

Imagens táticas contra utopia modernista: Investigando as primeiras imagens de Brasília e a cidade é uma só?

Tatiana Hora Alves de Lima¹

Resumo: O filme *A cidade é uma só?* (2011), de Adirley Queirós, realizado através de edital para celebração dos 50 anos de Brasília, contesta a utopia modernista difundida pelo discurso oficial sobre a construção e a história da capital. Neste artigo, analisamos o discurso utópico e urbanístico desenvolvido no cinejornal *As primeiras imagens de Brasília* (1956), de Jean Manzon (que tem áudio remontado no filme de Adirley), e discutimos as imagens táticas elaboradas em *A cidade é uma só?*. No confronto contra os discursos das estratégias dos controles urbanos, o filme utiliza o desvio dos arquivos e a ficção documentária como formas de fabular a história e ir de encontro à narrativa teleológica do progresso.

Palavras-chave: discurso utópico-urbanístico; imagens táticas; desvio; ficção documentária.

Abstract: The film *A cidade é uma só?* (2011), by Adirley Queirós, performed through notice due to the celebration of Brasilia's 50th anniversary, contests the modernist utopia spread by the official discourse about the capital's construction and history. In this paper, we analyze the utopic and urban discourse developed in the newsreel *As primeiras imagens de Brasília* (1956), by Jean Manzon (which has a reassembled audio in Adirley's film), and discuss the tactical images developed in *A cidade é uma só?*. Confronting the discourses and strategies of urban control, the film utilizes the misapplication of the archives and the documentary fiction in a way to fable the history and go against the teleological narrative of the progress.

Keywords: utopic and urban discourse; tactical images; misapplication; documentary fiction.

Introdução

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 com seu pretensioso lema desenvolvimentista

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: tati_hora@hotmail.com

“50 anos em 5”² precisava de apoio para realizar seu projeto faraônico, e encomendou muitos filmes através da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap).

Um deles é o cinejornal *As primeiras imagens de Brasília* (1956), de Jean Manzon, que apresenta a cidade, que na época tinha apenas cerca de 10 mil habitantes, como a capital que seria um modelo para as outras cidades do Brasil e do mundo. O filme homenageia a liderança de JK, a inventividade de Niemeyer e Lúcio Costa, e o trabalho árduo dos migrantes do Norte e do Nordeste.

Muitos foram os filmes que exaltaram a construção de Brasília e os seus burocratas desde o governo de Juscelino até a atualidade, entre eles inclusive o documentário encomendado pela TV Câmara para celebrar os 50 anos da sua inauguração, *Brasília: projeto capital* (2010), de Frederico Schmidt; todavia, muitos filmes criticaram as contradições do projeto arquitetônico modernista ao ser colocado em prática nas condições do subdesenvolvimento, criando a estrutura que separa o Plano Piloto e as cidades-satélites. Entre as obras que desviaram da narrativa desenvolvimentista e foram na contramão da história teleológica dos vencedores estão obras como *Fala, Brasília* (1966), de Nelson Pereira dos Santos; *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade; *Brasília, ano 10* (1970), de Geraldo Rocha; *Conterrâneos velhos de guerra* (1991) e *Brasília segundo Feldman* (1979), de Vladimir Carvalho; e *A cidade é uma só?* (2011) e *Branco sai, preto fica* (2014), ambos de Adirley Queirós.

A ficção documentária³ *A cidade é uma só?* apresenta o testemunho de Nancy, que narra sobre sua participação quando criança num coral de uma

² Segundo John Holston (1993), desde a campanha presidencial de JK em 1955, Brasília era a meta-síntese do seu Plano de Metas a serem concretizadas no governo de 1956 a 1961. O autor cita a aproximação entre o discurso de Juscelino e as teorias do desenvolvimentismo elaboradas na década de 1950 pela Comissão Econômica para América Latina (CEPAL), órgão da Organização das Nações Unidas (ONU), e também do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB).

³ Tomamos emprestado aqui o termo “ficção documentária”, usado por Jacques Rancière (2013) em sua análise de *Elegia a Alexandre*, de Chirs Marker, por

propaganda da Campanha de Erradicação das Invasões (CEI). A campanha incentivava os moradores das invasões a deixarem o Plano Piloto e irem para a Ceilândia (nome originado da sigla CEI), bem como estimulava doações para ajudar essas famílias com o *jingle A cidade é uma só*. Além dos depoimentos de Nancy, o filme conta com as encenações de dois personagens que atravessam a narrativa documentária: Dildu, apresentado como sobrinho de Nancy, que trabalha como servente de limpeza em Brasília, mas mora na Ceilândia, e é candidato a deputado distrital pelo fantasioso Partido da Correria Nacional (PCN); e Zé Antônio, cunhado de Dildu que o ajuda na campanha, e que em muitas cenas percorre as ruas de chão batido da Ceilândia negociando a compra de terrenos como um agente da especulação imobiliária.

