

IMAGENS EM MOVIMENTO NA HISTÓRIA DE BRASÍLIA*

José Walter Nunes**

Resumo

Analiso neste trabalho uma documentação audiovisual sobre a temática de Brasília, no período compreendido entre 1956 até os dias atuais. Ao ver, rever e ouvir um conjunto de obras filmicas – oficiais e não oficiais – tentei desvendar os sentidos na construção da imagem, da oralidade e do som para compreender como foi construída a alteridade, ou seja, as *representações sobre o outro* – pessoas e grupos comuns – no processo de construção da história da cidade. Emergem, dessa leitura histórica e social diferentes concepções de história.

Palavras-chave

História; imagem; filme; pessoas e grupos comuns.

Abstract

This text analyzes audio-visual documentation about the theme of Brasília, in the period from 1956 to the present. Upon watching, watching again and listening to a set of films – official and non-official – the author attempts to discover the meanings in the construction of the image, of the oral aspects and of the sound track in order to understand how alterity was elaborated, or better, the representations of the other – common people and groups - in the construction process of the city's history. From the author's historical and social reading, different conceptions of history emerge.

Key-words

History; image; film; common people and groups.

O significado de um filme não é linear, é corporal, conflituado, não leva a uma conclusão inequívoca.

Milton José de Almeida

Quando criança, numa atitude conjunta com meus irmãos, sempre pedíamos a nossa avó paterna para nos contar sua vida. Ela, embora feliz com nossa curiosidade, que a valorizava, assumia ares de quem não tinha uma história de vida tão significativa para ser socializada, mesmo com os netos. Entretanto, pela nossa insistência, acabava sempre por contar alguns aspectos de suas experiências. Chamava-nos a atenção uma frase que ela jamais deixava de usar antes de começar sua narrativa. “Ah! Minha vida é um romance... se eu for contar... vamos levar muito tempo!”. Parecia sugerir, assim, que sua vida era ou poderia se transformar em um livro.

Atualmente, tanto nos meus trabalhos de pesquisa quanto nos contatos relacionados à minha vida pessoal, é comum alguém dizer: “Ah! Se eu for te contar minha vida... olha, acho que daria para fazer um *filme*”.

Com esta introdução, quero assinalar o importante papel dos meios audiovisuais na vida contemporânea, o que implica outros modos de rememorar, viver e olhar. Em outras palavras, a presença poderosa da imagem, sobretudo da imagem em movimento, coloca para os historiadores o desafio de buscarmos também outras maneiras de se fazer o trabalho de reconstrução histórica, as quais poderão ampliar as nossas discussões sobre o social.

Ao encarar tal desafio, uma primeira dificuldade vem à tona: como historiadores, temos que buscar uma formação no chamado “mundo audiovisual”, já que, por tradição, privilegamos a linguagem escrita no processo de realização de nossas pesquisas. Esse obstáculo inicial acaba não sendo tão difícil, se assumimos que lidar com algo novo ou fora da nossa área de conhecimento pode também ser prazeroso, pelo risco que corremos nessa busca de superação de nossos limites. Em outros termos, esse processo se configura numa “aventura histórica”.

Entretanto, creio que a dificuldade maior reside no preconceito reinante, entre alguns cientistas voltados para as humanidades, de que a iconografia, de modo geral, e as imagens em movimento, em particular, dificilmente poderão se constituir como fonte histórica ou como meio de expressão de um trabalho científico. Esse contexto gera medo e, como todo medo, paralisa. Contra tal situação, destemidamente, Bela Feldman-Bianco argumenta: “o interesse crescente pela linguagem visual é uma resposta à falência de paradigmas positivistas e à importância da mídia na vida cotidiana”.¹

De todo modo, é importante que o historiador se familiarize com a linguagem visual, quando a tarefa consiste em analisar ou produzir um material imagético. Como uma imagem

não é uma *palavra*, nem um filme é um *livro*,² deve-se buscar, então, uma metodologia de análise advinda do campo audiovisual. Sabe-se, entretanto, que não existem regras universalmente aceitas nessa área e, quando se fala da possibilidade de investigar algumas relações entre *história e imagem*, como neste caso, o terreno metodológico torna-se, talvez, ainda mais pantanoso.

Contudo, no âmbito desses desafios teórico-metodológicos, existe um número pequeno, mas crescente, de profissionais da área de ciências sociais que vem analisando o uso da linguagem visual – iconografias, filmes, vídeos, fotografias, programas televisivos – como tema, fonte documental, instrumento de investigação e de intervenção político-cultural e produto ou relato de pesquisa. Incluo-me entre esses profissionais, pois, há mais de dez anos venho, ao lado de outros colegas, buscando, em diferentes trabalhos, uma interação entre a história e a linguagem visual.

Neste trabalho, analisarei uma significativa produção cinematográfica e videográfica realizada em torno da temática de Brasília, no período compreendido entre 1956 até os dias atuais. Antes, faz-se necessário explicitar as razões que me conduziram a levantar preliminarmente esse material visual, para que se esclareça também a direção da minha “leitura” ou “olhar”, ou seja, quais os aspectos interessaram-me examinar, tendo em vista a temática de minha tese: *História em vídeo: patrimônios subterrâneos em Brasília*.

Como se vê, o próprio tema expressa, de pronto, minha decisão de utilizar a linguagem de vídeo, em articulação com outras, no processo de realização desta pesquisa. Entretanto, antes de fazer a filmagem videográfica, considerei fundamental conhecer os trabalhos filmicos existentes, com o intuito de examinar a importância atribuída ou não às pessoas comuns, enquanto sujeitos da história, nessas peças filmicas. Portanto, neste texto, analiso a linguagem visual como fonte documental para compreender o passado (em outros trabalhos que venho realizando, tal linguagem é utilizada e analisada como instrumento de pesquisa e como criação e expressão do conhecimento histórico).

Desse modo, ao fazer o levantamento e a análise de um conjunto de documentos filmicos sobre Brasília, extrai da minha experiência uma maneira de lidar com ele, sem perseguir “em vão o mito de uma descrição exaustiva do filme. Empreendimento evidentemente fadado ao fracasso”,³ pois a pluralidade de códigos filmicos barra tal pretensão, evidenciando que analisar um filme não se constitui na sua reprodução verbal.⁴

Também não criei, *a priori*, categorias de análise em que pudesse encaixar imagem, som e fala. Na medida em que *via, revia e ouvia* os documentários, tendo como eixo de trabalho examinar o papel atribuído aos personagens comuns na história da cidade, a

interpretação foi se fazendo a partir de *recorrências* verbais, imagéticas, musicais e de *comparações* entre as peças filmicas. Estas, nas suas semelhanças e dessemelhanças, apresentam significativas diferenciações entre si.

As raízes dessas diferenças foram encontradas a partir da observação e da indagação acerca do tratamento dado aos personagens filmados, da construção dos enquadramentos, ângulos, planos e sua duração, dos diálogos ou depoimentos, do narrador em *off* e do contexto social e político em que o filme foi produzido.

Enfim, tentei desvendar os sentidos na construção da imagem, da oralidade e do som para compreender como foi construída a alteridade, ou seja, as *representações* sobre o *outro* – pessoas e grupos comuns –, encarando essas linguagens (e qualquer outra) como um elemento constitutivo da realidade social. Por conseguinte, não as vi e nem as vejo como neutras e despolitizadas, mas pensadas, “dependendo de um mercado, garantindo certas modalidades de relações sociais e colaborando na constituição de certa memória”.⁵

Por outro lado, é bom assinalar também que essas linguagens evocam a realidade, mas não são a realidade em si, pois aquilo que se (re)constrói pela linguagem configura-se numa *representação*. Os documentários videográficos e cinematográficos, objetos desta análise, remetem quem os assiste para o mundo da realidade, porém eles devem ser considerados, conforme Bill Nichols, como representações desse mundo e não uma imitação do mesmo.⁶ Para ele, embora os documentários não sejam simples cópias-carbono, sem intermediários, dos acontecimentos, eles representam coisas, situações que aconteceram ante as câmeras e os microfones. Nas palavras de Peter Loizos, para Nichols, essas imagens e sons “são representações, realidades de segunda ordem e não os acontecimentos de primeira ordem, originais...”.⁷

Com essa perspectiva, interessou-me ver como as pessoas comuns foram *mostradas, onde estavam, o que faziam, como faziam e o que falavam*. Imaginei, então, uma possibilidade de aproximar-me de experiências, situações, lugares, memórias, artefatos e histórias que sinalizassem trilhas passadas por onde eu pudesse caminhar e localizar, no presente, fragmentos de um patrimônio histórico-cultural articulado com o cotidiano dessas pessoas e desses grupos anônimos. Enfim, busquei elementos que contribuíssem para a problematização do tema desta pesquisa.

