

Universidade de Brasília
Faculdade de Comunicação
Curso de Graduação em Comunicação Organizacional

DENISE SANTOS DE OLIVEIRA

**Segregação socioespacial do Distrito Federal nos documentários
“Conterrâneos Velhos de Guerra” e “A Cidade é uma Só?”**

Brasília
2018

DENISE SANTOS DE OLIVEIRA

**Segregação socioespacial do Distrito Federal nos documentários
“Conterrâneos Velhos de Guerra” e “A Cidade é uma Só?”**

Memorial do Produto apresentado ao curso de Comunicação Social com habilitação em Comunicação Organizacional, da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília – FAC/UnB, como requisito para obtenção do título de bacharel em Comunicação. Sob orientação da Prof^a. Dra. Ellis Regina Araújo da Silva.

Brasília

2018

Segregação socioespacial do Distrito Federal nos documentários “Conterrâneos Velhos de Guerra” e “A Cidade é uma só?”

Memorial do Produto apresentado ao curso de Comunicação Social com habilitação em Comunicação Organizacional, da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília – FAC/UnB, como requisito para obtenção do título de bacharel em Comunicação. Sob orientação da Prof^ª. Dra. Ellis Regina Araújo da Silva.

Aprovado em _____ de _____ de _____

MEMBROS DA BANCA EXAMINADORA

Orientadora Professora Doutora Ellis Regina Araújo da Silva – FAC-UnB

Doutora Professora Ellen Cristina Geraldês – FAC - UNB

Professora Mestre Natália Oliveira Teles da Silva – FAC - UNB

AGRADECIMENTOS

É com grande satisfação que concluo com este trabalho, após oito anos, minha primeira jornada acadêmica. Mesmo entre pausas e interrupções, foi uma experiência incrivelmente enriquecedora na minha vida. Devo essa conquista a pessoas queridas essenciais para a concretização desse sonho. Em especial, agradeço ao apoio da minha mãe, Patrícia das Neves Santos, e da minha avó, Orlandina Ramos das Neves Santos, que nunca me deixaram desistir.

Dedico este trabalho também aos queridos familiares, que não se encontram mais nesse plano terrestre, mas, me ajudaram, diariamente, a manter o brilho nos olhos e a chama do coração acesa para o conhecimento. Escrevo esse trabalho em memória do meu avô, José Caetano dos Santos, e do meu falecido companheiro, Valter Renato Nobre dos Santos.

Valter me ensinou, inclusive, muito sobre cinema. Foi por meio dele que conheci obras fundamentais para entender o documentário no Brasil, como, por exemplo, “Cabra Marcado para Morrer”, de Eduardo Coutinho e clássicos do movimento neorealismo italiano como “Roma Cidade Aberta”, “Paisá” e “Europa 51”, do diretor Roberto Rossellini, entre outros importantes filmes.

Agradeço também a cada professor da Faculdade de Comunicação, especialmente a Professora Ellis Regina Araújo da Silva, a qual tenho enorme admiração, por ter me instruído com perfeição ao longo dessa jornada de orientação.

Agradeço as professoras Ellen Cristina Galdes e Natália Oliveira Telles, por compartilharem profundo conhecimento científico e contribuírem para a avaliação deste trabalho como integrantes da banca. Agradeço também ao professor Sérgio Ribeiro pela confiança e por ter aceitado o convite para ser suplente.

Por fim, agradeço ao documentarista Vladimir Carvalho por ter me recebido com tanto carinho em sua casa e por ter compartilhado sua história de vida, sua experiência e seu olhar sobre o documentário feito em Brasília.

RESUMO

Este memorial tem o objetivo de descrever o processo de elaboração do artigo de mesmo título apresentado como produto de conclusão do curso de Comunicação Organizacional na Universidade de Brasília. O artigo analisa a abordagem da segregação socioespacial do Distrito Federal nos documentários “Conterrâneos Velhos de Guerra” (1990), de Vladimir Carvalho e “A Cidade é uma Só?” (2011), de Adirley Queirós. “Conterrâneos Velhos de Guerra” narra a saga de trabalhadores da construção civil que migraram para Brasília em busca de melhores condições de vida e se depararam com péssimas condições de trabalho, exclusão socioespacial, pobreza, entre outros problemas. “A Cidade é uma Só?”, mostra o cotidiano de três moradores da Ceilândia, cidade satélite do DF, criada com a Campanha de Erradicação de Invasões, em 1971. Este trabalho tem como apoio metodológico a análise de conteúdo.