A partir das análises dos filmes *As primeiras imagens de Brasília* e *A cidade é uma só?*, discutiremos sobre como a ficção documentária atua como resistência frente aos discursos que idealizam e controlam a cidade. Propomos a possibilidade de falarmos em *imagens táticas*, ou procedimentos expressivos cinematográficos que partem da remontagem de sons, imagens e símbolos propostos pelos discursos das estratégias, como também da encenação enquanto recurso para atualizar o passado e contestar a ordem no presente. Arquivos que são ficções históricas, encenação como ruptura com a representação, e testemunho que também é encenação.

Imagens táticas contra discurso utópico e urbanístico

Ainda nos créditos iniciais, *A cidade é uma só?* apresenta linhas que desenham o mapa do Plano Piloto de Brasília, elaborado pelo urbanista Lúcio Costa em 1957, acompanhado pelo ruído do motor de um carro, até que as linhas são incendiadas e o mapa é destruído. Zé Antônio estaciona o carro num terreno baldio e íngreme, e vai à casa de Clodoaldo, que diz que quer vender o terreno porque precisa de dinheiro, e conta que ali ao redor “está tudo loteado”. A cena é seguida pela imagem do título do filme cortado por um X a que se justapõe a voz *over* de Niemeyer, que brada: “Aí está Brasília, tantos anos

acreditarmos que *A cidade é uma só?* se aproxima dessa obra pela sua fabulação da história que ultrapassa a classificação em gêneros, como veremos adiante.

passados, a cidade que JK construiu com tanto entusiasmo. Uma cidade que vive como uma grande metrópole”.

Através da montagem, a cidade ideal pensada pelo planejamento urbano se desvanece ao ser confrontada com o crescimento desorganizado das cidades-satélites. O X inscrito sobre o nome da obra remete ao X que, como conta a personagem Nancy em depoimento, era desenhado sobre os barracos da Vila IAPI que deviam ser removidos do Plano Piloto para a Ceilândia na década de 1960. No confronto entre o discurso da utopia modernista de Niemeyer e as imagens das casas precárias e ruas não asfaltadas em invasões na Ceilândia, *A cidade é uma só?* traça o campo de batalha entre táticas e estratégias através de imagens e sons.

Segundo Michel de Certeau (1998), as estratégias circunscrevem um lugar que se ergue acima do tempo, ou seja, almejam uma vitória sobre a história; concebem uma exterioridade visível submetida a um olhar panóptico, prevendo apenas os mecanismos de controle e não a imprevisibilidade daqueles que praticam o espaço; e, por fim, a sua pulsão escópica transforma as incertezas da história em espaços legíveis, ou seja, o saber se superpõe à experiência dos habitantes. Já as táticas operam no lugar do outro, reintroduzindo o tempo, ou seja, a história e a experiência, nos jogos sobre as fundações do poder. Através das táticas, “a rua geometricamente definida pelo urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres” (1998, p.201).

Ao falar sobre as imagens difundidas pela produção televisiva, urbanística e comercial, Michel de Certeau (1998) contesta o conceito de *consumidor* que apenas consome as imagens passivamente, ou seja, de acordo com as intenções dos produtores, indicando que há uma distância entre o que os produtos jornalísticos e comerciais almejam, e o que os *usuários* fazem deles, pois “essas “trilhas” continuam heterogêneas aos sistemas onde se infiltram e onde esboçam as astúcias de interesses e de desejos diferentes” (CERTEAU, 1998 p.97).

As visões totalizantes sobre o espaço se cristalizam em vários planos de *As primeiras imagens de Brasília*, que conta com diversas imagens aéreas sobre

a capital em construção, isolada espacialmente e historicamente do resto do país. Já em *A cidade é uma só?*, o Plano Piloto e a Ceilândia são sempre percorridos num corpo a corpo da câmera junto com os personagens Dildu e Zé Antônio, e, apesar do Plano Piloto e da Ceilândia parecerem mundos diferentes, as relações entre os dois espaços são travadas através da circulação dos personagens e pelo testemunho de Nancy.

Enquanto *A cidade é uma só?* assume uma história a partir da perspectiva dos vencidos, o cinejornal de Jean Manzon inicia com a cartela anunciando: “este documentário tem a única finalidade de historiar em imagens os primeiros meses de vida de Brasília”. Apesar de reivindicar a qualidade de documento histórico neutro, os primeiros planos do filme mostram JK olhando para a Brasília “canteiro de obras” a partir da janela de um avião, e o nosso ponto de vista se situa ao lado do líder, que ao mirar a cidade em construção parece um grande idealista e realizador. Enquanto isso, a voz *over* afirma com entusiasmo que Brasília é “a árvore nacional plantada no Planalto Central”, “polo magnético situado em Goiás”, e mostra obras como o Palácio Residencial em construção, “um marco do ponto de vista técnico da nova civilização que surge”.