Assim, ao ver, rever e ouvir um conjunto de obras filmográficas sobre Brasília, escolhi para análise aquelas que me pareceram mais significativas em termos do que tinham a dizer acerca das minhas indagações. Em seguida, classifiquei-as em dois grupos: oficial (proveniente de instituições governamentais) e não oficial (advinda de realizadores independentes).

As imagens filmográficas oficiais começam a ser produzidas a partir de 1956, quando se inicia o processo de construção da futura capital do país, tendo como patrocinadora a

empresa estatal Novacap, encarregada de dirigir, coordenar e controlar a implantação da cidade.⁸ As imagens filmicas não oficiais, na sua quase totalidade, surgem após a inauguração da capital, em abril de 1960.⁹

Período anterior à inauguração da capital (1956-1960)

As produções oficiais do período compreendido entre 1956 e 1960 podem ser denominadas cinejornais, seguindo aqui a classificação tradicional em termos de gênero de filme. São registros cinematográficos, de caráter jornalístico, centrados no processo de construção de Brasília, patrocinados pelo poder público, cuja exibição se dava nas salas de cinema, como informativos da semana, antes de começar a projeção do filme principal do dia.

Conforme Marc Ferro, o câmara desses jornais cinematográficos preocupa-se menos com o cotidiano e mais com o acontecimento excepcional, por isso ele não consegue atingir com profundidade os problemas. Mesmo assim, “a riqueza do documento de cinejornal, escolhido, reduzido, cortado, montado, permanece insubstituível”.¹⁰ De fato, o material audiovisual desse período da construção de Brasília tem como linha mestra apresentar a cidade como um feito excepcional, inédito, mas parece trazer embutida, também, a intenção de registrar o dia-a-dia do grande canteiro de obra. Essa ambigüidade pode sugerir que o cotidiano estaria em pauta. Todavia, uma pergunta é fundamental: cotidiano de quem?

De acordo com o material editado, o cinegrafista tem sua câmara centrada em máquinas, tratores, caminhões, estradas, edifícios, autoridades governamentais, personalidades nacionais e internacionais em visita à cidade, celebrações, etc. O câmara acompanha o trajeto das autoridades, quando elas “inspecionam as obras”, mostram-nas aos visitantes ilustres, inauguram-nas.

O presidente do Brasil, Juscelino Kubitschek, é a personagem central, em primeiro ou primeiríssimo plano filmico, está sempre acompanhado por um cortejo formado por Israel Pinheiro, administrador-geral da cidade em construção, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, arquitetos do plano urbanístico e arquitetônico, Bernardo Sayão, engenheiro responsável pela construção das rodovias que ligavam Brasília a importantes pontos do país, e outras autoridades.

Assim, de modo geral, ao olhar essas imagens, tem-se a impressão de que o objetivo era o de mostrar o cotidiano, sim, mas dos representantes do Estado, sugerindo que seu trabalho era incansável e monumental, o que os elevava à condição de grandes personagens de uma história em construção, enfim, de uma epopéia.

Entretanto, procurava nesse material filmico a presença das pessoas comuns. Isso remeteu-me a Walter Benjamin, quando ele afirma que “o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”.¹¹ Assim, num exame mais detalhado desse conjunto de filmes, foi possível observar outra ambigüidade: a presença do trabalhador da construção civil. De fato, se as tomadas de cena e a montagem estavam direcionadas apenas para relatar a história dos personagens do Estado e outras pessoas ilustres, o cenário das filmagens abria-se obrigatoriamente para a história das pessoas comuns, também. Constatei, então, que elas não estavam perdidas para a história que eu procurava.

Tal abertura se dava porque quem operava as máquinas, carregava madeira, tijolos, erguia paredes, abria picadas das estradas não era outro senão o trabalhador comum. Ora, inevitavelmente, ele entrava na composição do enquadramento. Pode-se imaginar, então, que seria necessário muito artifício filmar uma obra em construção, naquela época, sem que as centenas de operários entrassem no quadro cênico. Se a presença operária era um problema inevitável para o cinegrafista, evidentemente, ela vai reaparecer para o editor como um problema também. Como excluir, na montagem final, tal presença?

Assim, aqui e ali, o trabalhador disputava com o edifício, a máquina ou a autoridade o primeiro plano da filmagem, e em vários momentos ele vence esses objetos, pessoas e o próprio cinegrafista, mesmo que em imagens de curta duração, rápidas e fugazes. Isso acabava acontecendo, por exemplo, nos planos de detalhe de uma obra em construção. Explico: se o interesse do câmara era focalizar apenas a leveza de um traço arquitetônico ou aspectos da monumentalidade de um edifício, sua intenção era dificultada ou frustrada porque a presença do trabalhador era inseparável da obra.

Além disso, os chamados planos abertos, que procuravam exaltar as inúmeras obras em construção e sua evolução, também não podiam impedir que os operários entrassem na cena, pois ali eles já estavam como parte constitutiva do processo de produção da cidade. Em alguns desses planos, cujo objetivo é o de mostrar um aspecto geral do todo, acabava realçada a figura humana, mesmo com pouca nitidez, por ser um elemento não só majoritário, mas em movimento, o que emprestava maior dinamismo à cena. Essa situação pode ser exemplificada por algumas imagens produzidas na chamada Esplanada dos Ministérios, nas ruas da Cidade Livre, etc.¹²

É certo que essas imagens, orientadas como estavam pelo ponto de vista do Estado, não focalizavam como elemento central o trabalho humano, nas várias fases da produção do espaço e das edificações. Assim, via de regra, não se vêem *em detalhe* os movimentos que o corpo realiza em cada etapa desse processo produtivo: gestos que poderiam exprimir

a energia que se despendia, o cansaço físico gerado pela execução de determinadas tarefas e pelo ritmo acelerado das construções, a monotonia de outras tarefas, os ruídos das máquinas, os acidentes de trabalho, etc.

Alguns desses aspectos podem ser vistos, não obstante a fugacidade das imagens operárias, quando elas são mostradas num primeiro plano filmico ou, então, em um plano de conjunto. É o caso das imagens feitas durante o trabalho de construção da barragem no Rio Paranoá, que deu origem ao lago que semicircunda a cidade. Nessas tomadas, embora a intenção seja mostrar a grandiosidade da obra, os operários ocupam centralmente a cena, expondo movimentos dos braços, das pernas e cabeças; aliás, por estarem, às centenas, nas laterais de um imenso barranco, escavando-o, acabam conformando uma paisagem humana que lembra um campo de trabalho forçado.

Outros aspectos podem ser apenas imaginados, em decorrência da ausência de planos (*close*, detalhe, etc.) que destacassem os trabalhadores e seus lugares de atuação. Assim, as imagens que mostram os operários trabalhando sem o uso de equipamentos de proteção pessoal, nos andaimes de modernas edificações, podem ser associadas à noção de acidentes de trabalho. Sobre essa questão, não há nenhuma referência nos filmes examinados.

Ainda no quadro das ambigüidades que a documentação visual desse período apresenta, em termos de focalização das pessoas comuns, vale prosseguir no seu exame, saindo do cenário da produção, do trabalho e entrando em outros.