Palavras-chave: Comunicação, Segregação Socioespacial, Documentário, Ceilândia, Distrito Federal

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
2. CONTEXTO E PROBLEMA DE PESQUISA	9
3. JUSTIFICATIVA	12
4. OBJETIVO GERAL	14
4.1. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	14
5. REFERENCIAL TEÓRICO	15
5.1. O DOCUMENTÁRIO NO DISTRITO FEDERAL.....	15
5.2. INFLUÊNCIA DO CURSO DE CINEMA DA UNB E DO FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO.....	22
5.3. SEGREGAÇÃO SOCIOESPACIAL NO DF.....	27
6. METODOLOGIA	36
6.1. O DOCUMENTÁRIO DE VLADIMIR CARVALHO: HISTÓRIA E LUTA DOS TRABALHADORES NORDESTINOS.....	38
6.2. O DOCUMENTÁRIO DE ADIRLEY QUEIRÓS: A VOZ DA CEILÂNDIA	43
7. ANÁLISE E RESULTADOS	46
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS	64
9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FILMOGRAFIA	67
10. ANEXOS	73

1. INTRODUÇÃO

A transferência da nova capital para o interior do país em 1960 foi um fato histórico de grande importância para a história do Brasil. O fenômeno foi registrado pelas lentes de inúmeros cineastas e fotógrafos, comentado e analisado por intelectuais de todo o mundo desde o início da construção da cidade. Assim, todos os passos da grande epopeia, liderada pelo presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira (JK), podiam ser vistos pelos brasileiros.

A construção de Brasília ocorreu entre os anos 1956 e 1960. O projeto arquitetônico foi elaborado pelo arquiteto Oscar Niemeyer e o plano urbanístico tinha como principal responsável o urbanista Lúcio Costa. A edificação de Brasília representava a concretização do lema do governo vigente, que apontava para um avanço de Brasil em apenas cinco anos: “50 anos em 5” (KUBITSCHKEK, 1975).

As ideias de JK estavam aliadas a um projeto de desenvolvimentismo e modernização do país, que era majoritariamente agrário e “atrasado” em relação a outras nações. Indicadores sociais e geográficos da época mostravam um Brasil com enormes problemas: desigualdade social, população em situação de miséria, déficit habitacional, baixa escolaridade da população, aumento das taxas de natalidade, violência no campo, aumento da violência urbana, entre outros (HOLSTON, 1993).

Assim, a construção da cidade atraiu milhares de trabalhadores oriundos de todas as regiões do país, especialmente da região nordeste, em busca de melhores condições de vida. Neste período, moradores da região nordeste sofriam com uma severa estiagem. Entretanto, “a capital da esperança transformou-se, para muitos, em capital do desespero”. A citação ao lado refere-se ao depoimento do jornalista Pompeu de Sousa, presente no filme “Conterrâneos Velhos de Guerra”, do cineasta Vladimir Carvalho.

A fala lúcida do intelectual reflete sobre a ilusão de Brasília vivida por muitos brasileiros que largaram suas terras para viver a epopeia da capital. Apesar da tentativa de ser um marco da modernidade e de um novo país, a cidade, que deveria romper com a exclusão e miséria do povo, já no período de sua construção, apresenta os mesmos problemas sociais existentes em outras capitais brasileiras. (RIBEIRO, 2008, p.88).

Embora a construção de uma capital demandasse muita mão de obra, não havia um planejamento de moradias permanentes para os milhares de trabalhadores que chegavam. Esses operários viviam em barracos provisórios nos acampamentos das construtoras. A proposta era que voltassem para suas casas após a conclusão do trabalho. Mas, eles permanecem. E assim, começa uma longa história de segregação socioespacial no Distrito Federal (DF). Um problema que se agrava nos anos seguintes (RIBEIRO, 2008).

E afinal, para onde foram os operários e suas famílias? Após a inauguração, houve uma explosão populacional. Migrantes não paravam de chegar de vários lugares do país, o que gerou a expansão de ocupações irregulares em áreas próximas ao Plano Piloto. Essas ocupações logo foram chamadas de favelas. Órgãos de fiscalização do governo da época e forças policiais removeram parte dessas favelas para áreas bem distantes do Plano Piloto denominadas cidades satélites. (FERREIRA, 2010).

Neste trabalho, a partir da escolha de dois documentários que têm como mote a cidade e suas contradições, analiso, por meio de metodologia de análise de conteúdo, a abordagem desse grande problema do DF: a segregação socioespacial. Os documentários selecionados foram “Conterrâneos Velhos de Guerra” (1990), de Vladimir Carvalho e “A Cidade é uma Só?” (2011), de Adirley Queirós.

No longa-metragem “Conterrâneos Velhos de Guerra” (1990), uma outra história de Brasília, diferente da oficial, nasce por meio de depoimentos de migrantes nordestinos que vivenciaram a experiência da construção da nova capital e foram vítimas da segregação socioespacial no DF. O documentário investiga também um massacre de operários durante o período de construção, em 1958.

O outro documentário, “A Cidade é uma Só?” (2011), revisita as contradições da capital, cinquenta anos após a inauguração, e questiona o público já no título “A cidade é uma Só?”. O filme aborda o surgimento da Ceilândia, atualmente a região administrativa mais populosa do DF a partir da rotina de três moradores da cidade.

2. CONTEXTO E PROBLEMA DE PESQUISA

Planejada e construída com base em um ideal desenvolvimentista, Brasília foi feita com intenção de aproximar o centro das decisões políticas nacionais das outras regiões do país (nordeste, centro-oeste e norte) e representar o início de uma era de modernidade num país marcado pela pobreza, analfabetismo, exclusão social, entre outros profundos problemas sociais. A epopeia da construção da nova capital levou ao imaginário de muitos brasileiros na época, sobretudo os de classe baixa, operários e trabalhadores rurais, um sinal de esperança, oportunidades e possibilidades de uma guinada na vida (RIBEIRO, 2008, p.76).