Essas palavras e imagens evocam Brasília como uma nova origem, desta vez do país do futuro, e como centro impulsionador do desenvolvimento no resto do Brasil. Como afirma Holston (1993), a utopia modernista⁴ ignorava as condições sociais existentes e partia de um método desistoricizante. A edificação da nova capital parte da aposta de que o planejamento urbano pode criar uma cidade à sua imagem e semelhança, e “uma forma de encarar o modernismo de Brasília é vê-lo como *um discurso sobre o bom governo de uma sociedade*, que propõe a arquitetura e o urbanismo como instrumentos para muda-la e administra-la (*grifo nosso*)” (HOLSTON, 1993 p.20). O discurso utópico e urbanístico promove três operações, segundo Michel de Certeau (1998): a

⁴ A utopia arquitetônica do modernismo foi debatida nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna de 1928 até meados da década de 1960. Influenciado pelas ideias de figuras como Le Corbusier, Oscar Niemeyer defendia uma arquitetura social, ou seja, uma arquitetura em busca do bem estar comum.

produção de um espaço descontextualizado; o estabelecimento do paradoxo de uma temporalidade atemporal; e, por fim, a criação da cidade como sujeito universal e anônimo, pois “assim funciona a Cidade-conceito, lugar de transformações e apropriações, objeto de intervenções, mas sujeito sem cessar enriquecido com novos atributos: ela é ao mesmo tempo a maquinaria e o herói da modernidade” (CERTEAU, 1998 p.174).

O imaginário da modernidade perpassa *As primeiras imagens de Brasília*. Esse imaginário⁵, como afirma Charaudeau (2006), trata-se de um conjunto de representações que vê o presente com valor positivo em relação a um passado obscuro e atrasado. No cinejornal, a narração *over* exalta “as máquinas gigantescas com cimento de terra” trabalhando na construção das estradas. Mas a edificação da nova capital não dependia apenas da técnica e do planejamento urbano, e precisava dos operários do Norte e do Nordeste para a sua concretização. O cinejornal mostra migrantes andando sobre cavalos e carregando malas rumo a oeste, e a voz *over* declara que “a visão instintiva do povo faz afluir operários, artífices, agricultores, comerciantes, os pioneiros da grande migração do futuro. E se diga que a história não registra outra marcha de conquista tão bem recebida”, enquanto toca uma música típica do gênero faroeste. Num diálogo com o *western*, esta cena evoca uma Marcha para o Oeste, tal como aquela empreendida pelos americanos na conquista dos territórios indígenas na história da maior potência do mundo; já a nossa Marcha para o Oeste seria aquela dos nordestinos e nortistas migrando para o desbravamento do centro do país na construção de Brasília.

⁵ Patrick Charaudeau (2006) recusa a noção marxista de ideologia como falsa consciência, ou seja, da ideologia como criação da classe dominante que articula linguagem e poder de modo a buscar uma legitimação junto à classe subordinada, através da dissimulação das relações de dominação e da reificação que naturaliza as oposições entre classes torna a história atemporal. O autor prefere falar em imaginários sociodiscursivos como categoria de análise do discurso, entre eles o imaginário da modernidade: *imaginários* não por serem puramente frutos da imaginação, mas porque tratam de representações sociais que tecem o real como universo de significação; *socio* porque são elaborados tendo em vista normas e se difundem em determinados grupos sociais; *discursivos* por serem enunciados linguajeiros que podem ser agrupados e reagrupados numa infinidade de variações.

A narração *over* elogia os trabalhadores que atravessam a noite em atividade, e diz que “os operários jogam *baseball* com ferro quente”, enquanto mostra seus corpos em ritmo frenético atirando ferros incandescentes de um lado para o outro. Já JK percorre o Palácio Residencial em construção tal como um visionário, ou, como afirma a voz *over*, “homem que vê no espaço e tempo seus projetos sendo realizados”. Lúcio Costa e Oscar Niemeyer observam uma maquete, e são apresentados pela narração, enquanto vemos primeiros planos sobre os monumentos projetados na maquete: “ao primeiro, coube projetar e orientar as obras de urbanismo; ao segundo, as obras de arquitetura. Os dois técnicos e artistas justamente admirados em todo o mundo compõem com linhas, volumes, cores e espaços a sinfonia de Brasília”. Assim, a montagem compõe uma absoluta correspondência através dos paralelismos traçados pelos planos entre o discurso utópico do planejamento urbano e sua realização pelos operários e pela técnica.

O filme elogia a eficácia da ação humana e traça a sua competência como o que torna possível o triunfo do empreendimento de Brasília. No imaginário da modernidade, “são celebradas, portanto, a ação do homem e sua capacidade de transformar o mundo com o seu pensamento (criação conceitual), sua mão (criação manufatureira) e as novas ferramentas que ele produz (criação tecnológica)” (CHARAUDEAU, 2006 p.217). Essa separação entre os que pensam e os que fazem existente desde a construção de Brasília permanece no decorrer dos anos na configuração da cidade.