Os acampamentos que abrigavam os trabalhadores nos seus alojamentos foram praticamente ignorados. Constatei apenas uma imagem externa de um deles. Há também o registro de um momento em que um operário está tomando banho em um precário banheiro de madeira, improvisado às margens de um córrego, de outros banhando-se, barbeando-se ou lavando roupas nesse riacho. Em outros momentos, mesmo sem planos abertos desse local, as imagens mostradas parecem indicar que ali seria um acampamento e que os trabalhadores estavam submetidos a precárias condições de vida não só nos seus espaços de produção, mas também naqueles que dizem respeito à manutenção de suas próprias vidas.

Se esses filmes impõem um profundo silêncio acerca de como era a vida operária no interior de um alojamento – como os trabalhadores dormiam, o que comiam, quanto pagavam, quais os mecanismos de controle a que estavam submetidos, etc. –, eles não fazem nenhum sigilo quando se trata de mostrar o trabalhador em algumas celebrações oficiais.

Em tais eventos, embora as pessoas comuns continuem sendo um assunto secundário no olhar do câmara, elas ganham uma importância que se reveste de certo *caráter político*. Nesses momentos em que uma multidão se encontrava em torno das autoridades, era

interessante mostrar a popularidade dessas figuras que representavam o Estado, suas relações diretas com o povo, bem como o apoio popular à construção da nova capital do país. Daí, talvez, a mudança de tratamento filmico dada aos personagens populares.

Nesse sentido, quando se celebra a primeira missa em Brasília, o cinegrafista, ademais de estar com seu foco em JK e João Goulart, é bastante generoso com os populares, filmando seus rostos de frente. No enterro de Bernardo Sayão, engenheiro tido como destemido no processo de abertura e construção das estradas que ligam Brasília ao resto do país, a concentração de populares na igreja de Nossa Senhora de Fátima também recebe planos filmicos especiais. O mesmo acontece na comemoração do aniversário de JK, em 1959: colegiais cantam e desfilam; nos carros alegóricos, a vida do presidente é narrada; e o povo ocupa as laterais da rua e celebra. Durante a missa, comemorativa ao aniversário, a primeira-dama, dona Sarah, batiza o filho de um trabalhador. O cinegrafista capta fisionomias e olhares de admiração das pessoas comuns ali presentes.

Há que se destacar ainda, nessa direção, a celebração de um 1º de maio realizado em frente ao edifício do Congresso Nacional e na Praça dos Três Poderes. Se o câmara estava lá para filmar o presidente JK, ele registra, voluntária ou involuntariamente, os milhares de trabalhadores: nos caminhões, a pé, portando faixas e bandeiras, disputando talvez um toque nas mãos do presidente que os cumprimentava aleatoriamente no interior daquela multidão, que sai da condição de cenário e passa à de protagonista. Um fato novo é mostrado: um trabalhador, num palanque e ao lado de JK, discursa!

Tal acontecimento é único nesse material visual examinado. Entretanto, como na montagem do filme não aparece o som ambiente ou direto da filmagem – aliás, essa é uma característica constante de todas as montagens desses filmes –, não é possível ouvir a voz desse operário, nem a de JK, que também discursou nesse Dia do Trabalho. Somente o discurso de JK (ou parte dele) é reproduzido pelo narrador em *off*. Aqui se coloca a questão do áudio. A voz que se ouve é apenas a de quem faz a locução, ou seja, um narrador encarregado de ler o texto. Além dessa narração, tem-se ainda a música, que completa então toda a dimensão sonora desses cinejornais.¹³

A locução, no seu compromisso de interpretar o ponto de vista do Estado, entra também num quadro de ambigüidades em relação à figura do trabalhador. Procurando ressaltar, compulsivamente, a grandeza física e política da cidade, como obra principalmente das elites, muitas imagens mostradas traem essa narrativa, pois são os operários que acabam ocupando as cenas. Em outros momentos, dá-se importância ao papel do trabalhador, como força aliada, mas as imagens estão centradas nas elites, fundamentalmente em JK. Há, também, muitas situações em que imagem e fala guardam coerência entre si, principalmente as cenas envolvendo os dirigentes políticos.

E é nessa ambivalência que o narrador desses jornais cinematográficos constrói a figura do pioneiro, do candango, de um país que “caminha rumo ao desenvolvimento”. Num tom quase sempre solene, épico, cita Pero Vaz de Caminha, Dom Bosco ou cria frases de sentido heróico, como: “O brasileiro está aprendendo a tomar posse de sua terra, a domá-la, aperfeiçoá-la, melhorá-la aos seus propósitos, já não teme as empresas [empreendimentos] gigantescas que no passado eram consideradas privilégios das grandes potências”. No momento dessa fala, por exemplo, são mostradas imagens de jovens estudantes desfilando em comemoração ao aniversário de JK, simbolizando o futuro.

A trilha sonora desses filmes, caracterizada por notas musicais graves, de ritmo ora acelerado, ora lento e marcial, acompanha o movimento das máquinas em operação, a chegada de ilustres visitantes, estrangeiros e nacionais, a inspeção simbólica que JK fazia às obras, sinalizando para a aceleração do tempo, para a transformação rápida do espaço e do país.

Preliminarmente, pode-se concluir que essa documentação visual representa o registro de uma história em processo. No propósito de criar uma memória das elites, acaba produzindo também, pela sua ambigüidade, aspectos de uma memória das pessoas comuns. Em um jogo em que *mostra e esconde, revela e oculta*, é possível ver os silêncios e os ruídos nas relações estabelecidas entre os personagens do Estado e a população.

O fato de se ter, por exemplo, abundantes imagens da população na rua, principalmente nos eventos governamentais, mostra que ela não temia o espaço público, a rua. A escassez de material visual, que retrate em detalhes as condições de vida em geral e, em particular, as de trabalho do operariado, é silêncio intencionalmente imposto, pois o pouco que se tem sugere, talvez, o lado perverso da construção da cidade. Daí a preferência em mostrar cenas que retratem edifícios, estradas ou máquinas, como algumas em que os tratores desfilam diante das autoridades ou, outras, em que as autoridades desfilam diante dos tratores e caminhões, “passando-os em revista”, conforme expressão usada pela locução de um dos filmes. São ruídos também voluntariamente produzidos.

Enfim, tentei desvendar nessas imagens o que não estava na intencionalidade do câmara, o que não foi planejado ou premeditado por ele, ou seja, tentei flagrá-lo, pois “a natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar [do observador]; é outra, especialmente porque substitui um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente”.¹⁴

A documentação audiovisual produzida pelo governo após 1960, portanto a partir da inauguração de Brasília, tem uma característica singular: o trabalhador ou as pessoas comuns praticamente desaparecem.

Como vimos, no período 1956-1960, o operário entra nas cenas filmadas porque sua presença era parte integrante daquilo que o filme queria mostrar: a grande obra em processo de construção e as autoridades governamentais. Aqui e ali – nas imagens ou na locução – acabava sendo ressaltado seu papel de pioneiro, sua coragem, sua participação, sua fé no país etc. Inaugurada que foi a nova capital, seguida de sua consolidação política, o trabalhador que aqui continua trabalhando não é mais visto e nem lembrado na documentação audiovisual como alguém que tenha tido (e continuasse a ter), mesmo secundariamente, um comportamento heróico também, como antes os filmes, contraditoriamente, sugeriam.

Na verdade, nas poucas cenas existentes, as pessoas comuns ressurgem nos registros audiovisuais do período 1960-1990 como um *problema* a ser enfrentado pelo governo¹⁵. Elas não aparecem mais nas ruas, nos canteiros de obras, mas apenas nos seus locais de moradia, que passam a ser chamados de *invasão*. Seus moradores, obviamente, passam a ser denominados de *invasores*.¹⁶ Um detalhe chama a atenção: muitos desses locais são os *acampamentos* que continuaram abrigando as famílias operárias, embora as empresas construtoras já tivessem se retirado daquela localidade, por terem concluído seus trabalhos e encerrado, portanto, seu contrato com o governo.

Enquanto *invasores*, portanto *problema*, não vai interessar ao Estado, agora simbolizado diretamente pelo governo local, qualquer exaltação desses personagens que se transformam em um *incômodo* político que fere a estética da moderna cidade que surgiu não só para o país, mas para o mundo. Daí a filmografia oficial, de modo deliberado, passar a ignorá-los. Retomá-los em imagens filmadas pode ser perigoso, porque talvez implique reconhecer algum tipo de direito social àqueles que, ao seu modo, também assumiram e fizeram parte de um grande projeto político que trouxe no seu interior a construção da nova capital.

