o orçamento e a viabilidade da proposta nos termos do edital.

Nesse sentido, financiamentos como esse exigem a habilidade de adequação aos termos estabelecidos, mais próximos da conformidade técnica do que de alinhamentos ideológicos da classe dominante. Assim, os editais dos quais Adirley participa fornecem a independência para a criação da obra cinematográfica, característica que é sempre reforçada por ele. Nesse sentido é potencializado o fator político do filme desde sua forma de produção que não se fundamenta na exploração capitalista, mas parte de financiamentos públicos para a promoção da criação de filmes periféricos, pensados, montados e filmados na periferia por uma equipe da periferia.

Durante o evento “Direito à cidade II”, promovido pela Associação de docentes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (AdUFRJ), em setembro de 2020, Adirley comentou sobre a questão da forma de produção em seus filmes, ressaltando o seu aspecto popular. De

²⁹ Brasília (DF). Edital de concurso N° 07. [Concurso de Apoio à Produção de documentário inédito, com duração de 52 minutos, cuja temática seja “BRASÍLIA 50 ANOS”, destinado a Empresas Brasileiras de Produção Independente]. União. Ministério da Cultura, Secretaria do Audiovisual, EBC (Empresa Brasil de Comunicação). 2009-2010.

acordo com o cineasta, a visão capitalista de um pretense cinema popular lança filmes com “linguagem homogênea” para as massas, seguindo as mesmas histórias e aplicando uma “intermediação gramatical” que faria, por exemplo, a personagem pobre da periferia ter diferentes modos de fala e postura corporal para que fique acessível às classes médias. Entretanto, o cineasta aponta que não deve ser essa a real definição de um cinema popular. Ele destaca a autonomia sobre o modelo de produção como uma das principais bases para que o filme seja realmente popular, ou seja, para que toque o povo, o instigue a não apenas assistir, mas também participar da produção, seja em seu processo de montagem ou mesmo (re)montando a proposta da obra, como ele narra que ocorreu por parte de um grupo de jovens da Ceilândia que assistiram *A cidade é uma só?* e apresentaram a ele uma releitura “menos lenta” e mais atual.

O cinema de Adirley, por esse ângulo, parece seguir a proposta de Benjamin sobre o papel do autor em relação à função política da obra de arte, sobretudo como aparece em *O autor como produtor*. O filósofo nos diz a importância de exigir

do autor um comportamento que oriente e ensine. E hoje, mais do que nunca, temos de exigí-lo. *Um autor que não ensina nada aos escritores não ensina nada a ninguém*. Assim, é decisivo que a produção tenha um caráter de modelo, capaz de, em primeiro lugar, levar outros produtores à produção e, em segundo lugar, pôr à sua disposição um aparelho melhorado. E esse aparelho é tanto melhor quanto mais consumidores levar à produção, numa palavra, quanto melhor for capaz de transformar os leitores ou espectadores em colaboradores. Já possuímos um modelo desse gênero, mas só lhe posso fazer aqui uma breve referência: trata-se do teatro épico de Brecht. [...] Mais do que desenvolver ações, o teatro épico deve, segundo Brecht, apresentar situações. (BENJAMIN, 2017b, p. 100-101).³⁰

Essa característica mencionada pelo filósofo sobre o teatro épico ilustra as modificações que ele provoca nas relações entre público, texto, diretor, ator e palco, na medida em que há constantemente a interrupção das ações e a intervenção na (re)criação das cenas, inclusive pelo público. No filme isso também ocorre, ainda que não pela interação no momento da elaboração das ações e cenas, mas tanto na encenação do ator com a aparelhagem (sem a presença do público ou do palco) e na montagem pela equipe quanto na (re)produção para as massas e pelas massas. A própria criação do filme é realizada pela junção de fragmentos, a qual possui diversas possibilidades. No caso da releitura mencionada que os jovens da Ceilândia apresentaram a Adirley, essas possibilidades ultrapassam a obra do cineasta e possibilitam que o espectador,

³⁰ Benjamin elabora com mais atenção sobre o teatro épico de Brecht em dois textos intitulados “*O que é o teatro épico?*”, duas versões que carregam centralmente a importância da interrupção e a forma como o teatro brechtiano rompe com a tradição, possibilitando uma nova forma de relação entre os meios de produção e as massas.

assumindo a postura de crítico da obra, seja também um produtor, tendo controle sobre os meios de produção e sendo protagonista da narrativa que visa mostrar por sua (re)criação.

Essa possibilidade política do filme, enquanto campo de ação, parece já ser comentada por Benjamin em *A obra de arte*, a partir da ideia de que o filme penetra no espectador (BENJAMIN, 2015a, p.68). Isso deve, assim, causar um impacto que o desloque, o motive também a produzir. Esse impacto, porém, não está atrelado a um comportamento voltado à atenção, como quem observa atentamente um quadro ou uma escultura, mas sim voltado à distração, a qual é sublinhada por Benjamin, reforçando que a temática social do filme ocorre por meio da recepção distraída. Ao relacionar essa recepção distraída com a recepção tátil pelo habitual na arquitetura, Benjamin considera que

realizar certas tarefas, quando estamos distraídos, prova que realizá-las se tornou para nós um hábito. Através da distração, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas. E, como os indivíduos se sentem tentados a esquivar-se a tais tarefas, a arte conseguirá resolver as mais difíceis e importantes sempre que possa mobilizar as massas. É o que ela faz, hoje em dia, no cinema. *A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado.* E aqui, onde a coletividade procura distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo. É na arquitetura que ela está em seu elemento, de forma mais originária. Mas nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso tempo que o fato de que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica. É justamente o que acontece no cinema, através do efeito de choque de suas sequências de imagens. (BENJAMIN, 1994a, pp.193-194)³¹.