Ideologia, desvio e espetáculo

Dildu cochila no ônibus enquanto percorre o longo trajeto que separa Ceilândia e Plano Piloto para ir ao trabalho, e ouvimos uma voz semelhante àquelas do rádio discursando com arrebatamento:

Os longos caminhos da nova civilização brasileira. Brasília, a irradiar-se para o norte, para o centro e para o sul. Todo um vasto sistema circulatório de um país cuja imensidade territorial faz com que a construção de estradas vitais seja uma épica aventura.

A voz é um arquivo deslocado do cinejornal *As primeiras imagens de Brasília*, e no filme de Manzon ela acompanha os planos feitos a partir da janela

de um avião percorrendo as estradas de Brasília em construção. No cinejornal, as estradas são aquilo que une todo o país. Em *A cidade é uma só?* a estrada é o que separa a cidade-satélite do Plano Piloto, uma jornada da separação. Da unificação à exclusão, o filme de Adirley Queirós desmonta o discurso utópico e modernista através da técnica do desvio do arquivo. O *détournement* é uma metáfora espacial situacionista⁶ usada por Guy Debord (1956), que almeja o desvio das realizações urbanísticas para transformar a cidade em outra, um verdadeiro labirinto em lugar de um espaço ordenado. Essa técnica artística inspirada na poesia moderna propõe que “a interferência mútua de dois mundos sensíveis, ou a união de duas expressões independentes, supera os elementos originais e produz uma organização sintética de grande eficácia. Qualquer coisa pode ser usada” (*tradução nossa*) (DEBORD, 1956 p.4). Na contramão do uso dos arquivos no documentário como provas que atestam uma verdade sobre o passado, o desvio desmonta os arquivos e aponta para o seu caráter de construção discursiva. Assim, Guy Debord (1992) defende uma crítica histórica que “não é uma negação do estilo, mas o estilo da negação” (1992, p.156).

Um exemplo de tática de desvio em *A cidade é uma só?* acontece na cena em que a câmera se situa no ponto de vista de Zé Antônio, que percorre de carro uma rua mal iluminada na Ceilândia ao final do crepúsculo, quando ele muda de estação de rádio até que pausa numa das estações:

Deste Planalto Central, desta solidão que em breve se transformará em cérebro das altas decisões nacionais, lanço os olhos, mais uma vez, sobre o amanhã do meu país, e antevejo esta alvorada com uma fé inquebrantável, e uma consciência sem limites no seu grande destino.

Essa voz é de Juscelino Kubitschek, no discurso proferido por ele na ocasião do primeiro ato assinado na futura capital em 1956. O filme *A cidade é uma só?* sobrepõe o arquivo às imagens documentais da Ceilândia e à

⁶ A proposta do situacionismo é a recusa do discurso concluído das grandes narrativas midiáticas e a dessacralização do arquivo elevado ao status de monumento. Segundo Anita Leandro, “a estratégia consistirá em desviar o sentido inicial dos arquivos a fim de realizar, através da montagem, um destino partilhável, diferente daquele das grandes linhas narrativas da História. Acumulação de imagens, entretanto, mas apoiada sobre uma política de subtração do sentido do discurso oficial contido nos arquivos” (*tradução nossa*) (2006, p.4).

encenação do personagem Zé Antônio, promovendo múltiplas contaminações entre ficção e documentário. O arquivo não aparece como algo separado da ficção e propriamente documental, mas surge inserido no universo da ficção, num plano-sequência impregnado com a banalidade cotidiana da realidade que filma. O filme desmonta o discurso de JK que foi feito no passado diante do descampado, com suas promessas utópicas sobre a cidade vindoura, para remonta-lo e atualiza-lo na Ceilândia das ruas sem asfalto no presente⁷.

A partir da desmontagem e remontagem, o arquivo aparece como fragmento e abandona a condição de monumento erigido para a história dos vencedores para então tornar-se ruína. Segundo Guy Debord, a fragmentação imposta pela montagem do desvio é uma resposta contra a ideologia das classes dominantes.

O desvio é o contrário da citação. A autoridade teórica sempre é falsificada no momento em que ela se torna citação; fragmento arrancado do seu contexto, do seu movimento, e, finalmente, de sua época, enquanto referência global e opção precisa que ela constituía no interior dessa referência. *O desvio é a linguagem fluída da anti-ideologia (grifo nosso)* (DEBORD, 1992, p.157-158).

Segundo Debord (1992), o espetáculo é uma alienação do real, pois o mundo que antes era vivido de modo direto é sublimado na forma da representação. Debord considera que espetáculo é a ideologia materializada porque as coisas teriam tomado conta da vida social na forma das mercadorias, assim como também o espetáculo inundou o mundo com a mediação técnica através de signos, e a linguagem do espetáculo é a finalidade última do capitalismo. Para o autor, o urbanismo concretiza no território da cidade a técnica da separação almejada pelo capitalismo – é a dominação absoluta do capital convertendo o espaço no seu próprio cenário.

⁷ Segundo Anita Leandro (2006), a política de montagem situacionista de Debord não cita a imagem do arquivo como algo pertencente ao passado, mas atualiza a memória potencial das imagens como um ato presente.