Entretanto, trabalhadores que migravam de várias partes do país em busca de oportunidades e de uma vida melhor tinham de enfrentar exaustivas jornadas de trabalho nos canteiros de obras, carência de moradias e infraestrutura, má alimentação nos acampamentos, violência, entre outros. Por outro lado, funcionários públicos e trabalhadores do governo, transferidos do Rio de Janeiro, recebiam tratamento diferenciado e algumas regalias como explica o geógrafo Aldo Paviani, um dos maiores estudiosos da segregação socioespacial do DF (PAVIANI, 2010, p. 235).

Os candangos vieram para construir a cidade, no “ritmo de Brasília”, sem direitos trabalhistas, condições dignas de alimentação, transporte e moradia, os funcionários das instituições políticas da cidade vieram, com o salário dobrado, formar a elite brasiliense. Os operários foram para alojamentos dos canteiros de obras e barracos em favelas localizadas em pontos isolados (PAVIANI, 2010, p. 235).

Paviani se refere acima a “dobradinha”, salário dobrado, usado para incentivar a vinda de funcionários públicos que estavam contrariados com a ideia da mudança de ambiente de trabalho para um local desértico em meio ao Planalto Central (PAVIANI, 2010, p. 235).

Fatores como o aumento da migração, alta taxa de fecundidade, déficit de moradias e especulação imobiliária, influenciaram o crescimento de grandes núcleos habitacionais ao redor da região central de Brasília, Plano Piloto. Começava, já no período da construção, o processo de formação dessas periferias chamadas cidades satélites, batizadas oficialmente como regiões administrativas anos depois. No território do DF consolida-se uma política de “seletividade socioespacial” a partir da erradicação de invasões e remoção de “favelados” para áreas distantes (FERREIRA, 2010).

Segundo dados do estudo Evolução dos Movimentos Migratórios para o Distrito Federal 1959 – 2010, realizado pela Companhia de Planejamento do Distrito Federal (CODEPLAN) (CODEPLAN, 2013, p.20), no ano da inauguração, havia na cidade 140.164 habitantes. No início da década de 1990 esse número subiu para 1.601.094 de pessoas (CODEPLAN, 2013, p. 49). O plano urbanístico previa a criação de cidades satélites quando o número de habitantes ultrapassasse quinhentas mil pessoas. O último censo demográfico realizado em 2010 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) contabilizou 2.570.160 habitantes no Distrito Federal (CODEPLAN, 2013, p.66).

O nascimento e expansão das cidades satélites e processo de segregação foram captados nas lentes de cineastas como Joaquim Pedro de Andrade, diretor do filme “Brasília: Contradições de uma Cidade Nova”. O documentário do ano 1967 foi pioneiro ao desmitificar a “Capital da Esperança”. Trazia 22 minutos de cenas do cotidiano dos trabalhadores e fazia um paralelo entre a vida sofrida dos moradores das cidades satélites versus a vida bucólica e tranquila nas áreas residenciais de um Plano Piloto ainda em construção. O filme denuncia gritante desigualdade e exclusão socioespacial no DF no final da década de 1960 oriundos da remoção de invasões e despejo de moradores.

O veterano documentarista paraibano, Vladimir Carvalho, também registrou cenas dessas contradições nos documentários “Conterrâneos Velhos de Guerra” (1990) e “Brasília segundo Feldman (1979)”. A história do documentário em Brasília, inclusive, está, intrinsecamente, ligada à chegada do diretor à cidade, no final de 1969, a convite do fotógrafo e amigo Fernando Duarte. Duarte, que era professor de disciplinas de cinema na Universidade de Brasília (UnB), convidou Vladimir para ministrar um curso temporário de verão na UnB. A visita se transformou em mais de 30 anos de permanência na cidade e na instituição. Seus filmes influenciam até hoje gerações de cineastas brasilienses e estimulam uma produção cinematográfica de olhar crítico sobre a história da cidade.

Em “Conterrâneos Velhos de Guerra”, Vladimir narra a saga de operários nordestinos na construção de Brasília por meio de depoimentos e registros históricos. O filme rodado em 35 milímetros (mm) levou quase vinte anos para ser concluído. Lapidadas 70 horas de material bruto, o filme foi finalizado com 153 minutos. O longa-metragem venceu nas categorias melhor filme e melhor direção na vigésima terceira edição do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, no ano 1990, onde foi apresentado pela primeira vez ao público. O diretor reúne testemunhos de

pioneiros, que vivenciaram a construção e outras experiências nas primeiras décadas do DF. O documentário aborda o processo de urbanização do DF a partir da erradicação de invasões e crescimento das cidades satélites.