O filme não é composto por imagens fixas, mas por sequências constantes e em ininterruptas mudanças, as quais o indivíduo mal pode acompanhar. Assim, a característica tátil pode ser entendida tanto pela relação entre os indivíduos e o aparelho quanto pela interrupção entre as cenas e os movimentos.³²

É crucial pensarmos a respeito do fato da atuação do ator de cinema estar cercada pela aparelhagem técnica. O acontecimento que ocorre no estúdio se distingue dos acontecimentos da vida real, mas se aproxima deles pelo todo que forma o filme. Cada versão executada pelo

³¹ A citação é referente à primeira versão, tradução de Sergio Paulo Rouanet, visto que não há correspondente na segunda versão.

³² O caráter da interrupção na arte também aparece nos comentários de Benjamin ao teatro épico de Brecht. Um dos trechos mais interessante à temática: “É possível avançar e recordar que a interrupção é um dos procedimentos fundamentais de toda configuração formal (*Formgebung*). Ela ultrapassa em muito o domínio da arte. Para ressaltar apenas um de seus aspectos: ela está na base da citação. Citar um texto implica interromper sua coesão. Por esse motivo, certamente é compreensível que o teatro épico – baseado na interrupção – seja passível de citação num sentido específico. Que sua possibilidade de citação não tenha nada de especial. O contrário se dá com os gestos que aparecem no decorrer da peça” (BENJAMIN, 2017a, p. 26).

ator diante da aparelhagem tem caráter de teste e uma única versão será escolhida pela equipe técnica como parte da cena. É esse trabalho final que resulta na obra de arte e que provoca no espectador a atenção distraída. Essa relação entre humano e máquina não se limita ao cinema, na verdade, o modelo de produção cinematográfica está no mesmo contexto no qual os trabalhadores também se submetem a aparatos técnicos. Assim, como argumenta Benjamin,

Atuar sob a luz do holofote atendendo ao mesmo tempo às condições impostas pelo microfone é uma performance de teste de primeira linha. Realizá-la significa conservar a sua humanidade diante da aparelhagem. O interesse nessa performance é enorme. Pois, tanto nos escritórios quanto nas fábricas, é diante de um aparato que a grande maioria da população urbana deve, ao longo da jornada de trabalho, renunciar à sua humanidade. Ao fim da tarde, as mesmas massas preenchem os cinemas para vivenciar como o ator de cinema tem a sua revanche por eles, não apenas ao afirmar a *sua* humanidade (ou o que aparece a eles como tal) diante do aparato, mas colocando o aparato mesmo a serviço de seu próprio triunfo. (BENJAMIN, 2015a, p. 56)³³

Contudo, para cumprir a importante função social de gerar um equilíbrio entre o ser humano e a aparelhagem, o cinema deve ser povoado pelos mesmos sujeitos que passam seus dias submetidos a esta última, seja nas linhas de montagem, nos telefones e operações de escritório, seja na direção de seus automóveis ou ainda, atualizando a questão, nos computadores e celulares que dominam quase que integralmente a rotina e as interações dos indivíduos. Esses sujeitos povoam o cinema tanto como massa de telespectadores, quanto como especialistas. No primeiro caso, essa massa constitui o público do ator que interpreta para a aparelhagem, o qual, dada a apreensão distraída do espectador, é convertido numa imagem descartável. Além disso, a atuação do ator de cinema, uma vez inserida no filme pela montagem, pode ser transportada para os mais diversos lugares e chegar aos mais diversos públicos. Desse modo, tal atuação (e a obra que a contém) são também “manipuláveis” por essa massa.

Um aspecto dessa “manipulação” é a atitude assumida em relação a ela. Como nota Benjamin:

A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte. O comportamento mais reacionário – diante de um Picasso, por exemplo – torna-se altamente progressista em face de um Chaplin. Aqui o comportamento progressista é caracterizado por uma fusão imediata e íntima

³³ Cito ainda a partir da parte X., valendo também em relação a esse trecho o que foi dito na nota precedente. As variantes mais significativas se encontram na quinta versão (reproduzida acima) e na primeira, onde se lê: “Representar à luz dos refletores e ao mesmo tempo atender às exigências do microfone é uma prova extremamente rigorosa. Ser aprovado nela significa para o ator conservar sua dignidade humana diante do aparelho. O interesse desse desempenho é imenso. Porque é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade (ou que aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo.” (BENJAMIN, 1994a, p. 179)

entre o prazer de assistir e de vivenciar e uma postura de crítico especializado. Tal conexão é um importante indicador social. (BENJAMIN, 2015a, p. 63³⁴).

No cinema o espectador põe-se como conhecedor. Além dos comentários sobre a produção dos filmes feitos por qualquer um que os assiste, “No caso do filme, o jornal cinematográfico semanal comprova claramente que cada indivíduo pode vir a estar na situação de ser filmado. Mas essa possibilidade é ainda insuficiente. *Cada pessoa contemporânea possui o direito de ser filmada.* (BENJAMIN, 2015a, p. 60). Essa possibilidade já indicada por Benjamin aparece ainda mais forte nos dias atuais, sendo que os aparelhos celulares – quase sempre acessíveis às massas – são capazes de produzir e reproduzir audiovisuais.

Mas aparecer no meio cinematográfico ainda é hegemonicamente privilégio de poucos artistas, os quais estrelam roteiros que tendem a seguir narrativas comuns às produções capitalistas. Em contracorrente, Adirley desenvolve seus filmes por participação de pessoas da comunidade sobre a qual pretende falar. Inclusive, para além disso, nota-se na composição de suas obras que o que é formado como filme tem constantes contribuições da população que o protagoniza, não apenas nas cenas filmadas, mas também nas ideias para sequências de imagens, criação de roteiro etc. É a concretização de uma narrativa da comunidade pela própria comunidade.