As aproximações entre o filme *A cidade é uma só?* e o situacionismo⁸ vão além do desvio na montagem. A obra confronta o espetáculo na sua relação com a política partidária: Dildu tenta adentrar na política partidária, mas não tem meios para atingir seus fins. Um carro velho com megafone, alguns santinhos, um *jingle*, poucos parceiros, não fazem uma estrutura de campanha. Entretanto, o gesto crítico do filme não traça uma separação entre o real e a representação, mas, ao contrário, rompe com a própria representação, como veremos mais adiante.

Encenação, história e heterotopia

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 viver juntos

A cidade é uma só

(Jingle da CEI)

Certo dia, conta Nancy, os produtores do *jingle* da CEI foram à sua escola selecionar as crianças que iriam participar do coral da campanha. Em seguida, o filme exhibe o que seria a propaganda, imagens em preto e branco desgastadas de meninas vestindo uniformes escolares, dispostas em uma escada de três degraus, cantando a música com os corpos em riste. Apesar de o filme apresentar essa gravação, num primeiro momento, como sendo o arquivo da propaganda, em outras cenas a procura sem sucesso de Nancy pelo arquivo é mostrada, como também ela aparece “dirigindo” crianças que iriam fazer a

⁸ Os situacionistas eram contra o monopólio do planejamento urbano e contra o espetáculo que havia se tornado o próprio espaço da cidade (através da patrimonialização e da gentrificação, por exemplo), ou como diria Vaneigem (*apud* JACQUES, 2003 p.20), “a arquitetura existe realmente tanto quanto a Coca-cola”. Em oposição à funcionalidade, racionalidade e homogeneidade da arquitetura moderna, os situacionistas opunham a colagem herdada pelo surrealismo, dadaísmo e construtivismo, e a heterogeneidade das experiências dos habitantes na vida cotidiana (JACQUES, 2003).

reconstituição⁹ dessas imagens que não foram encontradas. Ao reencenar o arquivo abordado por um testemunho e expô-lo de início como o original, o filme realiza múltiplas operações de contaminação entre documentário e ficção: a testemunha, personagem característica do documentário, surge encenando (mais precisamente dirigindo), e o arquivo, outro elemento muitas vezes utilizado para definir um filme como documentário, é exposto como encenado. Como argumenta Rancière (2006), a palavra da testemunha silencia as outras devido à sua atribuição de aderir à verdade do acontecimento; já a palavra democrática consiste no reconhecimento da capacidade de falar de qualquer um, e atua para “pôr em ficção” e criar uma cena litigiosa. A tarefa da testemunha Nancy na ficção documentária finda por ser o de “colocar em intriga”, ficcionalizar os fatos de modo a romper, através da reencenação do *jingle*, com a própria ilusão da “cidade é uma só” e expor o dano, ou o enfrentamento da contradição de dois mundos alojados num só. Segundo Rancière (2005), na sua defesa da imbricação entre ficção e história, o que está em jogo não é a realidade ou irrealidade das coisas, mas a ficção como arranjo de signos.

(...) não é opor a prática à utopia, mas devolver a esta última o seu caráter de “irrealidade”, de montagem de palavras e de imagens, próprio para reconfigurar o território do visível, do pensável e do possível. As “ficções” da arte e da política são, portanto, heterotopias mais do que utopias (RANCIÈRE, 2005 p.61).

As heterotopias, noção cunhada por Foucault (2013), se constituem como alteridade radical em relação a outros espaços, espécies de contra-lugares. Enquanto as utopias seriam o que não tem lugar, as heterotopias consistiriam

⁹ A reconstituição, um procedimento comum em documentários, caracteriza-se pela encenação de um evento que ocorreu na realidade, muitas vezes utilizando os personagens envolvidos no acontecimento em questão. Motivo de discussões entre cineastas, segundo Guy Gauthier (2011), enquanto Vertov considerava a encenação uma forma de enganar o espectador, Joris Ivens acreditava que era um procedimento eficiente para contar uma história. Gauthier traz ainda uma distinção entre reconstituição, que se limitava a reencenar o que teria ocorrido no passado, e provocação, que constituiria uma intervenção no curso dos eventos no presente. Ele cita como exemplo o filme *Miséria no Bourinage* (1933), de Joris Ivens e Henri Storck, em que os operários, ao reconstituírem uma manifestação, acabaram por realizar outra e entraram em confronto com a polícia.

em contraespaços que se destinam, de certa maneira, a neutralizar e purificar outros espaços. Em *A cidade é uma só?*, diante do “não lugar” da utopia de Brasília como cidade homegênea e unida, a reencenação coloca em questão através da remontagem das imagens da propaganda o contraespaço da Ceilândia: propagada pela CEI como um “lugar melhor”, mas os habitantes para lá enviados só encontraram “muito mato, muita terra e infra nenhuma”, como narrou Nancy.

