

TENSÕES ENTRE PERIFERIA E CENTRO NO LONGA-METRAGEM “A CIDADE É UMA SÓ?”

CARLOS EDUARDO DA SILVA RIBEIRO¹; FERNANDO DE FIGUEIREDO
BALIEIRO²;

¹Universidade Federal de Pelotas – dudaduba@hotmail.com

²Universidade Federal de Santa Maria – fernandofbalieiro@gmail.com

1. INTRODUÇÃO

O trabalho tem como objeto de análise o filme *A cidade é uma só?* (2012), penúltimo do cineasta Adirley Queirós, radicado na Ceilândia/DF. O que nos interessa é a maneira como se constrói um olhar sobre a Ceilândia, em relação interdependente com Brasília. A perspectiva adotada é interseccional, ou seja, considera os marcadores de diferenciação social – como raça, classe e gênero – como mutuamente constitutivos. O texto tem como foco a questão sócio-espacial e simbólica, ou seja, a maneira como são representadas as diferenças entre as cidades no filme analisado. Esta escolha não é arbitrária, mas se ancora na relevância do enfoque sobre a interdependência constitutiva e hierárquica de Brasília e suas periferias, representadas no cinema de Adirley Queirós. Articulada à construção desta oposição sócio-espacial, privilegiaremos também os outros aspectos que estão nela imbricados, como a denúncia da existência de uma segregação racial.

Nos filiaremos à perspectiva dos estudos culturais, programa de investigação sintetizado por autores como MATTELART e NEVEU (2004) e RESTREPO (2012). De forma sucinta, ampara-se em um “contextualismo radical” (RESTREPO, 2012, p. 133), ou seja, em oposição a perspectivas que partem de modelos teóricos abstratos (culturalistas, economicistas, textualistas). Dá primazia às relações entre texto e contexto, com o foco na especificidade e densidade do concreto. Assim, temos que a perspectiva dos estudos culturais, particularmente em seus desdobramentos pós-coloniais, é profícua para o estudo deste problema sociológico que se refere à maneira com que um filme gestado na periferia de Brasília representa as diferenças locais entre centro e periferia, em um movimento oposto ao usualmente feito na história do cinema brasileiro: narrar do “centro” sobre a “periferia”, ou da “cidade” sobre o “sertão”, padrão demonstrado nos escritos de autores como BENTES (2007) e BERNARDET (1985), por exemplo.

2. METODOLOGIA

Como exposto de forma sumária, adotamos uma perspectiva própria dos estudos culturais. Sua pertinência começa pela tradição ao lidar com o tipo de objeto elegido, um filme, embora nem todos os trabalhos que se detenham sobre tais sejam estudos culturais. Nesta perspectiva a análise da obra articula-se à evocação do contexto e à mobilização de teorias, sem uma separação abrupta entre texto e contexto. Justamente as relações mutuamente constitutivas entre texto e contexto, na análise, evocam teorias. Visa-se identificar como as disputas simbólicas em jogo fora dos filmes os constituem, ou seja, como os objetos de cultura estão atravessados por processos de disputa por poder, tomando parte nos mesmos.

Dada a natureza qualitativa da metodologia, não seria possível exaurir as possibilidades de interpretação acerca do longa-metragem: cabe priorizar elucidar o problema da construção de um olhar sobre a Ceilândia a partir de suas relações com a capital. As características metodológicas próprias de uma interpretação hermenêutica estão mais minuciosamente desfiladas em WEBER (2004), que trata

no começo de *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo* da necessidade de delimitação com vistas à interpretação de um recorte analítico, orientado por uma questão de pesquisa que intenciona a compreensão de sua significação cultural. Destarte, buscaremos os significados constitutivos de trechos e aspectos da narrativa, centrando-nos especialmente os personagens Nancy e Dildu, respectivamente. Podemos adiantar que nos ampararemos na pesquisa de HOULSTON (1993) acerca da formação da cidade de Brasília e suas cidades-satélites, a fim de compreender o *background* histórico e social evocado no filme.

3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

Adirley Queirós formou, junto de outros moradores, o *Coletivo de Cinema na Ceilândia* (Ceicine). Toda a sua filmografia até então se passa na Ceilândia e este espaço adquire importância na trama dos seus filmes e na experiência das personagens no universo fílmico. Todas as suas produções carregam um olhar socialmente crítico para aspectos que o diretor parece considerar relevantes para a cidade. São: *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), *Fora de campo* (2009), *Dias de Greve* (2012), *A cidade é uma só?* (2012) e *Branco Sai, Preto Fica.* (2014). Nos deteremos, para os fins deste trabalho, no seu penúltimo filme especialmente, longa-metragem que busca com mais clareza tratar da cidade. Mescla características documentais e ficcionais, dificultando que os-enquadremos em uma ou outra forma de narrar em cinema, caso nos detivéssemos no estilos como classicamente referidos¹.