Desse modo, o registro cinematográfico e videográfico oficial do período aqui analisado fica centrado em variados temas: inauguração de obras, festas, assinaturas de convênios, recepção oficial a autoridades nacionais e estrangeiras, posses em cargos públicos, depoimentos de artistas, técnicos e políticos sobre Brasília, etc.

As pessoas comuns conseguem ficar num primeiro plano filmado somente em situações constrangedoras: quando são removidas de suas antigas áreas para outros assenta-

mentos, momento em que o governo aparece como “protetor” da população “carente”. Caso, por exemplo, mostrado no documentário *Brasília, a casa e a cidade*, feito pela Secretaria de Comunicação Social do governo Joaquim Roriz (1988-1990 e 1991-1994). Ou ainda em situações dramáticas, como alguns registros videográficos revelam, que são os enfrentamentos entre batalhão de polícia e moradores, principalmente quando a remoção ocorre sem que o governo ofereça uma nova área para moradia. Nesses momentos de resistência popular, as pessoas são filmadas enquanto “malfeitores” da ordem estabelecida, enfim, como um “caso de polícia”.¹⁷

Vale assinalar que, enquanto no período 1956-1960, a filmografia oficial era deliberadamente constituída de cinejornais – em outras palavras, *noticiários* – voltados para circulação nacional, senão internacional, com caráter assumidamente de propaganda política, a documentação audiovisual que se segue após esse período não tem um eixo e nem uma formatação filmica específica. Na verdade, o que se tem são registros aleatórios, assistemáticos, sem preocupação com fatos, situações e acontecimentos coletivos, até mesmo vinculados às elites, os quais são, hoje, considerados historicamente relevantes, pelos seus desdobramentos na sociedade brasileira como um todo.¹⁸

Desse modo, os cinejornais, produzidos nos anos anteriores à inauguração da nova capital, continuam despertando interesse de diversificado público, até hoje, pela sua particularidade de *noticiário/documentário*, cujo conteúdo não envelheceu com o passar dos anos: são *narrativas* que evocam a experiência histórica da construção da cidade. Por isso, transcendem a mera informação, porque delas se podem extrair outras explicações ou interpretações. Segundo Walter Benjamin, “se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio... a informação só tem valor no momento em que é nova”,¹⁹ no instante em que surge, no “calor” da hora. Logo em seguida, torna-se “fria”, “esgota-se”.

A meu ver, o que veio depois, enquanto produção filmica oficial, na sua quase totalidade, já perdeu “vigência”, pelo seu caráter de mera informação. Talvez alguma exceção deva ser feita quanto ao escasso material sobre as chamadas invasões (as quais continuam existindo, portanto são questões atuais) e também quanto a alguns depoimentos de pessoas das elites acerca da sua participação no processo de construção de Brasília.²⁰ Como se sabe, algumas dessas pessoas continuam exercendo influência ou mesmo definindo os caminhos que Brasília deve trilhar.

Ao examinar a produção cinematográfica e videográfica oficial acerca de Brasília, desde 1956 até 1990, tentando conhecer o modo como personagens comuns foram mostrados

na história da cidade, percebi que a preocupação central desses trabalhos fílmicos foi a de encarar a história como um relato dos grandes vultos, colocando a maioria das outras pessoas como cenário.

Entretanto, na ambigüidade das narrativas fílmicas, constatei um potencial que me permitiu explorar uma perspectiva de passado em que as pessoas comuns emergem, assumindo também um relevante papel na história de Brasília. Suas experiências históricas, retratadas indiretamente nessa documentação visual fílmica, em muitos aspectos, poderão ser ainda mais conhecidas. Para isso, é fundamental que se prossiga na exploração de evidências que continuam encobertas nesses documentos produzidos pelo Estado.

Documentação fílmica não oficial

O vasto material encontrado nos arquivos pesquisados apresenta uma enorme diversidade e pluralidade de perspectivas. Embora tenha visualizado peça por peça, decidi, para efeito de análise, selecionar alguns documentários que considere mais significativos para os propósitos deste trabalho.

No período compreendido entre 1956 e 1960, o único registro fílmico particular encontrado foi o realizado pelo norte-americano Eugene Feldman, professor, artista gráfico e desenhista industrial que, em 1959, na condição de câmera amador, filmou Brasília, fixando seu olhar na figura do operário da construção civil. Suas imagens estão entre aquelas que podem ser consideradas não só as mais importantes para a compreensão do passado operário, como também estão entre as mais belas daquele período.

De fato, Feldman, na sua filmagem, coloca o trabalhador em primeiríssimo plano, mostrando-o dentro do canteiro de obras, envolto por ferramentas, tijolos, máquinas e ruídos. São imagens que buscam expressar o mundo do trabalho. O operário, nesse processo de produção da cidade, é o elemento central, não as máquinas, os edifícios ou as autoridades governamentais, como a produção fílmica oficial mostrou. Ao contrário, as cenas fílmicas de Feldman transmitem idéias de um trabalho árduo e de sua realização em condições que evidenciam a dominação a que os trabalhadores estavam submetidos.

Esse material cinematográfico retornou ao Brasil vinte anos depois, pelas mãos de Aloisio Magalhães, ex-aluno de Feldman nos Estados Unidos, e repassado para o cineasta Wladimir Carvalho, que se encarregou da compilação, estrutura, produção e direção da montagem do documentário, denominado *Brasília segundo Feldman*. Para editá-lo, o

cinematista recorre a imagens adicionais e aos depoimentos de Athos Bulcão, artista plástico, e de Luiz Perseghini, operário da construção civil em Brasília. Ambos vivenciaram os primórdios da construção da cidade. O resultado é uma bonita e singular obra.

Outro trabalho importante na filmografia de Brasília é o documentário de Nelson Pereira dos Santos, *Fala Brasília*, considerado por muitos como o embrião do cinema dessa cidade, realizado em 1966.

A partir de uma pesquisa feita por alunos e professores do Departamento de Letras da Universidade de Brasília, o cineasta realiza suas filmagens com o propósito de mostrar os diferentes *falares* na cidade. Com esse mote, ele acaba revelando não só tal fenômeno, mas também as pessoas comuns, por meio de entrevistas em que elas explicitam suas origens regionais, por que vieram para Brasília, o trabalho que realizaram e realizam, etc.

As falas, articuladas com as locações escolhidas para rodar o filme, transformam-se também em um documentário ímpar, pois as pessoas são centrais nos planos e ângulos de filmagem, e a cidade, o cenário. A beleza desse trabalho está não só nas imagens, mas na forma e no conteúdo do diálogo que o cineasta constrói com as pessoas, o que resulta numa narrativa que recupera experiências de personagens comuns da história de Brasília.

Em 1967, o cineasta Joaquim Pedro de Andrade realiza o filme *Brasília, contradições de uma cidade nova*. Com preocupações sociais, a obra tenta mostrar as supostas intenções democratizadoras contidas no plano urbanístico da cidade e a sua não realização após o término da construção, já que os trabalhadores dela foram excluídos.

Ao trabalhar esse tema, o cineasta parece cair na cilada de que tais intenções eram verdadeiras, pois o filme acaba ficando nos marcos dos discursos dos idealizadores da cidade, sobrando pouco espaço cênico para os trabalhadores que ele entrevista: alguns deles na cidade de Taguatinga e outros no interior de um ônibus, chegando em Brasília, na condição de migrantes.

De todo modo, mesmo com o foco da câmera muito centrado no Plano Piloto, é um filme que assume uma postura a favor das pessoas comuns, ao cobrar na narração em *off* o seu direito à cidade, que estaria inscrito, conforme interpretação do cineasta, nas propostas que materializaram a construção da cidade.

Essas três obras podem ser consideradas emblemáticas devido à sua preocupação crítica com o social. Com efeito, elas representam uma ruptura, em termos de interpretação histórica, com a produção filmica estatal que lhes antecedeu, ao trazerem a lume visões de Brasília que se contrapõem ao ponto de vista oficial, até então predominante.