No texto *O autor como produtor*, Benjamin lembra acerca dessa passagem do espectador/leitor para o especialista e produtor. O filósofo ressalta que, na imprensa soviética, pelo aumento extensivo do número de leitores, “o leitor está sempre pronto a transformar-se em alguém que escreve, isto é, que descreve ou mesmo que prescreve. Como especialista – mesmo que não seja numa matéria, mas apenas no lugar que ocupa –, ele ascende à qualidade de autor.” (BENJAMIN, 2017b, p. 88), anulando assim as diferenças convencionais entre autor e leitor.

Em relação ao filme, Benjamin destaca que

O novo princípio do ‘Libertemo-nos da máscara!’ em nenhum outro lugar foi levado tão longe como no cinema russo. Por isso, em nenhum outro lugar a importância da estrela de cinema é tão diminuta. Não se procuram atores que sirvam para sempre, mas os tipos exigidos caso a caso. Vai-se mesmo mais longe. Eisenstein, o diretor de *Potemkin*, prepara um filme sobre a vida dos camponeses no qual não haverá um único ator. (BENJAMIN, 2017c, p. 135).

No cinema russo os camponeses são, ao mesmo tempo, tema, especialistas, atores e público.

Essa realidade, como atentava Benjamin, era um dado marcante das obras de Serguei

³⁴ A discussão se encontra em todas as versões (à exceção da última) na XV parte do texto. A maior variação na última frase citada se encontra, novamente, na primeira e na última versão. Na primeira, Benjamin caracteriza o comportamento progressista “pela ligação direta e interna entre o prazer de ver e sentir, por um lado, e a atitude do especialista, de outro” (1994a, p.187); na última (parte XII), é dito que “Uma relação o mais retrógrada possível, por exemplo, diante de um Picasso, pode transformar-se na mais progressista, por exemplo, diante de um Chaplin”, caracterizando-se a última “pelo fato de o prazer da observação e da vivência estar diretamente associado à atitude do perito” (2017a, p. 35).

Eisenstein, já mencionado em capítulos anteriores. Destacando suas conquistas, Benjamin lembra em *Réplica a Oscar A. H. Schmitz*

a precisão mortífera das esquadras em manobras, mostradas de forma implacável em *O Encouraçado Potemkin*. [...] Aqui, pela primeira vez, o movimento de massas assume o caráter totalmente arquitetônico, e por isso nada monumental (como nas produções da UFA³⁵), que lhe dá o direito de ser tratado pelo cinema. Nenhum outro meio poderia representar esse coletivo em movimento. E mais: nenhum outro poderia comunicar a beleza do movimento do terror e do pânico que há nele. Tais cenas são, desde o *Potemkin*, privilégio indestrutível da arte cinematográfica russa. (BENJAMIN, 2017d, p. 141)

É de se notar no comentário o quanto no cinema de Eisenstein a aparelhagem fílmica era posta a serviço das “esquadras em manobra”, do “movimento das massas”, do “coletivo em movimento”, sem assumir, no entanto, o caráter “monumental” das produções nazistas realizadas nesses mesmos anos. O que ele possibilitava, graças a um conjunto de recursos técnicos e a sua perspectiva “coletivista”, era uma maneira singular de representar os coletivos, a qual incorporava (não subjugava) o indivíduo comum e anônimo.

Na produção russa, as obras cinematográficas se distinguiam também por outro ponto que para Benjamin era fundamental: elas eram uma produção livre da exploração capitalista. O que poderia pô-las em risco, entretanto, era a possibilidade de se tornarem reféns de uma perspectiva intelectualista ou espiritual (notando que os dois termos traduzem o alemão *geistig*). Nesse caso, lhes caberia, sobretudo, ceder ao proletário o aparelho de produção, assim como

um engenheiro que vê a sua tarefa na adaptação desse aparelho aos objetivos da revolução proletária. [...] Quanto melhor ele for capaz de orientar a sua atividade para essa tarefa, tanto mais correta será a tendência e necessariamente mais elevada a qualidade técnica do seu trabalho. E, por outro lado, quanto mais exatamente ele conhecer o seu lugar no processo de produção, menos pensará em se fazer passar por intelectual no sentido de ‘homem do espírito’ [*Geistiger*]. O espírito [*Geist*] que se faz ouvir em nome do fascismo tem de desaparecer. O espírito [*Geist*] que, confiando na sua própria força milagrosa, vai ao seu encontro, há de desaparecer. Porque a luta revolucionária não se trava entre o capitalismo e o espírito, mas sim entre o capitalismo e o proletariado. (BENJAMIN, 2017b, p. 105)

Segundo Benjamin, o autor que reflete a respeito das condições de produção do “seu trabalho nunca se ocupará apenas dos produtos, mas também, sempre e simultaneamente, dos meios de produção.” (p.100). Desse modo, no caso do intelectual, ele deveria – segundo Benjamin – orientar o seu trabalho no sentido de “deixar-se absorver sempre renovadamente pelas massas”(2015a, p. 76), de modo não só a entender a possibilidade revolucionária do

³⁵ Deve-se lembrar, a propósito, a nota do tradutor e editor João Barrento, “UFA: *Universum Film-Aktiengesellschaft*, produtora de cinema alemã fundada em 1917 e que dominou a cena cinematográfica alemã e europeia durante os anos 1920 [...] Durante os anos do nazismo e da Guerra, a produtora UFA foi colocada totalmente a serviço do cinema da propaganda nacional-socialista.” (BENJAMIN, 2017d, p. 141).

cinema e outros meios técnicos, mas “a conhecer o seu [próprio] lugar no processo de produção” (2017b, p. 105).