A cidade é uma só? tematiza o surgimento da Ceilândia em parte através da reconstrução da memória da “Campanha de Erradicação de Invasões” de Brasília, ou “CEI”. Esta campanha tomou corpo no Distrito Federal no início da década de 1970 e foi presidida pela primeira-dama do Governador, Vera de Almeida Silveira, visando combater a favelização no Distrito Federal. Na prática consistia em transferir dezenas de milhares de “invasores” para lotes afastados de Brasília, os quais foram assentados no que veio a ser, desde 27 de março de 1971, a Ceilândia², que em 2015 contava com mais de 489 mil habitantes³. A pergunta que dá nome ao filme – *A cidade é uma só?* – coloca um ponto de interrogação no refrão do jingle que embalava a Campanha, construído para sensibilizar os moradores com uma promessa de futuro melhor. A escolha provocativa por este título por parte do diretor sugere um questionamento da afirmação prévia, ou seja, enfatiza a possibilidade de negação do jingle: a cidade não é uma só. Assim, desde o começo, sublinha uma oposição binária e hierárquica entre Brasília e seu entorno. A música a que nos referimos, entoada principalmente por crianças, era tocada em carros de som que transitavam pelos bairros que seriam erradicados. De acordo com o filme, a Campanha destruiu as antigas habitações, impedindo que os moradores voltassem às moradias originais e, simultaneamente, cumprindo o princípio de higienização do plano-piloto.

Nas cenas onde Nancy rememora a Campanha e visita arquivos oficiais relacionados ao acontecido, um detalhe pode passar despercebido à maioria dos espectadores porque não ressaltado no filme: a idealização de Brasília por Niemeyer e Lucio Costa, a função social de seu *design* modernista, pretendia erradicar as

¹ Para mais sobre estilos de documentário, ver NICHOLS (2010).

² A sigla dá o prefixo do nome da cidade. O sufixo “lândia”, derivado do vocábulo *land* em inglês, significando “lugar” ou “terra”.

³ De acordo com a “Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios” publicado pela *Companhia de Planejamento do Distrito Federal* em 2015, acessado em 11/10/2017, disponível em < <https://goo.gl/TjsRGa> >.

diferenças sociais. Os arquitetos, mobilizados por um ideário socialista – que não foi compartilhado por Kubitscheck –, aproveitaram a oportunidade de deslocamento da capital nacional para interromper este aspecto que consideravam agressivo na cultura brasileira: a segregação, típica característica das cidades no país, bastante expressa na então capital nacional, Rio de Janeiro, através das favelas, que, grosso modo, separavam brancos e pretos, ricos e pobres. Os funcionários de baixo escalão – porteiros, guardas, zeladores, domésticas – “teriam, morando em Brasília, os mesmos direitos à cidade do que os mais altos funcionários” (HOULSTON, 1993, p.85). Brasília, contudo, torna-se basicamente uma cidade de funcionários públicos e os prédios padronizados, cuja intenção era “igualar” os moradores, acabam por não abrigar os trabalhadores braçais que os edificaram.

Ao passo que a trama que envolve a personagem Nancy em *A cidade é uma só?* Trata-se de um resgate da memória da construção da Ceilândia, é apresentado intercaladamente o drama de Dildu, personagem ficcional – encarnado por Dilmar Durães – que constrói sua campanha para vereador distrital. Seu partido é o PCN, Partido da Correria Nacional. O seu jingle, em contraposição àquele da Campanha da Erradicação da Invasões – cujas intenções são desenhadas como sinistras, mais ainda pelos angelicais timbres infantis que o entoam – tem como fundo um *rap*, em cujo fundo instrumental ouve-se, com relativo destaque, o som de diversos tiros, que dão o ritmo da música. Apesar do teor violento da música e do uso recorrente de gírias por parte do candidato, seu percurso é apresentado com relativa dignidade. Essa interpretação contudo carrega paradoxos: em certa cena, joga irresponsavelmente lixo no chão. Ademais, os tiros que ecoam em sua música de campanha e têm como intenção possivelmente apontar para a necessidade de uma insurgência masculinista da periferia por sobre o centro que o oprime, acabam por silenciar sobre a violência que acontece internamente na própria Ceilândia: segundo publicações diversas, a região teria sido, no ano de 2014, a mais violenta do Distrito Federal⁴. Na cena final, o candidato, que vinha operando em condições materialmente precárias – carente de assessores, em um carro antigo e problemático – encontra-se a pé e só no vasto e ensolarado planalto brasiliense, enquanto ao seu lado passa a enorme campanha petista, cheia de carros, sons, balões e pessoas. Tal proposta política, que muitas vezes é considerada a mais inclusiva dentre as possíveis, acaba tornando-se, no enquadramento simbólico construído, mais uma representação da força centralizadora daquilo que já é habitual em Brasília, impondo-se sobre a voz minoritária da Ceilândia que é, paradoxalmente, uma maioria à sua maneira.