Se esses três filmes guardam tais características, que aliás lhes dão unidade, os trabalhos videográficos e cinematográficos que vêm depois, com algumas exceções, embora

pretendam fazer uma crítica social à postura do Estado em relação aos grupos sociais menos privilegiados, assumem perspectivas ambíguas, em decorrência de aspectos que se referem principalmente à dimensão ideológica e ao processo de pesquisa.

No documentário *A história do Núcleo Bandeirante*, Maria Coeli utiliza imagens filmicas de época, depoimentos, reconstitui cenas com alguns atores num canteiro de obras, no cerrado, etc., na tentativa de “apreender as sensações, o barulho das máquinas, a terra vermelha... estou tentando pegar esses personagens e colocá-los em determinadas situações em que eles demonstrem coragem, força, fé, e que as crianças mirem neles para continuar”, segundo seu depoimento acerca do filme.

Parece que a autora, ao usar imagens filmicas de época, tem a intenção de mostrar a relevância do papel do trabalhador na construção de Brasília. Contudo, essas imagens não se articulam com algumas rápidas falas de dois operários pioneiros entrevistados. O que é mesmo marcante no seu documentário são as experiências de Bernardo Sayão, enquanto um homem público simples, corajoso, popular, desbravador, e talvez um mártir de Brasília.²¹

Como esse ponto de vista não vem das entrevistas com os trabalhadores, o documentário acaba reforçando certos clichês de *bandeirantismo e heroísmo* que os grupos dominantes criaram, sobretudo para si. Dessa maneira, a autora não capta uma visão operária que pudesse mesclar com a sua. Por isso, constrói uma obra que começa e termina nos marcos da história oficial de Brasília.²²

A superprodução videográfica *Brasília, cidade sonhada* é, segundo a francesa Catherine Aubertin, que compartilha com Antonio Wagner a autoria do filme, um “diário de viagem”. Como tal, eles passeiam com a câmera por vários lugares de Brasília, conversam com alguns intelectuais, políticos e trabalhadores anônimos. Ela não é a narradora em *off* da versão brasileira do documentário. Mas, pelo tom pessoal da narrativa, parece ser a autora do texto.

O que se tem, na verdade, são suas impressões sobre Brasília, ficando evidente que a documentarista prescindiu de um trabalho de pesquisa. Realiza uma interpretação a partir do seu “olhar” e de algumas observações feitas pelas pessoas com as quais conversou.

Nessa direção, as imagens dos lugares por onde ela passa e alguns rápidos depoimentos cumprem o papel de ilustrar sua narrativa. Assim, em tom melancólico, faz algumas afirmações, tais como “a perfeição planejada é fria como um túmulo” e “então a cidade não pertence mais aos candangos?”. Para reforçar essa linha de pensamento, recorre a uma afirmação de um artista plástico, para quem “Niemeyer construiu estes edifícios para todo mundo, empregada doméstica, burocrata, só que os mais pobres foram saindo”.

Creio que a intenção da autora é a de fazer um questionamento sobre os direitos dos pobres em relação à cidade. Todavia, sua postura – caracterizada por uma visão de cima para baixo – acaba incorporando idéias estereotipadas, como as mencionadas acima, que remetem suas indagações para uma dimensão idealizada dos processos de vida e experiências das pessoas e dos grupos sociais menos privilegiados. O ponto alto de sua obra está justamente quando colhe alguns depoimentos dessas pessoas, vivendo em assentamentos urbanos recentemente doados pelo governo local, e cruza-os com o depoimento do governador. Revela, então, práticas políticas entre governados e governantes que expressam com profundidade a banalização do populismo.²³

Alguns lugares que abrigam pessoas que guardam experiências populares, como Vila Planalto, Paranoá e Núcleo Bandeirante, são mostrados, mas a predominância mesmo é de bonitas imagens – inclusive dos lugares turísticos – de Brasília. Esse dado talvez sugira que, se a autora não se deixou seduzir por uma recuperação da história de Brasília sob a ótica de qualquer grupo social, ou do Estado, ela termina seduzida pela configuração físico-espaçial da cidade.²⁴

O documentário *Brasília, um amor que a gente faz maior! 35 anos*, de autoria de Valdir Pina de Barros e Marcos de Souza Mendes, realizado com o patrocínio do Pólo de Cinema e Vídeo do Distrito Federal, procura contar a saga da cidade, utilizando a música “Sinfonia da Alvorada”, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, em articulação com um narrador em *off*.

De fato, em um épico texto, sem depoimentos, a locução e as imagens se encarregam da narrativa. A partir da crença criada e difundida pelas elites de que “no princípio era um ermo... não havia ninguém” – postura que exclui as comunidades agrárias e urbanas que viviam na região –, a história de Brasília é pensada, então, nesse documentário, como um feito heróico de todos: todos tiveram que enfrentar as adversidades locais para que os ideais da modernidade se estabelecessem com a criação da cidade.

Parece, então, que, na tarefa de construção da grande obra – conforme o texto –, o heroísmo se encarregou de tornar as pessoas e os grupos sociais igualitários. Entretanto, não é isso o que as imagens do documentário dizem. Por exemplo, os operários, nos seus postos de trabalho, nas carrocerias dos caminhões, etc., e as autoridades políticas, em outros espaços, revelam experiências, direitos e poderes diferentes. Portanto, essa visão, que nivela as pessoas pelo heroísmo, ao ignorar (ou esconder?) as diferenças sociais, políticas, econômicas e culturais, aproxima-se do ponto de vista dos filmes oficiais do período 1956-1960.

Os documentários *Brasília - DF*, dirigido por Liloye Boubli; *Distrito Federal: fazendas e cidades-satélites*, de Carlos Del Pino; *Distrito Federal: paisagem natural*, de Nilson

de Araújo e *Vila Planalto: acampamento pioneiro*, de José D'Arrochela, foram patrocinados pelo SPHAN/*próMemória*, em convênio com o Centro de Produção Educativo-Cultural/CPCE da Universidade de Brasília.

O primeiro documentário da relação anterior privilegia o ponto de vista dos intelectuais acerca de Brasília. Assim, cada um dos entrevistados coloca, segundo sua experiência, seu modo de ver a cidade. A câmera fica centrada no Plano Piloto.

O segundo trabalho tenta levantar aspectos da história das fazendas e de duas cidades que já existiam na área onde se implantou o Distrito Federal. Os depoimentos e as imagens editados não conseguem expressar uma trama ou as intenções do autor. O que fica claro é que não houve preocupação em mostrar os conflitos decorrentes das mudanças que a nova capital trouxe para os moradores da região.

O terceiro documentário optou por tratar o tema apenas com especialistas no assunto, sem preocupação com as experiências das outras pessoas que vivem e compõem a paisagem da região.

Com efeito, essas três obras, por não aprofundarem questões que seus temas anunciam e suscitam, distanciam-se de uma abordagem de caráter histórico-cultural e também não se aproximam de um trabalho jornalístico de cunho social. O que fica evidente é a superficialidade com que as questões foram tratadas.

O quarto documentário antes arrolado, *Vila Planalto: acampamento pioneiro*, procura captar a ótica dos moradores dessa localidade, articulando seus depoimentos com os de alguns pesquisadores, levantando, assim, aspectos importantes da história de Brasília.

Nessa perspectiva, dá ênfase ao fenômeno da dominação a que ficaram submetidos os trabalhadores: no processo de trabalho, de moradia, de lazer, dentre outros. Não aborda aspectos relacionados à resistência desses grupos em relação ao Estado e às empreiteiras, embora levante a questão do massacre operário no interior do acampamento da empresa Pacheco Fernandes, em 1959. Indubitavelmente, é um trabalho que sai dos marcos da história oficial estabelecida, o que o distingue dos demais.

O programa televisivo *Estação Ciência* produziu dois documentários denominados *Brasília*, dirigidos por Marcos de Souza Mendes. É um trabalho de cunho tradicional, fundamentado na perspectiva de história das elites. Entretanto, traz alguns aspectos interessantes, que vão distingui-lo de outros trabalhos que adotam abordagem semelhante de história.

