

Brasília e o ideário da nacionalidade em *A cidade é uma só?*

Tatiana HORA⁶³

RESUMO: O ensaio analisa a maneira como o filme *A cidade é uma só?* (2011), de Adirley Queirós, debate a relação entre a construção de Brasília e a afirmação de uma identidade nacional, de modo a colocar em crise essa identidade forjada. O texto investiga também as diversas “Brasílias” que são inventadas a partir dos depoimentos e do fluxo dos personagens apresentados no filme.

Palavras-chave: Brasília; identidade nacional; personagens.

ABSTRACT: This essay analyzes how the movie *A cidade é uma só?* (2011), directed by Adirley Queiros, discusses the relation between the foundation of Brasilia and the affirmation of a national identity in order to throw in crisis this forged identity. It also investigates the various “Brasílias” invented according to statements and the course of characters from the movie.

Keywords: Brasilia; national identity; characters.

Se o título do documentário *A cidade é uma só?* põe em questão a unidade de uma Brasília historicamente formada por divisões, exclusões e conflitos sociais, o filme toca questões que vão muito além da capital federal. *Brasília não é uma só, assim como o Brasil não é um só.*

Inaugurada no ano de 1960, durante o governo de Juscelino Kubitschek, líder político a frente do Plano de Metas, que prometia em sua propaganda o acelerado desenvolvimento sócio-econômico do país sob o lema “Cinquenta anos em cinco”, Brasília foi construída e

⁶³ Mestranda em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea pela Universidade Federal de Minas Gerais. Jornalista pela Universidade Federal de Sergipe. E-mail: tati_hora@hotmail.com

celebrada como ícone do progresso brasileiro, dos ideais políticos democráticos, da arquitetura modernista, e diretamente atrelada a uma identidade nacional.

No livro *A invenção das tradições*, Eric Hobsbawm reflete acerca da constituição do Estado-Nação nas sociedades modernas. A tradição inventada, em Hobsbawm (1984), remete a um conjunto de práticas de natureza ritual ou simbólica que atribuem uma continuidade histórica imemorial a um passado recente. O historiador cita como exemplo a reconstrução do prédio da câmara inglesa após o final da Segunda Guerra Mundial, como modo de afagar uma autoestima da Nação após a vitória dos aliados. Assim, Hobsbawm (1984) vai de encontro à ideia de que as tradições seriam próprias apenas do âmbito das sociedades pré-modernas.

Durante os últimos 200 anos, tem havido transformações especialmente importantes, sendo razoável esperar que estas formalizações imediatas de novas tradições se agrupem neste período. A propósito, isto implica, ao contrário da concepção veiculada pelo liberalismo do século XIX e a teoria da “modernização”, que é mais recente, a ideia de que tais formalizações não se cingem às chamadas “sociedades tradicionais” (...). Naturalmente, muitas instituições políticas, movimentos ideológicos e grupos – inclusive o nacionalismo – sem antecessores tornaram necessária a invenção de uma continuidade histórica (...) (HOBBSAWM, 1984 p. 13).

Uma das primeiras sequências do filme apresenta um conjunto de imagens de arquivo de uma propaganda televisiva veiculada no ano de 1972. A propaganda reunia, além de planos monumentais da nova capital brasileira, imagens clichês em torno da nacionalidade brasileira, a exemplo da uma mulher negra vestida de porta bandeira e dançando samba. O último plano da propaganda é de uma criança sentada num jardim, acompanhado pela voz *over* que enuncia de forma solene: *Brasília, síntese da nacionalidade, espera por você.*

A criança, símbolo da infância do país do futuro. A construção de Brasília e sua relação com a identidade nacional estaria amparada em uma história porvir, ligada a promessas de um futuro promissor para o Brasil, a um antes e depois de Brasília, marco da edificação de um novo e desenvolvido país.