Podemos relacionar o processo de surgimento da Ceilândia como relatado à ideia de “abjeção” conforme BUTLER (2000): aos ceilandenses, considerados “invasores”, é negado o status de sujeito, embora sua existência sirva para delimitar – inclusive territorialmente, no caso – quem pode se identificar como sujeito. Assim, para a autora, a afirmação de uma identidade requer a produção de excluídos. Os ceilandenses nesse sentido habitam socialmente o inabitável: frase que toma ainda mais sentido se lembrarmos que, de acordo com os depoimentos de Nancy ao filme – ela, uma moradora que, décadas atrás, participou do coro infantil que entoava o jingle e que, portanto, acompanhou todo o processo da urbanização da Ceilândia –, as condições das novas habitações eram precárias no momento da chegada desses

⁴ Disponível, por exemplo, no site G1: < <https://goo.gl/jTGwio> >. Embora a mesma matéria relate que no ano seguinte o número de homicídios tenha reduzido-se em mais de 40%. Matéria virtual no Jornal de Brasília relata que no mesmo ano de 2014 a Ceilândia teria o maior número de inquéritos de violência doméstica do Distrito Federal: < <https://goo.gl/LG7Uhm> >. Acessados em 9/10/17.

habitantes, em condições aquém das prometidas pelos responsáveis legais. Esse sentido de desumanização se torna simbolicamente ainda mais relevante se relacionarmos a Campanha da Erradicação à construção de Brasília, quando a força de trabalho empregada foi basicamente de trabalhadores nordestinos em condições precárias, pelo que ficaram genericamente conhecidos como “candangos”. Conforme HOULSTON (1993, p. 331), muitos foram até lá levados e gerenciados em condições análogas ao tráfico de escravos. Posto isso, toda a construção de uma identidade ceilandense dentro e fora do filme só passa a existir como uma resposta a esses episódios. Assim, a separação entre Brasília e seus “Outros” através da CEI, que teria supostamente como critério exclusivo a localização irregular da moradia das famílias removidas, pode ser interpretada como uma forma de segregação de classe e racial que, com efeito, nega a este grupo o direito a partilhar da cidade se não como empregados. É o caso do personagem Dildu, morador da cidade-dormitório da Ceilândia, faxineiro em Brasília em uma universidade, tem na sua forma de acessar este espaço mais um marcador de diferença em relação aos “reais” habitantes da capital.

4. CONCLUSÕES

O presente trabalho inova ao acessar a construção dos significados no longa-metragem de Adirley Queirós sem contudo reificar a oposição binária entre Ceilândia e Brasília. Ainda que a tratemos assim, e que tal oposição esteja inscrita no título do trabalho, ele opera nos limites em que é mobilizado na narrativa fílmica. Em outras palavras, não consideramos a oposição como construída narrativamente como um reflexo do binarismo expresso no “real”, mas antes como uma forma propriamente fílmica de projeção sobre o social, que opera simbolicamente através de uma oposição entre “nós” e “eles”. Essa oposição não consta no filme por um acesso literal à “verdade” que poderia ser própria do documentário – o que vem sendo amplamente desmistificado por autores como MENEZES (2003) –, mas sobretudo de uma intenção política que transpassa o filme, o qual, por sua vez, extrapola as fronteiras clássicas do documentário.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, vol.8, nº15, p. 242-255, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.
- BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (org.): **O corpo educado**. Pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte, Autêntica, 2000. 153-172.
- HOULSTON, James. **A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia**. São Paulo: Companhia das Letras. 1993.
- MATTELART, Armand. NEVEU, Erik. **Introdução aos estudos culturais**. São Paulo: Parábola, 2004.
- MENEZES, Paulo. Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v.18, n.51, p. 87-97, 2003.
- NICHOLS, Bill. **Introduction do documentary**. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 2010.
- RESTREPO, Eduardo. **Antropología y estudios culturales**. Argentina: Siglo Veintiuno, 2012.
- WEBER, Max. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.