Realmente, a diferença se faz pela fundamentação do trabalho nos chamados estudos técnicos e jurídico-institucionais que respaldaram a concretização da transferência da capital do Brasil – do Rio de Janeiro para o interior do país. Nessa postura, busca articular o

texto narrado com imagens de época e com depoimentos considerados também “técnicos”, de personagens importantes como Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Ernesto Silva (um dos diretores da Novacap), dentre outros, os quais se encarregam de rememorar o passado e refletir sobre os rumos da cidade no presente (esses documentários foram feitos em 1991).

Com esses depoimentos e outros, como, por exemplo, o da geógrafa Ignez Barbosa, que faz uma reflexão crítica sobre o processo de crescimento da cidade e sua relação com as invasões, os dois documentários detêm informações interessantes que podem permitir outras leituras, que ampliam a compreensão sobre a exclusão das pessoas comuns da história de Brasília.

De todo modo, como a câmera está centrada no Plano Piloto e com ênfase maior nas narrativas de personagens que compõem a grande história da cidade – sem abrir espaço para vozes oriundas dos grupos populares –, o que fica mesmo para o telespectador é a trajetória das elites. Trajetória essa que se pretende como representativa de todos os grupos sociais. Tal intenção fica, de certo modo, camuflada por um discurso de caráter técnico que se pretende passar como neutro e objetivo no processo de reconstrução da história.

Ainda nessa linha, de retratar Brasília a partir da ótica da elite, há o documentário *Lúcio Costa, a visão do futuro*, dirigido por Alexandre Hanszmann, que procura articular o depoimento desse urbanista, responsável pelo plano urbanístico da nova capital, com imagens do passado e do presente e com outros depoimentos, como o de sua filha Elisa Costa, o de dona Sarah Kubitschek, esposa de JK, dentre outros.

Na verdade, é traço comum nesse tipo de perspectiva de história de Brasília a utilização abundante de imagens que expressem o desafio que representou para os grupos dirigentes, técnicos e intelectuais a construção da grande obra. São quadros cênicos que legitimam a supremacia desses grupos em relação aos outros. Os depoimentos, entrelaçados às imagens, ganham força principalmente porque vêm de pessoas com autoridade (poder) sobre o tema. Esse documentário se inscreve nessa linha de pensamento.

Com efeito, quando Lúcio Costa afirma que “Brasília não tinha paisagem, era um espaço sem paisagem: o Niemeyer a criou. A paisagem de Brasília é arquitetônica”, ele institui uma versão da história de que nada existia na região até a chegada da modernidade urbanística e arquitetônica. Tudo começa, então, a partir desse marco. Tal visão arraiga-se nos livros biográficos e didáticos, nos filmes e nas mentes. O que existia antes é desconsiderado, como as cidades de Planaltina, Brazlândia e Luziânia – com algumas edificações remanescentes da arquitetura colonial –, e a zona rural com suas comunidades; enfim, as populações urbana e rural com seus modos de criação e recriação de paisagens.²⁵

Assim, é lugar-comum em muitos documentários sobre Brasília colocar imagens do cerrado para simbolizar o *nada*, o *vazio*. Em seguida, vêm imagens da nova organização espacial que se criou, com ênfase na sua monumentalidade.²⁶ Enfim, na paisagem da moderna arquitetura, o *outro* (já existente) não é percebido. O que se vê é apenas o cerrado, sem a presença humana. O destaque mesmo é dado para o espaço implantado, sua edificação e seus ideólogos. Esse documentário é representativo dessa perspectiva.

Wladimir Carvalho, após vinte anos de trabalho, com seu longa-metragem *Conterrâneos velhos de guerra*, que mostra a saga dos trabalhadores nordestinos em Brasília, estabelece um marco singular na filmografia dessa cidade.

A singularidade da sua obra documental, de quase três horas de duração, está na valorização da história popular, nas imagens em torno dessa história, no caráter investigativo dos temas trabalhados, na riqueza dos depoimentos operários, nos contrastes entre versões da elite intelectual vinculada ao Estado *versus* as dos grupos populares acerca de determinadas questões, na relação passado e presente, enfim, na veemente crítica à ordem estabelecida.

Em relação ao projeto estético de *Conterrâneos velhos de guerra*, Wladimir afirma que “quis fazer uma *epópera*. O clima é de epopéia, misturado com *ópera*”.²⁷ O resultado é uma feliz e bonita combinação de história e estética, reveladora da subordinação dos trabalhadores aos propósitos das elites. Com esse filme, que pode ser considerado um dos mais importantes da filmografia de Brasília, e com outros abordando temas relacionados a essa cidade, o autor se consagra, de forma definitiva, como o principal cineasta dedicado ao estudo e à compreensão da sociedade brasiliense.²⁸

A série *Abrigos da memória na Vila Planalto*, constituída de dois documentários videográficos: 1. *Cadê Brasília que construímos?* 2. *Mãos à obra em Brasília*, com pesquisa e direção de Nancy Alessio Magalhães, Teresa Paiva-Chaves e José Walter Nunes, representa uma tentativa de reconstruir a história de Brasília do ângulo das experiências populares, história essa concebida como uma (re)construção vinculada ao ato de narrar, articulada à memória e à experiência.

Com essa perspectiva teórico-metodológica que articula história, história oral, memória, cultura e imagem, tais obras mostram homens e mulheres, moradores da Vila Planalto, que relatam suas experiências no processo de construção de Brasília, desde os seus primórdios, e reconstroem as memórias desses tempos e espaços em confronto com o presente.

Os dois documentários, na tentativa de reconstituição do cotidiano das pessoas comuns, fazem emergir os conflitos vividos no passado e no presente, momento em que são

explicitadas as pequenas, mas constantes rupturas na ordem social, fruto da recusa, da resistência e da insubordinação dos trabalhadores nas suas relações com os grupos dominantes.

Os aspectos heróicos que aparecem nas narrativas vêm do próprio modo como essas pessoas se vêem no processo histórico de construção de Brasília. Em outras palavras, o fenômeno do heroísmo é algo de dentro para fora, e não de fora para dentro do grupo. É uma auto-imagem criada pelos trabalhadores, talvez para instituírem direitos à cidade, bem como para se contraporem à imagem heróica que as elites inventaram para si. Enfim, esses dois documentários colocam várias questões apreendidas durante o intenso e extenso trabalho de pesquisa com a comunidade.

Para concluir esta reflexão sobre os trabalhos filmográficos e videográficos não oficiais aqui analisados, é possível dizer que todas as obras parecem ter como objetivo geral acrescentar novos elementos no processo de interpretação da história de Brasília. Esses dados vêm através de imagens e de trajetórias de pessoas e grupos oriundos de diversos segmentos sociais. Isto, de certa forma, acaba definindo a perspectiva de história de cada um deles.

Assim, foi possível perceber que algumas obras desenvolvem narrativas que as colocam próximas da visão oficial de história da cidade por retomarem personagens comprometidos com o ponto de vista do Estado, tanto no passado quanto no presente. Outras buscam distanciamento de tal visão, ao centrarem sua atenção em versões advindas de grupos sociais que tradicionalmente não são considerados como detentores de memória e de história. Há, ainda, obras que servem mais à expressão dos próprios cineastas, aparentemente sem compromisso com qualquer grupo social, mas isso não quer dizer que sejam destituídas de objetivos ideológicos.

De todo modo, nesse mosaico de falas e imagens, são observáveis a presença ou ausência de pesquisa, a permanência de determinados estereótipos que dão sustentação à trama principal, a sedução pelos aspectos urbanístico e arquitetônico, a não-preocupação com o pensar e agir da população e o fato de que a versão oficial impregna muitas dessas obras filmicas.

Tal versão ganha maior densidade pelo acréscimo de algo difuso, porém concreto, que denomino “ideologia de Brasília”: são as representações em torno do fenômeno da modernidade, calcada principalmente nas idéias de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, que *inventaram* o plano da cidade. Tais idéias são assumidas em algumas obras filmicas sem nenhum questionamento. Entretanto, como contraponto, podem ser vistas nesse mosaico também

outras preocupações: aquelas voltadas para a compreensão dos modos de vida e de luta dos grupos populares, expressas nos documentários em que a morfologia espacial e os grupos dominantes são cenários.