A Ceilândia seria o que Foucault (2013) denomina de heteropia de desvio, ou o lugar para onde seriam enviados aqueles indivíduos desviantes das normas sociais, como os manicômios e as prisões. A ficção documentária, por outro lado, também traz em seus procedimentos expressivos as marcas de um contraespaço. Segundo Foucault (2013), um dos princípios da heterotopia é a sobreposição de vários espaços num único espaço e dialética entre real e imaginário (como no espelho, no palco teatral, na tela de cinema). Através da deambulação dos personagens¹⁰ Zé Antônio e Dildu pelo Plano Piloto e pela Ceilândia, a periferia e o centro, o real e o imaginário, permanecem num trânsito constante. Afinal, as encenações deles criam derivas entre o universo imaginário que eles convocam e os espaços reais que atravessam.

Segundo Gauthier, a encenação de si é própria do documentário, enquanto a encenação de um outro é típica da ficção, e “cabe ao cineasta saber se ele quer que o personagem seja ele mesmo – vertente documental – ou um personagem oriundo de sua própria imaginação – vertente romanesca” (211, P.151). Em *A cidade é uma só?*, entretanto, vemos dois atores realizando “a encenação de um outro” numa narrativa que se entrelaça com a “encenação de si” elaborada por uma testemunha. Caso pensemos que, como afirma Rancière, “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (2005, p.58), e “a memória é uma obra de ficção” (2013, p.160), este filme ficcionaliza a memória para poder pensa-la.

¹⁰ Essa interação entre personagens inventados e o espaço real, por assim dizer, também está presente em *Iracema, uma transa amazônica*, de Jorge Bodansky. No ensaio “O cinema-verdade vai ao teatro”, Ismail Xavier afirma que “(...) há uma situação complexa, feita da interação entre dois registros (o da ocorrência do aqui-agora e o da construção da cena imaginária que abriga os personagens)” (2004 p.76).

Um filme “documentário” não é o contrário de um “filme de ficção”, porque nos mostra imagens apreendidas na realidade cotidiana ou documentos de arquivo sobre acontecimentos atestados, em vez de usar atores para interpretar uma história inventada. Não opõe a opção pelo real à invenção ficcional. Simplesmente o real não é para ele um efeito a ser produzido. É um dado a ser compreendido (RANCIÈRE, 2013 p.160).

A “encenação de um outro” elaborada através dos personagens Dildu e Zé Antônio coloca em cena o corpo que cria fragmentos de espaço imaginário; em vez de um sítio ao qual estamos presos, ou topia implacável ou mesmo anti-utopia, o corpo¹¹ é o lugar de onde deriva a imaginação, está no coração do mundo, e “não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos” (FOUCAULT, 2013 p.14). Em *A cidade é uma só?*, não temos uma cena¹² autobastante, ou um mundo imaginário onde se desenrolam as ações e que não se confunde com o mundo histórico. Se tivermos uma cena, ela é criada pela ação do corpo e da voz dos personagens, acompanhados pela câmera, construindo a ficção no percurso pelo real. Através dos corpos dos personagens perambulando pela cidade na ficção documentária, cria-se um espaço fímico heterotópico ou um contraespaço em oposição ao lugar irreal da utopia.

A ficção documentária como tática para pensar o real e a inscrição do passado no presente. Assim, Zé Antônio encarna a crítica à especulação imobiliária e ao crescimento desordenado da cidade que destoa do projeto utópico-urbanístico, e Dildu encena a crítica ao ideal de Brasília como ícone da democracia.

¹¹ Segundo Foucault (2013), os corpos podem estar num espaço outro. Ele cita como exemplos os dançarinos, os drogados, os estigmatizados, os possuídos.

¹² Essa noção de cena é herdada do teatro, que no século XVIII, através do drama sério burguês, assumiu de forma rigorosa a noção de quarta parede em sua *mise-en-scène*. Segundo Ismail Xavier, “como queria Diderot, a ‘quarta parede’ significa uma cena autobastante, absorvida em si mesma, contida em seu próprio mundo, ignorando o olhar externo a ela dirigido, evitando qualquer sinal de interesse pelo espectador, pois os atores estão ‘em outro mundo’” (2003, p.17).

Encenação contra a representação

A questão da ficção é, antes de tudo, uma questão de distribuição dos lugares (RANCIÈRE, 2005 p.17).

Na sua campanha política, Dildu vai à rodoviária junto com seu cunhado Zé Antônio, e, na escada rolante, distribui folhetos contendo propostas e anunciando seu número para passantes que o ignoram. Na cena seguinte, Dildu reclama do cansaço e percorre um longo espaço de terra com Zé Antônio, tendo a estrutura arquitetônica do Congresso Nacional como ponto de fuga¹³ no enquadramento, o que torna o espaço que o separa do ícone da representação política um deserto intransponível. Em outra cena, Dildu surge sentado numa calçada e há grandes torres de energia elétrica ao fundo do quadro, formando espécies de “moinhos de vento”, tais como aqueles de Dom Quixote. Dildu é um personagem quixotesco, ou cheio de ilusões e desventuras que fabulam a metamorfose da ficção no documentário.