Quantas e quantas vezes não ouvimos em algum lugar nacionalistas afirmarem “cuidemos das nossas crianças, pois é delas o futuro do Brasil”? Não por acaso, na época da Campanha de Erradicação das Invasões – CEI -, os marqueteiros do governo de Hélio Prates da Silveira, sob a presidência do general Médici, considerado o mais violento e opressor de toda a ditadura militar, foram a escolas públicas procurar por crianças pobres para fazerem parte de um coral que cantaria o jingle *A cidade é uma só*. A propaganda televisiva tinha por objetivo convencer a população de que as pessoas que moravam nas invasões situadas em

locais próximos de Brasília seriam transportadas de lá para um lugar melhor, bem estruturado, “decente”, como afirmaram na época, sobre a chamada Ceilândia, nome derivado da sigla CEI da campanha.

Nancy, única dos três protagonistas do documentário que é uma “personagem real”, um “personagem de documentário”, conta que quando menina fez parte do coral acreditando que estava contribuindo para uma melhoria, e que de fato iria se mudar para um lugar melhor. Numa cena, Nancy está sentada observando as manchetes dos jornais da época; uma delas afirma que a Ceilândia já estava quase pronta, publicada no dia 1º de abril. Ouvimos a voz de um homem (provavelmente o próprio Adirley Queirós) comentar que, por coincidência, 1º de abril é o dia da mentira. Ao que Nancy, sorridente, responde: “é mesmo, uma grande mentira”.

Enquanto Brasília foi construída como símbolo da força e do progresso do Estado Nação, a Ceilândia era o lugar imaginário que garantiria aos favelados uma vida digna. As crianças cantavam “A cidade é uma só”, mas tudo que a política oficial almejava era, como afirma a própria Nancy, manter os pobres longe dos olhos dos poderosos políticos, manter a imagem de Brasília conforme a idealização. Não acabar com a pobreza, mas torná-la invisível.

De acordo com o planejamento urbano de Brasília, a capital federal deveria ser uma cidade organizada, limpa, com muita área verde e uma estrutura minuciosamente pensada para elaborar uma cidade democrática e com qualidade de vida, como o Brasil deveria ser um dia. Como afirma Michel de Certeau em *A invenção do cotidiano – artes de fazer*, a cidade do discurso urbanista e utópico se baseia em três operações: a) a organização racional deve afastar poluições físicas e mentais; b) as estratégias científicas devem substituir as práticas dos usuários; c) a criação de um sujeito universal e anônimo que é a própria cidade.

Enfim, a organização funcionalista, privilegiando o progresso (o tempo), faz esquecer a sua condição de possibilidade, o próprio espaço, que passa a ser o não-pensado de uma tecnologia científica e política. 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. 173-174).

O planejamento urbano seria um exemplo do que Michel de Certeau (1998) chama de estratégia, ou, mais precisamente, relações de força baseadas numa exterioridade em relação

aos sujeitos e que os coloca fora de contexto. Já as táticas, ao contrário, não imaginam o outro como uma totalidade visível e nem acontecem fora de contexto – elas existem justamente nas práticas cotidianas e na relação com o outro. Enquanto o planejamento urbano de Brasília foi pensado por personalidades como Oscar Niemeyer (e sua execução planejada por governantes), habitantes da cidade que para lá foram trabalhar na sua construção desenvolveram táticas, elaboraram modos de sobrevivência para levar a vida numa cidade que, paradoxalmente, como tantas vezes na história, exclui quem a construiu com os próprios braços.

É contra a exclusão instaurada e perpetuada em Brasília que o personagem ficcional Dildu desenvolve sua plataforma de campanha. Candidato pelo PCN – Partido da Correria Nacional, com o número “77223 pra distrital”, cantado em seu jingle, as propostas de Dildu parecem se referir sempre a um rompimento dos limites que separam Brasília e Ceilândia, e às garantias de direitos iguais aos moradores das duas regiões. “Nós também quer ser servidor público”, “Vamos indenizar os moradores da Ceilândia”, grita no megafone dentro de um carro velho usado na sua precária campanha.

Dildu veste a camisa com seu nome e um X. Trata-se de uma referência ao X que as autoridades mandavam colocar na frente dos barracos que haviam sido escolhidos para serem removidos da Vila IAPI, no plano piloto, de onde veio a maioria dos primeiros moradores da Ceilândia. O X, segundo Dildu, tem o propósito de resignificar “tudo de ruim que havia acontecido”. Poderíamos chamar o X de uma *imagem tática*: segundo Certeau, que prefere falar em usuários ao invés de consumidores, pois o segundo termo teria um sentido que remeteria apenas à dominação, os usuários podem atribuir às imagens um significado completamente diferente daquele pensado pelos seus produtores. Assim aconteceu na relação entre os indígenas e os colonizadores espanhóis, no exemplo citado por Certeau (1998), assim também ocorreu com o X reinventado por Dildu como tática de resistência, símbolo de uma plataforma que visa obter justamente o que foi negado aos trabalhadores que construíram a capital.