Além disso, os entrevistados revelam detalhes de um massacre ocorrido em um acampamento de operários na Vila Planalto, no carnaval de 1958. O episódio ficou conhecido como massacre da GEB (Guarda Especial de Brasília). Em sua trajetória, Vladimir usa o documentário como forma de denunciar, retratar injustiças sociais e conscientizar o público sobre a realidade brasileira, sobre o duro cotidiano dos trabalhadores, bem como, busca mostrar as formas de enfrentamento da exclusão social de uma classe opositora.

“A Cidade é uma Só?”, do cineasta da nova geração Adirley Queirós, marca um novo modo de fazer documentário em Brasília. O filme é híbrido, mistura ficção e realidade. O diretor expõe depoimentos, e desenvolve no enredo também a atuação dramática de personagens, mas traz a Ceilândia como protagonista da trama. Formado em Audiovisual pela UnB e criador do Coletivo de Cineastas Independentes de Ceilândia, CeiCine, Adirley Queirós tem conquistado prêmios em festivais importantes no país e no mundo.

50 anos depois, “A Cidade é uma Só?” (A CIDADE, 2011) reflete sobre pertencimento e exclusão e lança novo olhar sobre as contradições da nova capital. O olhar agora parte de Ceilândia, região administrativa mais populosa do DF, que possui quase 500 mil habitantes. Com nome derivado da sigla C.E.I., Campanha de Erradicação de Invasões, a Ceilândia foi fruto da remoção da favela do IAPI, no início dos anos 1970. A vila ficava próxima a Cidade Livre, atual Núcleo Bandeirante.

A trama se desenrola sob a perspectiva de três personagens, a cantora Nancy Araújo, que procura registros fotográficos da época da remoção, o auxiliar de serviços gerais, Dildu, que protagoniza uma campanha independente sem perspectiva como candidato a deputado distrital, e Zé Bigode, vendedor de lotes em áreas irregulares.

Ao longo da história, o documentário no Brasil tem sido usado como instrumento para engajar, conscientizar e dar visibilidade a lutas e problemas sociais com intuito de ampliar a voz de grupos excluídos e denunciar injustiças. Por isso, ênfase a importância de analisar como o documentário aborda temáticas sociais, especialmente em Brasília, uma cidade nova e planejada, cujas contradições existem desde a sua concepção.

Portanto, esse trabalho propõe compreender como a segregação socioespacial é mostrada nos filmes “Conterrâneos Velhos de Guerra” (1990) e “A Cidade é uma Só?” (2011). Um representa os dilemas da segregação socioespacial há mais de duas décadas, o outro atualiza a discussão acrescentando a linguagem do documentário novos elementos, e se apresenta como um desdobramento, uma continuidade. “A cidade é uma Só?” mostra o cidadão que mora na cidade satélite de Ceilândia, trabalha muito por baixos salários e têm pouca perspectiva de vida, convive com situações problemáticas na cidade.

A proposta é compreender como as duas obras se relacionam com o tema. Como é abordada a segregação socioespacial do DF nos dois filmes? Quais os desdobramentos do tema nas duas obras? Onde as narrativas se encontram? A partir desses questionamentos, é importante salientar também a busca pela compreensão do papel do documentário feito em Brasília a partir de uma perspectiva multidisciplinar: geográfica, sociológica, histórica e comunicacional.

3. JUSTIFICATIVA

O documentário tem sido usado por muitos diretores, ao longo da história, como uma ferramenta de engajamento e denúncia de problemas sociais. Torna visível e amplia o espaço de fala de quem se encontra em situação de exclusão social. Jean Claude Bernardet, ensaísta e crítico de cinema define o cinema como “um campo de luta”, e sua história como “o esforço constante para denunciar este ocultamento e fazer aparecer quem fala” (BERNARDET, 1981, p.10).

Bill Nichols, profundo conhecedor do documentário e do filme etnográfico, professor de Cinema na San Francisco State University, afirma que os documentários abordam rotineiramente os conceitos debatidos e contestados. “Que tipo específico de conceitos ou questões os documentários abordam? Em geral, conceitos e questões sobre os quais exista considerável interesse social ou debate” (NICHOLS, 2005, p. 99).

É necessário refletir: Qual o papel do cinema documentário nesse contexto social? Como o documentário pode questionar, mobilizar e gerar reflexão sobre determinada questão? Especialmente em Brasília, jovem capital do país e com problemas sociais profundos de “nascença”? O que essa abordagem representa para os operários, para os excluídos da história oficial, para os removidos de invasões, para os filhos dos que foram removidos, que lutam diariamente pelos seus direitos sociais, pelo direito à cidade? A busca dessas respostas está

associada, também, a discussão sobre pertencimento à história de Brasília, construção de uma identidade e ao reconhecimento de uma luta cujas resistências são muitas. “Para que o povo esteja presente nas telas, não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes”. Jean-Claude Bernardet (BERNARDET, 2003, p. 9).

Como estudante de Comunicação da Universidade de Brasília, considero fundamental compreender também a influência da Faculdade de Comunicação no fomento de uma produção cinematográfica e científica que pensa a cidade e lança um olhar crítico sobre a história de Brasília.