Como se pode ver, a análise aqui realizada teve como referência o material audiovisual encontrado nos acervos dos arquivos já mencionados. Com isso, quero dizer que algumas obras filmicas não foram examinadas por falta de acesso, embora tivesse conhecimento da existência de várias delas, em decorrência do levantamento realizado. As tentativas para localizá-las foram infrutíferas.²⁹

Balanço preliminar

A documentação filmica oficial e não oficial mostrou-se interessante para os fins deste trabalho, pois permitiu conhecer a diversidade e a pluralidade de olhares sobre Brasília. Ao partir do princípio de que qualquer filme ultrapassa seu conteúdo, a dimensão popular da história da cidade pôde, então, ser apreendida: pelas ambiguidades, contradições ou explicitação. Sabe-se, na verdade, que diretores, cinegrafistas, enfim, todos que se envolvem com filmagem, “não chegam a apreender necessariamente todas as significações da realidade que mostram”.³⁰ Por isso, neste estudo, é possível ver a dimensão popular, mesmo naquelas obras em que não se tinha por objetivo focalizá-la.

Vale sublinhar também a importância que o Estado atribuiu à linguagem visual no período do governo JK, momento em que o documento filmico – cinejornal – torna-se testemunho, noticiário e instrumento de propaganda de seu projeto político nacional, do qual o processo de construção da nova capital aparece como símbolo maior.

Diferentemente, os governos locais, ou seja, aqueles que passam a administrar a cidade após sua inauguração, relacionam-se com as imagens em movimento de modo desvinculado de um projeto político que pudesse pensar a cidade como um todo. O que se tem, então, são registros esporádicos, sem preocupação com situações coletivas, com o uso do filme, em alguns casos, apenas para expressar jogo de interesses pessoais, entre o governador e a população, especialmente nos períodos do governo Roriz. A *banalização do populismo*, evidenciada por alguns documentários, talvez seja um dos dados mais significativos da documentação visual desse período.

É importante frisar que a não percepção das pessoas comuns como agentes sociais importantes no processo histórico não pode ser entendida como algo específico da história de Brasília. À semelhança do que ocorre com outras cidades brasileiras, o registro imagéti-

co – tal como o escrito – está sempre voltado para um tipo de história que se preocupa com as experiências dos grupos que conformam a elite econômica, política, social e cultural do país, ou seja, uma história dos vencedores.

Tal fato evidencia que, via de regra, os meios necessários para se constituírem memórias e histórias na nossa sociedade encontram-se nas mãos desses grupos, o que pode levar, muitas vezes, à compreensão de que só eles têm história, só eles fazem história. Daí o risco de *naturalização* desse fenômeno. Entretanto, sabe-se que desde épocas remotas, direta ou indiretamente, as pessoas anônimas deixam também suas *marcas*. E é a partir desses *rastros* que se pode reabrir a história fixada e buscar *outras*, para que se revele a necessidade de se ter *histórias* ou uma história mais *plural* nas sociedades humanas.

Nesse sentido, busquei na análise dessa documentação audiovisual encontrar tais *pegadas populares*, muitas vezes submersas, na relação passado–presente estabelecida por diferentes agentes que intervieram e intervêm na história de Brasília. Assim, observa-se que a câmera se fez presente, não por acaso, desde o início da construção da nova capital, o que permite, hoje, a existência de um considerável acervo imagético que, segundo o modo como for interpelado, poderá contribuir para modificar ou legitimar a concepção dominante de história. Por outro lado, a leitura histórica e social que faço dessas obras expressa também o modo como me relaciono com o passado e com o presente.

Finalmente, devo assinalar que o estudo da documentação visual sobre Brasília permitiu-me levantar aspectos políticos, sociais e culturais que dizem respeito a diferentes momentos da história da cidade, bem como evidenciar como diferentes grupos sociais se relacionam com o passado e com o presente. Ademais, creio que este estudo revela, sobretudo, que os filmes analisados, cada um a seu modo, expressam formas de fazer história e sinalizam para a ampliação do significado do conceito de história.

Recebido em agosto/2003; aprovado em setembro/2003

Notas

* Este artigo é uma versão levemente modificada do capítulo “Os grupos populares na filmografia de Brasília”, de minha tese de doutorado, denominada *História em vídeo: patrimônios subterrâneos em Brasília*, apresentada ao Departamento de História da FFLCH da USP, em 2001, sob a orientação do Prof. Dr. Ulysses Telles Guariba Netto. Agradeço as sugestões do Prof. Dr. Marcos Antonio da Silva, nos vários momentos de elaboração deste trabalho, bem como da Profa. Irene de Arruda Ribeiro Cardoso, quando da defesa da tese.

** Professor-pesquisador do Núcleo de Estudos da Cultura, Oralidade e Imagem no Centro-Oeste, do Centro de Estudos Avançados Multidisciplinares, da Universidade de Brasília.

¹ FELDMAN-BIANCO, Bela. "Introdução". In: FELDMAN-BIANCO, Bela e LEITE, Míriam L. Moreira (orgs.). *Desafios da imagem. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas, Papirus, 1998, p. 11. Com essa afirmação, a autora, seguramente, não está sugerindo que a incorporação da linguagem visual no processo de pesquisa, *por si só*, exorcizaria os rastros do positivismo que ainda nos perseguem a todos. Entendo que sua sugestão vai no sentido de que o trabalho com a imagem pode abrir possibilidades de reflexão que questionem os já desgastados paradigmas positivistas. No campo da investigação histórica, por exemplo, a crença exacerbada no documento escrito é um traço inegável do positivismo.

² ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Trad. Sergio Alegre. Barcelona, Ariel, 1997.

³ VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ. *Ensaio sobre a análise filmica*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, Papirus, 1994, p. 10.

⁴ Idem.

⁵ SILVA, Marcos Antonio da. O trabalho da linguagem. *Revista Brasileira de História*, v. 6, n. 11. São Paulo, Marco Zero/ANPUH, 1985/1986, p. 51.

⁶ NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Trad. Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte. Barcelona, Paidós, 1997, p. 153. Para esse autor, a palavra representar tem vários significados; entretanto "o uso mais generalizado na crítica cinematográfica tem sido o de similitude, modelo ou representação em si". Ele prossegue no exame do termo, dizendo: "segundo o Oxford English Dictionary representação significa representar politicamente a um grupo ou classe, substituindo ou atuando em seu nome...". Ainda, "representação significa 'a ação de expor um fato, etc., ante outro ou outros através do discurso: uma declaração ou narração... no intuito de transmitir uma idéia ou impressões concretas acerca de uma questão, com o objetivo de influir na ação ou na opinião'. A representação [neste caso] tem a ver mais com a retórica, a persuasão e a argumentação que com a similitude ou a reprodução". Nichols extrai para si a seguinte conclusão: "Em resumo, o documentário nos oferece representações ou semelhanças fotográficas e auditivas do mundo... representa pontos de vista dos indivíduos, grupos ou entidades... expõe uma representação, ou uma defesa, ou uma argumentação, explícita ou implícita do mundo".

⁷ LOIZOS, Peter. A inovação no filme etnográfico (1955-1985). *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n. 1, UERJ, 1995. Esse autor, em concordância com Nichols, quando este assevera que os documentários não diferem da ficção na sua estruturação como textos, mas pela representação que realizam, acrescenta: "Em tempos passados, os cineastas podem ter desejado que um bom filme documentário fosse um registro exato de uma situação do mundo real, mas agora a maioria deles tem apenas a certeza de que tal afirmação não pode ser defendida com facilidade... Tanto os filmes quanto a etnografia estão cada vez mais sendo compreendidos como textos provisórios, sugerindo realidades contestadas e plurais...". p. 56.