O filme também produz imagem tática quando, constatada a dificuldade de obter as imagens de arquivo da campanha (a CEI) da qual Nancy participou quando criança, recria uma propaganda que apresenta crianças cantando a mesma música, com a imagem em tom preto e branco, inclusive com o áudio gasto, abafado, para aumentar o efeito de realidade, com o objetivo de deslocar o significado inicial da campanha, trazendo uma incisiva crítica

social através da ficcionalização de imagens do passado. Aquilo que era peça de convencimento ideológico forjada e difundida pelos que estavam à frente dos poderes se torna memória de um processo continuado de exclusão dos “vencidos”, contra o qual a campanha de Dildo se firma; memória que interessa ao filme recuperar, com a participação decisiva de Nancy, para que histórias como a da Vila IAPI e da criação da Ceilândia não desapareçam na lata de lixo da história.

Ao acolher os depoimentos de Nancy o filme realiza uma operação benjaminiana, no sentido de contar a história dos vencidos, narrar os acontecimentos que foram esquecidos, apagados pela mentira de jornais coniventes com o governo autoritário da época, relegados a não história pelas narrativas do progresso. Escreve Benjamin (1987) na sétima tese de *Sobre o conceito de história*:

Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera a sua tarefa escovar a história a contrapelo (1984, BENJAMIN p. 225).

Segundo Michael Lowy, nessa tese Walter Benjamin inspirado em Nietzsche, vai de encontro aos historiadores que veem a história apenas como um conjunto de fatos encadeados em relações de causa e consequência na narrativa do progresso.

A diferença decisiva entre os dois é que a crítica de Nietzsche é feita em nome do indivíduo rebelde, o herói – mais tarde, o super-homem. A de Benjamin, ao contrário, é solidária aos que caíram sob as rodas de carruagens majestosas e magníficas denominadas Civilização, Progresso e Modernidade (LOWY, 2005 p.73).

O interesse de Adirley Queirós se volta não para a Brasília monumental símbolo do Estado Nação, mas para as pessoas que foram arrancadas violentamente de suas casas, sem indenização, para serem despejadas em terrenos sem quaisquer condições de moradia. Diante dos arquivos de jornais que narram os acontecimentos ligados à Campanha de Erradicação das Invasões, o filme estabelece uma desconfiança permanente, ao invés de aderir a essas histórias como fatos, já que as reportagens afirmam mentiras sobre a construção da Ceilândia que legitimam as ações do governo. Afinal, diz Foucault sobre o arquivo em *Arqueologia do saber*: “o arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (FOUCAULT, 2008 p. 147). E, afinal, o

que podia ser dito pela imprensa em plena ditadura militar que não fosse cúmplice do governo fascista? Quase nada.

Michel de Certeau (1998) aborda o caráter memorável das relações entre práticas espaciais e práticas significantes e afirma que a memória é o anti-museu, é esse universo incerto onde se produzem significações em torno da cidade, dando a ver presenças de ausências. A Ceilândia de Nancy é a Ceilândia do sofrimento de ser enviada para um lugar com o qual ela não estabelecia uma relação de afetividade, como era o caso da invasão onde residia antes.

Já a Ceilândia do cunhado de Dildu, o grileiro Zé Antônio, é também um lugar de negócios. Os planos que acompanham as suas andanças do grileiro pela Ceilândia permanecem com a câmera quase sempre dentro do carro, enquanto ele se assombra com as casas construídas nas condições mais precárias e nos locais mais improváveis. Zé Antônio ganha dinheiro às custas da necessidade de morar, e das dificuldades que se impõem, de que ele também é vítima. É muito interessante que o filme trabalhe, em sua dramaturgia, esse nível de contradições.