A escolha do tema também não deixa de estar vinculada a minha vida, em particular, a investigação de minha história. Não deixa de ser, também, uma busca pelas minhas raízes. Nascida e criada em São Sebastião, uma das cidades satélites do DF e neta de migrantes nordestinos que vieram para Brasília em busca de ascensão social, me interesse em conhecer e compreender um pouco mais sobre o processo de formação do Distrito Federal e sobre as consequências da segregação socioespacial na vida dos moradores.

4. OBJETIVO GERAL

O objetivo geral deste estudo é analisar sobre a importância da abordagem da segregação socioespacial do Distrito Federal nos documentários “Conterrâneos Velhos de Guerra” (1990), de Vladimir Carvalho, “A Cidade é uma Só?” (2011), de Adirley Queirós.

4.1 OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

Este trabalho tem como objetivo específico, analisar por meio de pesquisa bibliográfica e análise de conteúdo como os filmes se relacionam ao abordarem a segregação socioespacial do DF. Outro objetivo específico é identificar qual o papel social do documentário feito no Distrito Federal.

5. REFERENCIAL TEÓRICO

5.1 - O DOCUMENTÁRIO NO DISTRITO FEDERAL

Ao longo de 58 anos de história, Brasília foi enquadrada pelas lentes de inúmeros cineastas, engajados em registrar desde o seu nascimento os efeitos e às consequências dessa criação (Brasília) e do seu impacto no cotidiano dos cidadãos. A antropóloga Ariana Timbó, em sua tese de doutorado “Narrativa antropológica do cinema brasileiro”, para o Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília, reforça que a vocação de Brasília é o cinema documental. Ela afirma que muitos registros em película “surgiram com a necessidade oficial de registrar a grande empreitada da construção da capital” (TIMBÓ, 2006, p.44). Isso tornou a cidade muito peculiar e inclinada à necessidade de “documentar a história, de formar uma memória sobre a nova capital” (TIMBÓ, 2006, p.47).

O sociólogo e professor do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento, Sociedade e Cooperação Internacional no Núcleo de Estudos da Cultura, Oralidade, Imagem e Memória da Universidade de Brasília, José Walter Nunes, em sua tese de doutorado, fez ampla análise de documentários sobre Brasília desde o período da construção. Ele classificou obras fílmicas significativas da época em dois grupos: oficiais, ou seja, ligadas a instituições governamentais e, não oficiais, realizadas por cineastas independentes.

Segundo o estudo (NUNES, 2013, p. 4), as imagens oficiais surgem a partir do ano 1956 como registros do processo de construção da futura capital do Brasil e foram encomendadas pela Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap), órgão estatal responsável por gerenciar e coordenar as obras. As imagens não oficiais foram feitas em sua maioria após a inauguração da cidade. Os filmes oficiais eram chamados cinejornais e definidos como “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” (NUNES, 2013, p. 4).

O objetivo desses pequenos filmes era mostrar o ineditismo da experiência da construção de uma nova capital planejada, a suntuosidade do projeto arquitetônico e registrar o cotidiano nos canteiros de obras. Assim, o foco está nas máquinas, nos caminhões, nas visitas de personalidades a Brasília, nas autoridades. Porém, o destaque está no presidente e idealizador

Juscelino Kubitschek que sempre aparece em primeiro plano e acompanhado do administrador-geral da cidade Israel Pinheiro, seja inspecionando as obras ou recebendo visitas ilustres (NUNES, 2013, p. 5).

Assim de modo geral, ao olhar essas imagens, tem-se a impressão de que o objetivo era 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, uma epopeia (NUNES, 2013, p. 5).

Nunes reforça que esses pequenos filmes impunham profundo silêncio sobre como eram as condições de vida e condições de trabalho dos operários dentro dos alojamentos, embora enfatizassem em cenas de celebração, como missas, aniversários ou batizados, a alegria dos populares (NUNES, 2013, p. 8).

O crítico de cinema Sérgio Moriconi, no livro “Apontamentos para uma História”, atribui esses filmes oficiais aos produtores Hebert Richers, Isaac Rozemberg, Jean Manzon e José e Carlos Silva. Profissionais são citados pelo autor como nomes já consolidados no Rio de Janeiro e em São Paulo pela realização de filmes institucionais e governamentais no período (MORICONI, 2012, p. 53).

A população e a figura do trabalhador desaparecem nos filmes produzidos pelo governo no período posterior a inauguração. Entre as décadas de 1960 e 1990, as pessoas que aparecem nas telas são vistas como um “problema a ser enfrentado pelo governo”, como “invasores” ou “malfeitores” (NUNES, 2013, p. 10). Esses termos referem-se a famílias de operários que continuaram morando em acampamentos improvisados na área central de Brasília, desobedecendo às ordens de remoção (NUNES, 2013, p. 10).

Entre os filmes não oficiais analisados, Nunes destaca os registros de Eugene Feldman. Feldman era professor, desenhista industrial e artista gráfico norte-americano, que, na condição de cineasta amador, filmou, com uma máquina 16 milímetros (mm), o cotidiano dos trabalhadores da construção civil entre os anos 1956 e 1960. Nessas imagens, ao contrário do que ocorre nos cinejornais, o operário aparece em primeiro plano, no ambiente de trabalho, cercado por ferramentas, tijolos e máquinas.