Seguindo a proposta exposta a partir de Benjamin, é latente observar as semelhanças entre as produções de Eisenstein e de Adirley, sobretudo no que diz respeito ao envolvimento da comunidade à qual a narrativa faz referência e às estratégias de filmagem das massas de maneira política e não enquanto manipulação. Nesse tipo de produção, a ação política se dá pelo protagonismo na narrativa, a começar por aqueles que são filmados.

De fato, Adirley parece alcançar a produção de filmes que, como afirmou em diversas entrevistas, rompem com a lei gramatical, a qual enquadra o pobre em um lugar que não é de fato o dele. Talvez essa quebra da gramática que o cineasta aponta fazer seja uma das suas principais contribuições para a possibilidade de uma narrativa histórica revolucionária pelo cinema, uma vez que é pela tecitura do cotidiano do ambiente em que vive que ele desenvolve suas obras. Assim, o filme resultante, principalmente o que nos é mais relevante por esta pesquisa, *A cidade é uma só?*, promove uma ruptura no modo de representação tanto das personagens marginalizadas quanto da própria história narrada pela tradição.

Apesar disso, é preciso destacar que o cinema não tem por natureza própria essa tendência revolucionária. Na obra *Eisenstein e o construtivismo russo*, François Albera argumenta que “embora seja a arte da idade industrial, o cinema não realiza espontaneamente o ideal construtivista: ele é alienante, desvia as massas da realidade, travestindo-a, induz a comportamentos conservadores, limita-se, no mais das vezes, a registrar o repertório teatral, a adaptar obras literárias clássicas.” (ALBERA, 2002, p. 207). O autor observa isso ao discorrer sobre a relação entre o cinema, os valores do construtivismo russo e as influências na produção de Eisenstein. Porém, Albera elucida, sobretudo, o interesse da prática cinematográfica eisensteiniana “pelo choque entre unidades de base, moléculas, pelo salto de um quadro a outro [...]” (idem p. 250), o que configura aspectos da técnica de produção de Eisenstein, principalmente pela montagem fílmica que transforma a imobilidade em mobilidade a partir da junção de fragmentos.

Eisenstein e Adirley parecem desenvolver obras mobilizadas pelo interesse de dar protagonismo às massas, possibilitando-as a passagem de espectadoras a produtoras. Ainda que sejam contextos profundamente diversos, os cineastas exploram a importância de resgate dos fragmentos historicamente marginalizados para a construção de uma narrativa da ruptura, a partir da técnica cinematográfica que escapa à inclinação de fuga da realidade e rompe com a perpetuação da lei gramatical, como afirma Adirley.

Nesse processo, o cineasta promove no momento presente a reflexão sobre a formação da história por aqueles que a viveram ou que vivenciam seus impactos, abrindo espaço para que resgatem e reorganizem as memórias de acordo com o sentido que lhes aprouver, para além de uma imposição dominante de organização hierárquica dos fatos, como busca a tendência progressista criticada por Benjamin.

Em entrevista ao *Itaú Cultural: Encontros de Cinema (2015)*, Adirley Queirós explicou que a criação das personagens e dos roteiros não é feita por ele ou apenas pela equipe que forma a direção, mas principalmente pelos atores e demais envolvidos na produção, membros da comunidade. Inclusive, muitas vezes, alguns elementos surgiam conforme cada pessoa interagira com a gravação. Um exemplo interessante é o do serralheiro que construiu a nave espacial em *Era uma vez Brasília (2017)* e se apegou tanto à proposta que passou a fazer parte das cenas. Seria algo como considerar que o filme assume um papel importante na narrativa da comunidade sendo protagonizado e narrado por ela mesma. Além disso, dá às massas que compõem essa criação, ainda que, a princípio, na posição do espectador que toma as vezes de especialista, o domínio dos meios de produção para a obra cinematográfica, despertando o interesse pela criação e a autonomia para desenvolver as próprias narrativas.

Assim, o espectador de cinema assume o papel de especialista, comentando cenas e performances do filme como um torcedor que comenta sobre algum lance ou regra de um esporte, quase assumindo a posição de um possível técnico ou árbitro. Para ilustrarmos melhor, recorremos ao comentário de Benjamin sobre o fato de que a

É próprio tanto da técnica do filme quanto da do esporte que cada um acompanhe as performances que estes expõem como um semiprofissional. É preciso ter ouvido apenas uma vez um grupo de jovens entregadores de jornal apoiados em suas bicicletas discutirem o resultado de uma competição de ciclismo para notar essa conjuntura. (BENJAMIN, 2015a, p. 60).

Trabalhos desenvolvidos como o de Adirley com a produção de *A cidade é uma só?*, embora não tenha a repercussão de um filme criado pelas grandes empresas capitalistas, possui repercussão significativa e altera de forma expressiva a maneira como parte da comunidade compreende a história. O filme em questão, por exemplo, foi analisado em diversas pesquisas em diferentes áreas e passou a ser uma das obras audiovisuais presentes no edital do Programa de Avaliação Seriada da Universidade de Brasília (PAS/UnB), o que faz com que diversas escolas da capital e região analisem atentamente suas características.

Por mais que superficial, o contato de estudantes do Ensino Médio e de docentes com a obra leva para a sala de aula o debate sobre a narrativa histórica instigado por Adirley. Esse debate promove uma visão crítica sobre a história da cidade, uma vez que se questiona o porquê

de a tradição não incluir em seus registros a parte marginalizada da história. São questionamentos como esse que fazem com que os indivíduos saiam da posição passiva de espectador e comecem a criticar e, possivelmente, a interagir com a produção. O exemplo mencionado do grupo de jovens que atualizaram o filme ilustra essa possibilidade. Mas, além de exibir a obra e analisá-la nas escolas, de que modo o filme pode contribuir para uma nova forma de compreender e narrar a história?