Numa cena, Dildu discursa ao megafone dentro de um carro que atravessa a Ceilândia, enquanto toca o seu *jingle* de campanha. Ele apresenta propostas como a construção de casas populares no norte de Brasília, reivindica que as escolas preparem os alunos da periferia para serem servidores públicos, e propõe que as linhas de ônibus sejam integradas. Até que o carro pifa. Zé Antônio pede para que ele empurre o carro para tentar fazê-lo voltar a funcionar, e Dildu comenta: “eu, candidato, empurrando carro!”. Num encontro entre o real e a ficção bastante metafórico e epifânico, após tentativas fracassadas, Dildu encontra uma imensa carreta da campanha presidencial de Dilma Rousseff. Ele caminha, solitário e desamparado, após o carro do “Partido da Correria Nacional” quebrar, para encontrar a imensa estrutura de campanha do Partido dos Trabalhadores.

¹³ Segundo Jacques Aumont (2004), o ponto de fuga, noção herdada da pintura representativa do Renascimento, remete ao centro geométrico do quadro, sendo o reio dos raios, ou o raio divino. Inclusive há quadros renascentistas em que a figura divina se localiza numa posição próxima ao ponto de fuga, a exemplo de *A última ceia*, de Leonardo da Vinci, em que Jesus se situa ao centro da mesa, e *A entrega das chaves a São Pedro*, de Pietro Perugino, onde Cristo aparece ao centro do quadro entregando as chaves ao apóstolo.

O filme contesta a democracia representativa no mesmo momento em que o real atravessa a ficção. A tática aqui é a encenação contra a representação¹⁴. Assim como a representação na arte propõe uma separação entre representação e realidade, ou seja, a arte como imitação do real, muitos entendem a política como a atividade exercida por representantes que falam em nome dos representados, como se eles fossem um reflexo da comunidade e elegê-los bastasse para o sistema democrático. É ao embaralhar a fronteira entre realidade e representação, própria do regime representativo das artes, que o filme coloca em questão o próprio regime representativo da democracia.

A cena que segue ao encontro com a carreato do PT mostra Dildu, com uniforme de servente de limpeza e de luvas, enchendo um balde de água. O plano seguinte apresenta o personagem à distância caminhando por um campo de futebol, trazendo ao fundo o *outdoor* com a imagem de uma mulher apontando para o seguinte anúncio: “Em breve apartamentos de 2 e 3 quartos”. Ao final, Dildu caminha de volta para a Ceilândia.

Através da encenação, o filme problematiza as exclusões e divisões existentes na ordem policial¹⁵ de Brasília, evocando desde as primeiras destruições de invasões até os trabalhadores, como Dildu, que atualmente exercem atividades no Plano Piloto e moram na Ceilândia. No campo da experiência sensível, Brasília relegou os mais pobres à invisibilidade, negou-lhes

¹⁴ Segundo Rancière, as obras de arte compartilham com os modos de dominação e de emancipação as mesmas questões: “posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível” (2005, p.26). Exemplo disso são as distinções traçadas pelo regime representativo das artes entre técnica e arte, entre alta e baixa cultura, que traçam hierarquias entre os que pensam e os que fazem.

¹⁵ Jacques Rancière (1996) nega a definição de política como a organização dos poderes, a divisão das funções e a busca da legitimação do Estado. A essa ordem ele dá o nome de polícia. Segundo o autor, apesar de a polícia ser relacionada aos policiais e ao uso da violência, essa instituição só é convocada quando a ordem policial está mais fraca. A polícia seria uma ordem dos corpos que define os modos de fazer, ser e dizer; que atribui a certos corpos tais tarefas e lugares; que configura o visível e o invisível; e define qual a palavra que é ouvida como discurso e aquela que é considerada ruído. Já a política tem uma lógica contrária à da polícia e atua no interior da ordem policial através do conflito entre o que tem parcela e o que é sem parcela. Segundo Rancière, “a atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ver um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho” (1996 p.42).

a capacidade de enunciação e limitou os seus corpos e o seu tempo às atividades braçais e à ocupação de espaços de fora do centro. A separação entre *poiesis* como atividade técnica, que dá forma à matéria, e *práxis*, ou a ação que transforma o mundo¹⁶, é a mesma que mantém o personagem limitado à condição de servente de limpeza e supõe o político como circunscrito ao Estado (lógica que o personagem não nega ao almejar se tornar um representante com auxílio de um negociante da especulação imobiliária). Em vez de um horizonte utópico, o filme mostra ao final Dildu cada vez mais isolado, perambulando sozinho e deixando panfletos dentro de caixas de correio em ruas vazias. Ao atentar para a impossibilidade de um personagem como Dildu adentrar no sistema político sem estar atrelado a uma grandiosa estrutura de campanha, o filme traça a crítica, através da encenação e da metamorfose na forma da ficção documentária, à distância que separa a representação do Partido dos Trabalhadores e os próprios trabalhadores.