Os registros de Feldman chegaram, vinte anos depois, às mãos do documentarista Vladimir Carvalho, por meio do ex-aluno e amigo de Feldman e grande articulador do

desenvolvimento cultural de Brasília, Aloísio Magalhães, criador do Centro Nacional de Referência Cultural. Vladimir utilizou os registros inéditos no documentário “Brasília, segundo Feldman” (1979), no qual foram acrescentados depoimentos do artista plástico Athos Bulcão e do operário da construção civil Luiz Perseguini. (NUNES, 2013, p. 12). Moriconi relata o encantamento de Feldman em ser testemunha daqueles dias. “Feldman via o novo. Apaixonou-se pela crueza tosca de trabalhadores de origem rural obrigados a se adaptar a toque de caixa ao ofício da construção civil” (MORICONI, 2012, p. 37).

Um documentário marcante da primeira década é “Fala, Brasília (1966)”, do cineasta Nelson Pereira dos Santos, que abordava a diversidade de falares na capital. Considerado o “embrião do cinema dessa cidade” (NUNES, 2013, p. 13), foi o primeiro filme realizado em Brasília, dentro do pioneiro curso de cinema da Universidade de Brasília. “Fala Brasília” teve a participação de estudantes em sua elaboração.

Na época, o fundador do antigo curso e crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes e o então professor Nelson Pereira dos Santos, firmaram um acordo com um professor do curso de Linguística para a colaboração com uma pesquisa sobre os falares brasileiros em Brasília. Toda a pesquisa que serviu de base para a produção do filme foi feita pelos estudantes de Linguística. (MORICONI, 2012, p. 83). Segundo Vladimir Carvalho, o documentário “funda o cinema brasiliense”. (CARVALHO, 2002, 316).

Em 1967, o cineasta carioca Joaquim Pedro de Andrade (1932 - 1988) registrava em seu curta-metragem as “Contradições de Uma Cidade Nova” (1967). Dirigido por Andrade e com roteiro de Jean-Claude Bernardet e Luís Saia, exibia ao longo de 22 minutos, cenas de uma Brasília recém-inaugurada, na qual surgem na tela personagens anônimos expostos a nítida situação de exclusão social e territorial. As cenas de um Plano Piloto vazio, silencioso, organizado e moderno, se contrapõem com os depoimentos dos homens comuns, trabalhadores residentes nas cidades satélites que estavam começando a surgir. Algumas entrevistas foram feitas em Taguatinga, região administrativa fundada em junho de 1958, e dentro de um ônibus.

A presença humana é que parece desestabilizar a câmera. Mais precisamente a presença dos excluídos. A contradição dos termos - excluídos e presentes - já expõe o incômodo. Eles não deveriam mais estar ali. Indispensáveis para a viabilização física do projeto, tornaram-se em seguida empecilhos para a concretização do ideal inicial de modernidade e democracia (ARAÚJO, p. 245, 2004).

Andrade desmitificava a Brasília de homens iguais que simbolizava, no imaginário do cidadão brasileiro, a esperança de novos tempos: a capital da esperança, a capital modernista (NUNES, 2013, p. 13). Na época, o filme foi patrocinado pela Olivetti, empresa italiana de máquinas de escritórios, mas a empresa não divulgou a obra e sumiu com os negativos por causa do teor demasiado crítico da obra. A abordagem inédita dessas questões sociais aplicadas a realidade da nova capital torna o filme um pioneiro da denúncia social no cinema em Brasília. (ARAÚJO, p. 242, 2004).

É preciso mencionar ainda duas obras documentais significativas feitas em 1970: “Vestibular 70” e “Brasília Ano 10”. Em janeiro de 1970, estudantes do curso no Instituto Central de Artes e Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (ICA-FAU) da UnB e os professores Fernando Duarte e Vladimir Carvalho filmam o processo seletivo para ingresso na UnB. O material resulta na curta-metragem “Vestibular 70”. (MORICONI, 2012, p. 119).

Por ocasião das festividades do aniversário de dez anos de Brasília, Geraldo Sobral, aluno da primeira turma do curso de cinema da UnB, realiza o filme “Brasília Ano 10”, em parceria com Fernando Duarte e Heinz Förthmann (TIMBÓ, 2006, p. 65). O documentário mostra os habitantes da nova capital participando das festividades comemorativas, assistindo a um jogo de futebol e a uma corrida automobilística. Mostra ainda a movimentação de moradores em feira de uma cidade satélite não identificada.

Anos depois, o documentário “Brasília, Um amor que a gente faz maior – 35 anos” (1985), dos cineastas Wadir Pina de Barros e Marcos de Souza Mendes, patrocinado pelo Polo de Cinema e Vídeo do Distrito Federal, reverencia a história da cidade a partir da utilização da música “Sinfonia da Alvorada” (NUNES, 2013, p. 13). A canção foi feita pelo maestro Antônio Carlos Jobim e, pelo compositor, poeta e diplomata, Vinícius de Moraes, durante viagem a capital, em setembro de 1959, a convite do então presidente da República Juscelino Kubitschek. A peça foi inspirada nos sons das matas, das águas, da fauna e do cerrado que circundavam a paisagem do Planalto Central (ROSADO, 2008, p. 11). O filme, segundo Nunes (NUNES, 2013, p. 15), destaca a narração em off, narração de um locutor não identificado no filme, e aproxima da narrativa a visão de uma cidade feita por todos que vivem nela.