4.2 A contribuição pedagógica do cinema nacional.

Pela produção. A resposta apontada aqui é que a presença de audiovisuais na formação do indivíduo na contemporaneidade é incontornável. A atualidade é permeada por imagens, montagens e criações a partir de recursos visuais e sonoros. Assim, a educação e a formação, em seus diversos âmbitos, passa a ter relações metodológicas necessárias com os recursos técnicos e a aparelhagem. Nesse sentido, assim como fica ao historiador a tarefa de escovar a história a contrapelo, ao autor o papel de levar o espectador a produtor, ao professor é dado o encargo de orientar a recepção crítica e à produção de modo a compreender as narrativas como vivas e orgânicas a história atual. Não que os docentes formarão diretores de cinema, mas, considerando a facilidade de gravação atual, na qual é possível criar uma narrativa fílmica utilizando apenas um *smartphone*, a narrativa audiovisual passa a ser uma metodologia muito relevante para a compreensão da história não homogênea.

Ademais, a própria Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB - Lei nº 9.394/1996) determina a presença do cinema nacional como necessária para a formação dos estudantes. Segundo a Lei nº 13.006, de 26 de junho de 2014, é acrescido à LDB no Art. 26, o “§ 8º A exibição de filmes de produção nacional constituirá componente curricular complementar integrado à proposta pedagógica da escola, sendo a sua exibição obrigatória por, no mínimo, 2 (duas) horas mensais.”. Diante disso, cabe à equipe pedagógica a escolha dos audiovisuais para exibição, os quais podem ser pensados criticamente pelos estudantes, de modo a impulsionar a própria produção.

Salientamos que não ambicionamos que todos os estudantes participem de produções cinematográficas que serão repercutidas e assistidas por um grande público. O interesse pedagógico está na produção da obra, assim como destacamos na produção de *A cidade é uma só?* a importância de resgatar o “muturo” da história desprezado pela narrativa oficial. Nesse

sentido, evidenciamos o que diz Massimo Canevacci em *A comunicação entre corpos e metrópoles. Signos do Consumo* a respeito da relação entre espectador e obra:

o público, que era somente espectador, vem agora a ser espect-ator, isto é, uma mistura daquele que participa, mas que é também ator. Espect-ator significa a co-participação que desenvolve por meio de atitude performática no público, um espectador performático. Isto é, que não é mais passivo, mas é parte constitutiva da obra (CANEVACCI, 2009, p.12).

Essa tendência de alteração do público, como relata o autor, é uma característica da contemporaneidade. Assim, desde a posição de espectador haveria uma relação de “co-criação” entre os estudantes e a obra, a qual precisaria ser provocada para que promovesse a crítica à tradição em direção a uma análise da história diferentemente da unilateralidade da narrativa do progresso. Por essa noção, os estudantes não seriam espectadores passivos, mas poderiam, a partir da obra, pensar em recriações por meio do que foi instigado por ela, ainda que essas recriações não sejam obras audiovisuais, mas narrativas sobre os fatos que constituem a história.

Por essa via, a educação que tem por objetivo a formação integral do indivíduo deve, sobretudo, capacitá-lo à interpretação e criação de maneira abrangente. Com isso, acerca da relação entre filme e pedagogia, é pertinente citar o que afirma Alain Bergala em *A hipótese-cinema: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola*

Estou cada vez mais convencido de que não existe, de um lado, uma pedagogia do espectador que seria forçosamente limitada, por natureza, à leitura, à decifragem, à formação do espírito crítico e, de outro, uma pedagogia da passagem ao ato. Por haver uma pedagogia centrada na criação, tanto quando se assiste filmes como quando se os realiza. Evidentemente, é essa pedagogia generalizada da criação que seria preciso conseguir implementar numa educação para o cinema como arte (Bergala, 2008, p. 34).

É coerente à perspectiva de Bergala a proposta de um ensino que proporciona além da necessária experiência teórica a vivência prática, a qual promove a produção técnica. Por esse cenário, o estudante deverá ser orientado à consciência de que desde a seleção das cenas para o debate até a produção de uma obra a partir da montagem haverá a organização dos quadros de imagens e sons de uma dada maneira que certas partes serão omitidas e outras receberão destaques. Esse aspecto da pedagogia da criação, associado à reflexão sobre a história, conduzem o estudante a perceber uma narrativa elaborada não em um campo homogêneo que tende imparavelmente ao progresso, mas em um constante agora formado pelo que se tem do passado e o que se projeta ao futuro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A principal investigação desta Dissertação tomou o cinema e a narrativa da história como objeto de análise, mais especificamente, o filme *A cidade é uma só?* de Adirley Queirós, bem como, no sentido teórico artístico e filosófico, os escritos de Walter Benjamin *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* e as teses de *Sobre o conceito de História*. O objetivo, de maneira mais delimitada, foi investigar como a obra cinematográfica de Adirley nos possibilita compreender a construção da história de Brasília fora da história hegemônica contada pelo progresso. Apostamos na hipótese de que nesse papel o filme pode nos instigar a refletir sobre o presente e as ações nele tomadas, possibilitando um novo modo de pensar a história e oportunizando novas formas de ação no agora. Nessa senda, a principal relação entre as obras mencionadas está em considerar o fazer cinematográfico como uma fundamental ferramenta para escovar a história a contrapelo³⁶, visto sua característica de montagem e interrupção que, ao ser protagonizado e tomado pelas massas, pode ser um meio pelo qual suas vozes coletivamente possam ecoar para novas análises e interpretações críticas de espectadores que também podem ser novos produtores.