Não é exatamente a mesma Ceilândia de Dildu, onde ele não apenas procura por eleitores durante sua campanha, como também leva a vida, constrói a sua história, canta o hip hop na festa, passa o tempo, namora no parque de diversões. Muito diferente da relação que Dildu estabelece com Brasília. A capital federal é, para Dildu, esse espaço para onde ele se dirige toda madrugada de ônibus, a cidade dos espaços vagos atravessados a pé, onde ele aparece sozinho, limpando o chão. Dildu está entre pertencer e não pertencer a Brasília. Vemos planos em que entre Brasília e Dildu há um deserto de terra que os separa. Brasília o afasta, o exclui, e no meio do enorme chão de terra Dildu surge como um perambulador solitário. Na Ceilândia, junto às enormes torres de energia elétrica, com o enquadramento favorecendo a grandeza das torres e a pequenez de Dildu no canto do quadro, ele ganha ares de personagem quixotesco, com seus “moinhos de vento”. Na cena em que está numa casa distribuindo santinhos, ele afirma: “Vocês estão perto de Brasília e não pode, porque lá é lugar oficial”... “A cidade pára se a gente não estiver lá, só que a gente não tem valor”.

Numa das últimas cenas, Dildu empurra o carro da campanha, que havia quebrado. Noutra, ele segue caminhando sozinho, santinhos em mãos, até se deparar com uma enorme carreta da campanha de Dilma Rousseff para a presidência da República no meio da

Ceilândia. A câmera segue num corpo a corpo com Dildu, o candidato que empurrou o próprio carro na sua “carreata” de um carro só, “exército de um homem só” (no máximo, dois ou três). Se Brasília é a cidade da política partidária, de pessoas influentes e poderosas, Dildu está muito longe de fazer parte de Brasília, mas a Ceilândia, quando interessa, é tomada pela política oficial, que precisa dos seus eleitores.

O filme *A cidade é uma só* se filia a certa tendência do cinema brasileiro de colocar em cena a cidade em suas múltiplas relações com os personagens, como constatado por Cezar Migliorin (2011) acerca dos filmes *Avenida Brasília Formosa* (2010), de Gabriel Mascaro, e *O céu sobre os ombros* (2011), de Sérgio Borges, nos quais ele identifica “cidades relacionais que surgem das redes que se formam entre as vidas vividas e as vidas formadas” (2011, p.1). Diferente da Brasília construída pelo discurso unívoco elaborado pelo cineasta e exterior aos personagens, que aparece em *Brasília – contradições de uma cidade nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade, exemplar do cinema moderno, em que Brasília surge como uma cidade vinculada a um projeto de modernização opressor que afasta e exclui os mais pobres, em *A cidade é uma só* o filme apresenta uma tese semelhante, mas esse discurso não se impõe sobre a vida dos personagens: a tese existe como pano de fundo das diversas relações estabelecidas entre os personagens e a cidade. Entretanto, apesar de *A cidade é uma só* se aproximar da tendência do cinema brasileiro contemporâneo de representar a cidade a partir dos personagens, enquanto nos filmes analisados por Migliorin (2011) essa relação se caracteriza pelo que ele chama de blocos de afetos, não poderíamos atribuir aos personagens de *A cidade é uma só* a afetividade ao modo dos personagens de *O céu sobre os ombros* e *Belo Horizonte*, ou os personagens de *Avenida Brasília Formosa* e *Recife*. Entre os personagens de *A cidade é uma só* e Brasília se forma uma lacuna, uma distância, uma falta, e a dificuldade de estabelecer afetos com uma cidade que não os reconhece como parte dela, e diante da qual fica difícil para eles se reconhecerem através de um sentimento de pertença. Brasília, quem sabe, uma cidade da ausência de afetos, ou da busca por eles.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política**. Editora Brasiliense, 3º edição – São Paulo, 1987.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 3º edição. Editora Vozes: Petrópolis, 1998.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7º Ed. Rio de Janeiro – Forense Universitária, 2008.
- HOBBSAWM, Eric e RENGER, Terence (org.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- LOWY, Michael. Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MIGLIORIN, Cezar. **Escritas da cidade em Avenida Brasília Formosa e O céu sobre os ombros**. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética, do XIX Encontro da Compós, na UFRGS, Porto Alegre, RS, em junho de 2011.