Em 1987, destaca-se uma realização coletiva: “Brasília, A Última Utopia”, coletânea de seis curtas-metragens sobre Brasília. Moriconi conta que as seis equipes foram dirigidas pelos

cinastas Geraldo Moraes, Vladimir Carvalho, Moacir Oliveira, Pedro Anísio, Roberto Pires e Pedro Jorge. (MORICONI, 2012, p. 155). Os filmes discutiam sobre o que teria se tornado esta “Última Utopia”. Na coletânea, Geraldo Moraes retorna as questões do modo de falar em Brasília com o filme “A capital dos Brasis”; Vladimir Carvalho busca as riquezas naturais nos arredores de Brasília em “Paisagem Natural”; Pedro Jorge compara busca os antepassados da história do Brasil e entrelaça com a história de Brasília no filme “O sinal da Cruz”; Moacir de Oliveira aborda a arquitetura monumental da cidade em “Suíte Brasília” e em “A volta do Candango”, de Roberto Pires, um candango retorna a cidade que ajudou a construir (MORICONI, 2012, p. 155).

Após realizar “Brasília, segundo Feldman” (1967) e “Perseguini” (1981), Vladimir Carvalho retrata novamente o tema em “Conterrâneos Velhos de Guerra” (1990). Com quase três horas de duração, o longa-metragem conta a história dos operários da construção de Brasília. O documentário traz depoimentos de migrantes que vivenciaram a segregação socioespacial de uma cidade estratificada entre uma classe de trabalhadores excluídos do direito à cidade e uma classe de funcionários públicos privilegiados residentes na área central.

Em entrevista feita exclusivamente para este trabalho, Vladimir conta que, a partir de conversas informais com moradores da antiga Vila do IAPI (Instituto de Aposentados e Pensionistas da Indústria), ouviu várias histórias sobre um “terrível” massacre ocorrido durante a construção da capital no acampamento da construtora Pacheco Fernandes, na Vila Planalto, em fevereiro de 1958.

Ao longo de duas décadas de filmagens, o documentarista busca desvendar a história desse massacre por meio de depoimentos dos pioneiros sobreviventes deste episódio sombrio. Há um contraste entre as falas dos trabalhadores e as falas de personalidades vinculadas ao governo no período da construção, como no caso dos depoimentos do arquiteto Oscar Niemeyer, do urbanista Lúcio Costa, do médico Ernesto Silva e do diplomata Wladimir Murtinho.

A segregação socioespacial também é tema de “Invasores ou Excluídos” (1988 – 1989) de César Mendes e Dulcídio Siqueira. Orientado por Vladimir Carvalho, junto ao Decanato de Pesquisa e Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, trata-se de um trabalho cinematográfico que discutiu as políticas habitacionais e planejamento urbano, adotadas pelo governo do DF, e mostrou os movimentos de resistência dos moradores frente a episódios de remoção de novas invasões.

Com locução de Vladimir Carvalho, assistência de direção Mauro Giuntini, o filme se aproxima da narrativa de “Conterrâneos Velhos de Guerra” ao apresentar imagens de arquivo, cenas de remoção dos “favelados” e do início do surgimento da Ceilândia e de Samambaia. Personagens como o representante da Associação dos Incansáveis da Ceilândia, Eurípedes, e o arquiteto Oscar Niemeyer, também estão em “Invasores e Excluídos”. No filme, os “invasores” são removidos para áreas fora do território do DF, como “Brasilinha”, Planaltina de Goiás, e Barrolândia, regiões do entorno do DF, no estado de Goiás.

Para Vladimir Carvalho, o documentário brasileiro está ligado à construção e busca de um “autoconhecimento do país e seu povo”. “Se vincula de modo profundo com a cultura e o homem brasileiros, refletindo com argúcia e intensa sensibilidade o que ocorre no seio desse universo tão variado quanto inquietante, justamente chamado de civilização brasileira” (CARVALHO, 2002, p. 300). Nessa perspectiva, o cineasta classifica o cinema de curta-metragem, “especialmente o documentário de preocupação cultural e antropológica”, como “o forte do cinema brasileiro” (VLADIMIR, 2002, p. 185).

Vladimir faz parte de uma geração de cineastas que desponta no início da década de 1960 no Brasil. Jean-Claude Bernardet criou o conceito “modelo sociológico” para classificar esse modo de fazer filmes que nascia. Esse modo era “marcado pelas diversas tendências ideológicas e estéticas que queriam que as artes não só expressassem a problemática social, mas ainda contribuíssem à transformação da sociedade” (BERNARDET, 2003, p. 11).

No documentário, não é um roteirista que escreve o roteiro, é alguém em busca da verdade. Um documentário é uma pesquisa, de algum modo uma investigação, e, por isso, tudo é questão de método. Se a temática é vasta demais para que se possa ter a ambição de chegar à Verdade, que só pode ser parcelar, cabe ao cineasta demonstrar que ele não trapaceia com sua convicção (GAUTHIER, p. 120, 2011).