Para tanto, analisamos a história apontada como oficial sobre a construção de Brasília, ressaltando seu caráter nacionalista e progressista que prometia a edificação de uma capital moderna apta a acolher o povo brasileiro. Diante disso, salientamos as disparidades acerca da realidade vivenciada pelos trabalhadores e suas famílias, os quais não foram incluídos no projeto e, após a conclusão da obra, foram considerados empecilhos ao plano estético da cidade. Posto esse contraste, nosso intento foi seguir a estrutura de *A cidade é uma só?* para destacar fatos da história dessas pessoas marginalizadas que são parte essencial da história da construção de Brasília, mas que ficaram vivos apenas na memória e na oralidade dos sobreviventes, de seus descendentes e da comunidade periférica.

Nesse sentido, retomamos a proposta do cinema como forma de resgate de narrativas descartadas por não serem relevantes aos interesses dominantes. Para isso, exploramos as possíveis estratégias para explicitar a ruptura com a narrativa oficial, tanto em relação à obra final quanto acerca do seu processo de roteiro, filmagem, montagem e reprodução. Com essa finalidade, integramos à pesquisa referências ao cinema de Serguei Eisenstein e sua maneira de utilizar recursos técnicos para filmagem e montagem de cenas e sons no audiovisual, de modo a aproximar do ideal revolucionário de contrapor a narrativa dominante da história.

³⁶ (BENJAMIN, 2018a, p.13)

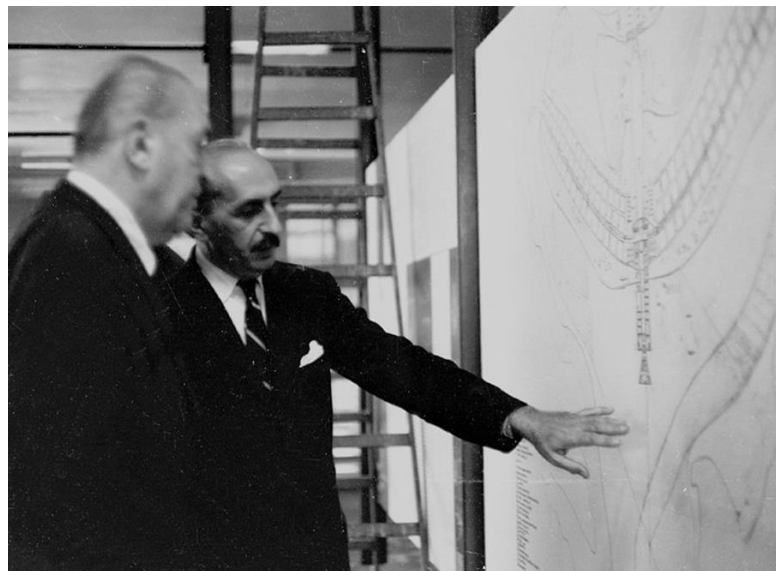
A partir disso, seguimos a análise de cunha nacional, indicando a hipótese revolucionária de *A cidade é uma só?*, sobretudo por suas condições de produção, porque mobiliza a própria comunidade que tem sua história narrada a fazer parte da construção da narrativa, levando o, até então, possível espectador à condição de produtor. Além da quebra da pretensa continuidade histórica do progresso, a obra busca o cinema como uma maneira política e não uma ferramenta de manipulação das massas por símbolos e mobilizações das emoções como pretende, segunda Benjamin, a estetização da política.

Por fim, ousamos na hipótese de que a educação é um espaço profícuo para essa função do cinema de resgate da narrativa dos oprimidos, justamente por selecionarmos como obra central *A cidade é uma só?*, a qual apresenta a perspectiva silenciada da construção de Brasília, contribuindo para outras formas de pensá-la. Nesse viés, a educação proporciona o espaço de revisão dessa história e, mais do que isso, além de exibir a obra e analisá-la provocando a criticidade e a conscientização, o contexto pedagógico pode corroborar com as condições de transformar os estudantes em produtores de recursos que possam recuperar narrativas marginalizadas ou apagadas. Para esse propósito, há inclusive aparatos legais que oportunizam esse uso metodológico do filme, a partir da obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais e das propostas de considerar a educação como espaço de protagonismo dos indivíduos que devem interagir interpretação e criação.

ANEXO



[ANEXO 1] Capa de divulgação do filme *A cidade é uma só?* de Adirley Queirós (2011), duração 79 min. Acesso em <<https://embaubaplay.com/catalogo/a-cidade-e-uma-so/>>, maio de 2024.

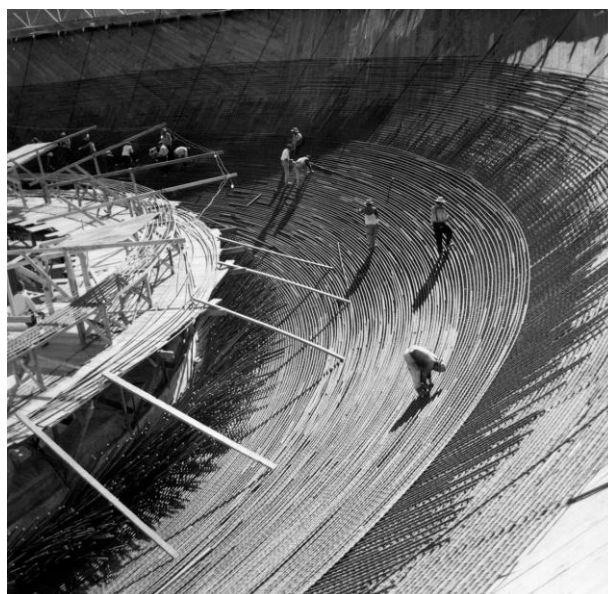


[ANEXO 2] *Arquivo Público*. Brasília. Lucio Costa apresenta seu projeto para o Plano Piloto de Brasília Fundo – Arquivo Público do DF (Mario Fontenelle). Acesso em <<https://www.arquivopublico.df.gov.br/nucleos-de-apoio/>> maio de 2024.