⁸ A filmografia de Brasília do período 1956-1960 é constituída de cinejornais, os quais foram patrocinados pelo governo, com o objetivo de difundir e defender, nacionalmente, a construção da nova capital do país. A coleção mais completa dessas peças filmicas se encontra no Arquivo Público do Distrito Federal/ArPDF, chegando a mais de vinte filmes. Há também algumas cópias desses filmes no Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico do Distrito Federal/DePHA. Essas filmagens foram realizadas pelas empresas: Alvorada Filmes, Libertas Filme, Líder Cinejornal, dentre outras. Nesse período, além dessa produção oficial, há o registro filmico feito pelo artista gráfico norte-americano Eugene Feldman, em sua visita a Brasília em 1959, na companhia de Aloísio Magalhães. Feldman, com sua câmera de amador, colocou o

operário e suas condições de trabalho como foco da filmagem, gravando também os sons ambiente. Quase vinte anos depois, esse material foi recuperado, servindo de base para a montagem do documentário *Brasília segundo Feldman*, de Wladimir Carvalho.

⁹ Há quase duas dezenas de documentários videográficos realizados por produtores independentes, abordando diferentes aspectos de Brasília, no período posterior a 1960 até os dias atuais, tanto no DePHA (9) quanto no ArPDF (10). Ainda nessa linha não oficial, há dois documentários cinematográficos no CTAV/ Funarte/RJ, produzidos na década de 1960. Por último, quase todos os registros filmicos oficiais que se seguem, após a inauguração da capital, foram produzidos pela Secretaria de Comunicação Social do governo do DF. Trata-se de peças promocionais sobre os feitos dos diferentes governadores locais, e encontram-se no acervo do ArPDF, num total que ultrapassa a trinta peças videográficas.

¹⁰ FERRO, Marc. *Cinema e história*. Trad. Flávia Nascimento, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992. p. 111.

¹¹ BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito de história". *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1987. p. 223.

¹² A atual cidade, chamada Núcleo Bandeirante, recebeu inicialmente o nome de Cidade Livre, advindo das práticas comerciais isentas de impostos, naquela época, nesse primeiro aglomerado urbano de Brasília, que passou a ter a função de atender a população nas suas necessidades básicas de alimentação, vestuário, materiais de construção, lazer, etc.

¹³ Não obtive informação se o cinegrafista contava, dentre seus instrumentos de trabalho, com os pesados equipamentos que existiam, na época, para captação de som direto. Sabe-se, entretanto, que no final dos anos 1950 e início dos 60 o gravador Nagra entrara no mercado filmográfico, solucionando as dificuldades nessa área sonora.

¹⁴ BENJAMIN, op. cit., p. 94.

¹⁵ Uma parte da documentação audiovisual encontrada foi produzida pela Secretaria de Comunicação Social (ou órgão afim) do governo local ou por ele encomendada a alguma produtora. Outra parte do material não apresenta identificação do produtor. Algumas peças foram produzidas por canais de televisão e posteriormente requisitadas pelo governo. Isto é o que sugerem as siglas dos microfones que aparecem em algumas cenas.

¹⁶ A propósito, ver interessante artigo de THOMPSON, E. P. "History from Below". *The Times Literary Supplement*, de 7 de abril de 1966, pp. 279-280, em que o autor discute a não-consideração das pessoas comuns na historiografia inglesa. Nas suas palavras: "It is one of the peculiarities of the English that the history of the 'common people' has always been something other than -and distinct from-English History Proper...the people of this island...appear as one of the problems Government has had to handle", p. 279.

¹⁷ Os registros filmicos sobre essa temática são escassos. Há algumas imagens sobre invasão na década de 1960 e na de 1980. Vale lembrar também que não fiz o visionamento do material audiovisual do período governamental 1991-1994 porque o mesmo ainda não foi copiado para o sistema VHS e o ArPDF não tem equipamentos no sistema U-MATIC para projetá-lo. A única exceção é o documentário já citado *Brasília, a casa e a cidade*. Contudo, certos aspectos desse período aparecem em algumas produções audiovisuais que denominei não oficiais.

¹⁸ É espantoso constatar que nem mesmo no material filmico existente nos arquivos do Memorial JK, onde se imagina encontrar detalhadamente aspectos da vida pública do ex-presidente, existem imagens acerca de sua morte e seu funeral. Por ser um fato ocorrido sob o regime militar, e JK ter tido seus direitos políticos cassados naquele período, evidentemente o Estado não se interessou por fazer seu registro. Todavia, sabe-se que a imprensa televisiva documentou largamente o evento. Por que o Memorial JK não

solicitou até hoje essa documentação? Aliás, seu arquivo filmico é singularmente pobre, como também é precário o atendimento a quem ali tenta visionar o material audiovisual, aspectos que contrastam com a suntuosidade do edifício.

¹⁹ BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, op. cit., pp. 203-204.

²⁰ Há interessantes depoimentos de pessoas vinculadas às denominadas elites culturais. Dentre esses depoimentos, merecem ser destacados os de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, pela importância técnica e política de ambos, tanto no passado como no presente, em torno de Brasília.

²¹ Bernardo Sayão foi um dos influentes diretores da Novacap, pois era responsável pela abertura das estradas que ligariam a nova capital ao resto do país. Teve sua vida interrompida em 15.1.1959 por um acidente de trabalho. Foi enterrado, em Brasília, como herói.

²² A autora não datou o documentário. Porém, ao colocar os créditos finais, um deles sugere que o trabalho foi encomendado pela Secretaria de Educação do governo do Distrito Federal, na administração do governador José Ornellas, portanto, nos primeiros anos de 1980.

²³ É interessante observar que, se a filmografia do período 1956-1960 deixa entrever que a forma de governar de JK continha traços populistas, eles faziam parte de um projeto nacional que foi capaz de mobilizar diferentes grupos sociais, que faziam também seu tal projeto. O que se vê em Brasília, conforme indicam as imagens de arquivo, na gestão do governo Joaquim Roriz (períodos 1988-1990 e 1991-1994), o populismo tem a curiosa característica de ser destituído de um projeto coletivo. São trocas de favores, em que o voto é o elemento vital e o projeto é puramente pessoal, tanto da parte do governador, quanto da parte da população envolvida.

²⁴ Lugares como o Vale do Amanhecer, que é um espaço místico de Brasília, e o Hotel Rio de Janeiro – que era um dos edifícios de madeira considerado representativo dos primeiros anos da cidade – são captados pela sua câmera. Entretanto, pela forma como são tratados no documentário, perdem os significados que detêm (religioso, histórico, etc.) e ganham talvez a importância de lugares exóticos.

²⁵ Contraditoriamente, essa mesma lógica incorpora como cidades-satélites de Brasília os municípios goianos de Planaltina e Brazlândia, ou seja, o que o discurso oculta, a prática revela.

²⁶ Talvez venha daí a idéia de que a *solidão* é um traço marcante de Brasília, portanto, de seus moradores também: o *vazio* de antes e a *morfologia espacial* que veio depois impediriam o indivíduo de estabelecer uma rede de relações sociais. Logo, a consequência seria o aparecimento do *indivíduo solitário*. Esse tipo de idéia não tem sustentação na realidade social da cidade. Aliás, aqui e em outros espaços urbanos brasileiros, é observável que as pessoas procuram formar e pertencer a determinados grupos, segundo suas experiências culturais, que passam, evidentemente, pela questão de classe social.

²⁷ CAETANO, Maria do Rosário. *Cineastas latino-americanos: entrevistas e filmes*. São Paulo, Estação Liberdade, 1997, p. 124.

²⁸ Antes de realizar *Conterrâneos velhos de guerra*, Wladimir Carvalho fez os curtas *Itinerário de Niemeyer*, *Perseghini* e *Brasília segundo Feldman*. Os dois primeiros não foram aqui comentados porque não os encontrei nos arquivos pesquisados.

²⁹ Cito os seguintes trabalhos: *A capital dos Brasis*, de Geraldo da Rocha Moraes; *Brasília: a última utopia*, de Pedro Jorge Pinto da Costa; *Brasília feita por nós*, de Maria Coeli; e *Seu Ramulino*, de Marcos Mendes.

³⁰ FERRO, op. cit., p. 29.