A ficção documentária como heterotopia

No ensaio “Do realismo como utopia”, Jean-Louis Comolli (2008) coloca em questão os limites imprecisos entre mundo e espetáculo, e pergunta: “onde acaba o teatro? Onde começa a vida?” (2008, p.217). Para o autor, com uma forte inflexão debordeana, o mundo tem escapado à nossa experiência e estamos alienados dele pelo espetáculo, separados pela cortina da representação. A partir dessa constatação, Comolli defende a potência do documentário como atrelada ao realismo dos corpos filmados conseguido por meio de uma inscrição verdadeira, que colocaria em jogo uma forma de estar junto no sincronismo entre o espaço-tempo da cena e os corpos dos sujeitos filmados.

Se o mundo tornou-se cena, tudo o que ameaça essa cena tornando-a menos controlável – efeitos de real, acidentes, acontecimentos aleatórios, epifanias documentárias... – vem dar novo impulso à nossa

¹⁶ Em *Dez teses sobre a política*, Jacques Rancière argumenta que a separação entre *práxis* e *poiesis* segue a lógica da *arché*, que pressupõe a disposição de uns para governarem, e de outros para serem governados. Na perspectiva do autor, para que haja política é necessário que exista uma ruptura nessa lógica: a política não seria própria àqueles que foram destinados a ela, mas consistiria numa relação entre sujeitos e uma forma paradoxal de ação que rompe com a distribuição das posições entre os que exercem o poder e os que estão subjugados a ele.

crença em uma representação que não se limita e não se esgota em si mesma. No centro das mise-en-scènes realistas, a utopia de um real que não se deixa colocar em cena (COMOLLI, 2008 p.222).

Em vez do realismo como utopia, *A cidade é uma só?* joga com a tática da ficção documentária como heterotopia. O que vemos na cena em que Dildu encontra a carreta de Dilma Rousseff após o seu carro ter quebrado não é o risco do real rasurando a forma do documentário contra o espetáculo, mas a realidade do espetáculo irrompendo na ficção documentária. Como afirma Foucault (2013), a heterotopia pode criar uma ilusão que aponta para toda a realidade como ilusão. Em *A cidade é uma só?*, a realidade se mostra ainda mais ilusória do que a ficção.

No lugar de desvio como anti-ideologia que desvela a fumaça da representação, o filme empreende a tática do desvio como fabulação da história através da justaposição dos tempos, dos espaços e dos discursos – passado e presente, a Brasília da promessa e a dos dias atuais, a ficção e o arquivo, tudo se embaralha na montagem. Restituir o tempo da história, que o discurso utópico urbanista havia subsumido ao propor a construção de Brasília tendo em vista apenas o tempo do futuro, na forma da atualização do passado na ficção documentária do presente. E no lugar da verdade do acaso contra a representação, a encenação que contesta a própria representação e do que ela supõe de organização dos corpos e possibilidades do dizível, do visível e dos tempos.

Referências

- AUMONT, Jacques. **O olho interminável** – cinema e pintura. Ed. Cosaac e Naify – São Paulo, 2004.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 3º edição. Editora Vozes: Petrópolis, 1998.
- CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso político**. São Paulo: Contexto, 2006.
- COMOLLI, Jean Louis. **Ver e poder** – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário.
- DEBORD, Guy. **Modes d'emploi du détournement**. Les lèvres nues, Bruxelas, n.8, maio, 1956.
-
- _____ **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora Ltda, 1992.

-
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias.** – São Paulo, n-1 Edições, 2013.
- GAUTHIER, Guy. **O documentário: (o) outro cinema.** Campinas: Papyrus, 2011.
- HOLSTON, John. **A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia.** São Paulo – Companhia das Letras, 1993.
- JACQUES, Paola Berenstein. Apresentação. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). **Apologias da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade.** – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- LEANDRO, Anita. **Politiques du montage chez Guy Debord.** In : BOLTER, Trudy (org.). Expressions du politique au cinéma. Sciences Po Bordeaux/ Pleine Page Editeur, Bordeaux, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível.** São Paulo, EXO Experimental org. Ed. 34, 2005.
-
- _____ **A fábula cinematográfica.** Campinas, SP: Papyrus, 2013 (Coleção Campo Imagético).
-
- _____ **Ten theses on politics.** Theory and Event, v.5, n.3, 2001.
-
- _____ **O desentendimento** – política e filosofia. São Paulo: Ed.34, 1996.
-
- _____ "Figuras do testemunho e democracia". Entrevista, por Maria-Benedita Basto. In: Revista Intervalo – **O Testemunho**, Lisboa, n. 2, maio de 2006.
- XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena** – melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosaac e Naify, 2003.
-
- _____ **Iracema: o cinema-verdade vai ao teatro.** Devires, Belo Horizonte, v.2, n.1, 2004,