[ANEXO 3] *Arquivo Público*. Brasília. Pioneiros chegando a Brasília Fundo Novacap – Arquivo Público do DF.

Acesso em <<https://www.arquivopublico.df.gov.br/nucleos-de-apoio/>> maio de 2024.



[ANEXO 4] *Instituto Moreira Salles*. Brasília, 1959. Cúpula da Câmara dos Deputados em construção. Brasília, DF. Marcel Gautherot Acervo IMS. Acesso em <<https://ims.com.br/exposicao/as-construcoes-de-brasil>> maio de 2024.



[ANEXO 5] *Instituto Moreira Salles*. Brasília, 1960. Dia da inauguração (presidente Juscelino Kubitschek). Thomaz Farkas / Acervo IMS. Acesso em <<https://ims.com.br/exposicao/as-construcoes-de-brasilia/>> maio de 2024.



[ANEXO 6] *Magnum Photos*, Brasília, 1960. Noite da inauguração de Brasília. Edifício do Congresso Nacional planejado por Oscar Niemeyer. Brasília. Foto de René Burri. Acesso em <<https://www.magnumphotos.com/arts-culture/architecture/rene-burri-brasilia-oscar-niemayer-architecture/>> maio de 2024.



[ANEXO 7] *Arquivo Público*. Brasília. Avenida da Cidade Livre Fundo – Arquivo Público do DF. Acesso em <https://www.arquivopublico.df.gov.br/nucleos-de-apoio/> maio de 2024.



[ANEXO 8] *Arquivo Público*. Brasília. Arpdf/Pessoas encaminhadas às cidades de origem. Acesso em <https://www.arquivopublico.df.gov.br/nucleos-de-apoio/> maio de 2024.



[ANEXO 9] Agência Brasília. Brasília. *Os Guerreiros* na Praça dos Três Poderes (popularmente conhecida como *Os Candangos*) | Foto: Renato Araújo. Acesso em <<https://agenciabrasilia.df.gov.br/2019/09/05/bruno-giorgi-e-suas-esculturas-ajudam-a-contar-a-historia-de-brasilia/>> maio de 2024.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac e Naify Edições, 2002.
- ARENDT, Hannah. “Responsabilidade” In: **Responsabilidade e julgamento**. Edição: Jerome Kohn. Revisão técnica: Bethânia Assy e André Duarte. Tradução: Rosaura Einchenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ARENDT, Hannah. “Walter Benjamin (1892-1940)” In: **Homens em tempos sombrios**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BENJAMIN, Walter. “Teoria da soberania”. In: **A origem do drama barroco alemão**, tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 88.
- _____. “O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985a, p. 21-35.
- _____. “Experiência e Pobreza”. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985b.
- _____. “O agrupamento político dos escritores na União Soviética”. In: **Documentos de Cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos**. Seleção e apresentação de Willi Bolle; tradução de Celeste H. M. Ribeiro de Sousa... [et al.]. – São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo. 1986a.
- _____. “Politização da inteligência”. In: **Documentos de Cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos**. Seleção e apresentação de Willi Bolle; tradução de Celeste H. M. Ribeiro de Sousa... [et al.]. – São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo. 1986c.
- _____. Rua de mão única. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II**. São Paulo: Brasiliense, 1987a.
- _____. Imagens de pensamento. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II**. São Paulo: Brasiliense, 1987b, p. 145-277.86

_____. “Belo horror”. In: **Walter Benjamin, Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa... (et al.). São Paulo: Editora Brasiliense. 1987c.

_____. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Primeira versão”. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

_____. “Pequena história da fotografia”. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

_____. “O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934”. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994c.

_____. “Sobre o conceito da História”. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994d.

_____. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994e.

_____. “Construção em Ferro”. In: **Passagens**. Organização da edição brasileira: Wille Boille (et al). Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2009.

_____. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Apresentação, tradução e notas: Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado. Porto Alegre, RS: Zouk, 2012a.

_____. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” In: **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Organização: Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

_____. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Organização e apresentação Márcio Seligmann-Silva; tradução Gabriel Valladão Silva. – 1. ed. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2015a.

_____. “Politização da inteligência - À propósito de Os empregados de S. Kracauer”. In: KRACAUER, Siegfried. **Os empregados.** Trad. Manuela Gomes. Lisboa: Antígona, 2015b, p. 151-159.

_____. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica (5ª versão)” In: **Estética e sociologia da arte.** Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a.

_____. “O autor como produtor. Conferência proferida no Instituto para o Estudo do Fascismo (Paris), em 27 de abril de 1934” In: **Estética e sociologia da arte.** Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017b.

_____. “Sobre a situação da arte cinematográfica russa” In: **Estética e sociologia da arte.** Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017c.

_____. “Réplica a Oscar A. H. Schmitz”. In: **Estética e sociologia da arte.** Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017d.

_____. “Teatro e Rádio”. In: **Estética e sociologia da arte.** Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017e.

_____. **Ensaio sobre Brecht.** Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017f.

_____. “Sobre o conceito de História”. In: **O anjo da história.** Organização e tradução de João Barrento. – 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018a.

_____. “História literária e ciência da literatura”. In: **Walter Benjamin, Linguagem, Tradução e Literatura: Filosofia, teoria e crítica.** Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018b.

BERGALA, Alain. **A Hipótese-cinema: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola.** Rio de Janeiro: Booklink; Cinead-Lise-Fe/Ufrj, 2008. 210 p. Tradução Mônica Costa Netto, Silvia Pimenta.

BERNARDET, J. C. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. 2ª edição revista e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BOLZ, Norbert W. e FONTAINE, Michael de la. **Onde encontrar a diferença entre uma obra de arte e uma mercadoria?** Revista USP, São Paulo, n. 15, p. 91-101, set/out/nov. 1992.

BRASIL. **Constituição (1988)**. Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 5 out. 1988.

_____. **Lei nº 9.394**, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. **Art. 26, §8º**. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 23 dez. 1996. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19394.htm>. Acesso em: 05 jun. 2024.

_____. **Lei nº 13.006**, de 26 de junho de 2014. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para obrigar a exibição de filmes de produção nacional nas escolas de educação básica. Disponível em <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2014/Lei/L13006.htm#art1>. Acesso em: 05 jun. 2024.

COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

CARVALHO, Vladimir. **CONTERRÂNEOS Velhos de Guerra**. [Filme-vídeo]. Direção, roteiro e produção de Vladimir Carvalho. Montagem de Eduardo Leone. Depoimentos de Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Geraldo Campos, Teodoro do Boi, Dona Suzana, Tião Provisório e outros. Produção de Vertovisão. Co-produção de CPCE Universidade de Brasília. Brasil, 1990. (175 min)

CANEVACCI, Massimo. **A comunicação entre corpos e metrópoles. Signos do Consumo**. v.1. n.1. jan-jul 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/signosdoconsumo/article/view/42762>. Acesso em: 10 jan. 2022.

COSTA, Emília Viotti da. “Apresentação da Coleção” In: REIS FILHO, Daniel Aarão. **As revoluções russas e o socialismo soviético**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

Eisenstein, Sergei. **O Sentido do Filme**. Tradução de Teresa Ottoni, Jorge Zahar Editor, 2002a.

_____. **A Forma do Filme**. Tradução de Teresa Ottoni, Jorge Zahar Editor, 2002b.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Rio de Janeiro, Ediouro, 1992.

FERREIRA, Jair Francelino. **Brasília 360: repertório bibliográfico**. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2020. Versão E-book. Acesso em livraria.camara.leg.br, 13 de março de 2024.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Memória, história, testemunho” In: **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. “História e Cesura” In: **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOMES, Ana Lúcia de Abreu. **Brasília nos Filmes da Novacap**. RESGATE - Revista Interdisciplinar de Cultura, v. XXI, p. 49-58, 2013.

HANSEN, Miriam Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Tradução Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

HOBBSAWM, Eric J. “Prefácio” e “As Revoluções”. In: **A Era das revoluções: Europa 1789-1848**; tradução de Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. 4º ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

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

IPHAN. **Ceilândia, minha quebrada é maior que o mundo**/Organização: Ana Carolina Lessa Dantas... [et al]. – Dados eletrônicos (1 arquivo PDF). – Brasília, 2020.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**; tradução do original alemão de Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira; revisão da tradução de César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

LEANDRO, A. **Sem imagens: memória histórica e estética de urgência no cinema sem autor**. Estudos da Língua(gem) (Impresso) , v. 12, p. 134-155, 2014.

LIMA, Tatiana Hora Alves de. **Anacronismo e dispositivos de ficção científica em Branco sai, preto fica**. CIBERLEGENDA (UFF. ONLINE) , v. 35, p. 63-80, 2018.

_____. **Utopias de Brasília no Cinema: o desvio contra a arquitetura e a história**. Tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. Tradução: Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MESQUITA, Cláudia. **Memória contra utopia: Branco sai, preto fica**. Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS): Brasília, 2015.

_____. **Um drama documentário? Atualidade e história em A cidade é uma só?**. Revista Negativo, 1(1), 70–85. Brasília: 2015.

PALHARES, Taisa; NOBRE, Marcos. **Walter Benjamin, teoria da arte e reprodutibilidade técnica**. In: Marcos Nobre. (Org.). Curso Livre de Teoria Crítica. 3ed.Campinas: Papyrus, 2008, v. 01, p. 21-34.

QUEIRÓS, Adirley. **A cidade é uma só?**. [Filme-vídeo]. Direção de Adirley Queirós. Brasil: 2011. Disponível em: <https://mubi.com/en/us/films/a-cidade-e-uma-so>. Acesso em: 05 jun. 2024.

_____. **Branco sai, preto fica**. [Filme-vídeo]. Direção de Adirley Queirós. Brasil: 2014. Disponível em: <https://mubi.com/en/us/films/white-out-black-in>. Acesso em: 05 jun. 2024.

_____. **Era uma vez Brasília**. [Filme-vídeo]. Direção de Adirley Queirós. Brasil: 2017. Disponível em: <https://mubi.com/films/era-uma-vez-brasilia>. Acesso em: 05 jun. 2024.

REIS FILHO, Daniel Aarão. “A Segunda Guerra Mundial e o apogeu do socialismo soviético” In: **As revoluções russas e o socialismo soviético**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

REIS JÚNIOR, Reinaldo de Lima. **Cidade, trabalho e memória: os trabalhadores da construção de Brasília, (1956-1960)**. Rio de Janeiro: E-papers, 2010.

RIBEIRO, G. L. **O capital da esperança: A experiência dos trabalhadores na construção de Brasília**. 1º. ed. Brasília: Universidade de Brasília, v. I, 2008.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SARAIVA, Leandro. “Montagem Soviética” in: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. 7º ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

SCHOTTKER, Detlev. “Comentários sobre Benjamin e a obra de arte” in: **Benjamim e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Organização: Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SOUSA, Nair Heloisa Bicalho de. **Construtores de Brasília**. Petrópolis: Vozes, 1983.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª edição – São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. “Sergei M. Eisenstein” In: **a experiência do cinema**. 1ª edição – Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

_____. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

WIZISLA, Erdmut “Revolution” In: WIZISLA, Erdmut; OPITZ, Michael; BÖSKE, Katrin. **Benjamins Begriffe**, Vol. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2011. p. 665-694.