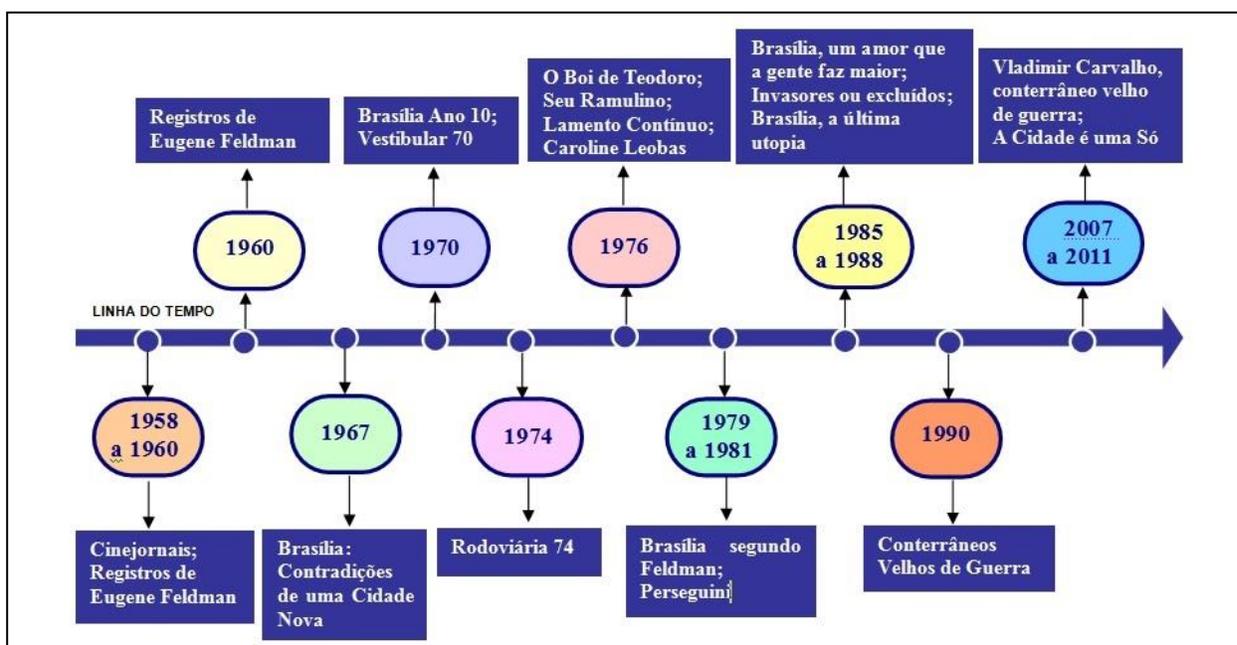
O movimento crescente de documentaristas, do qual Vladimir fazia parte, se preocupava em abordar de maneira crítica a crescente urbanização e o processo de industrialização brasileira e, ao mesmo tempo, valorizar a cultura popular que pulsava no país. Muitos destes documentaristas eram apoiados pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). O documentário, que anteriormente abordava sobre povos e florestas, passa a refletir sobre o subdesenvolvimento do país e a desigualdade social. Essas questões antecipam a formação do Cinema Novo. Neste período, o filme “Aruanda”, de Linduarte Noronha, é “marco

do cinema documental brasileiro”, no qual Vladimir Carvalho participou como assistente. (GONÇALVES, p.6, 2006).

Desta época, Gauthier (GAUTHIER, p. 107, 2011) destaca as obras “Garrincha, a alegria de um povo” (1963), de Joaquim Pedro de Andrade, sobre um fenômeno do futebol; “Memória do Cangaço” (1965), de Paulo Gil Soares, que registrou os testemunhos de sobreviventes do Cangaço; “Viramundo” (1965), Geraldo Sarno, sobre o movimento migratório de nordestinos para São Paulo; “O Circo” (1965), de Arnaldo Jabor, sobre a vida cotidiana de um povo para além do mundo pitoresco do circo; “A Opinião Pública”, de Arnaldo Jabor, sobre a juventude da classe média do Rio de Janeiro; “Subterrâneos do futebol” (1967), de Maurice Capovilla, que discute o futebol como fenômeno sociológico e “Nossa escola de Samba”, de Manuel Horacio Gimenez, sobre o samba no início dos anos 60.

O desenvolvimento desse modo de fazer cinema no Brasil foi “interrompido pelo sombrio período da ditadura militar que acabou com um impulso promissor”, afirma Gauthier (GAUTHIER, p. 107, 2011). “Será preciso esperar o fim da ditadura (1985) para ver reaparecer um documentário que, como em qualquer outro lugar, mudou de rosto, embora a produção tenha se mantido como pode” (GAUTHIER, p. 107, 2011).

Abaixo, gráfico linha do tempo com os principais documentários sobre Brasília desde o período da construção (1958) até 2011, ano em que foi feito o documentário “A Cidade é uma Só”, de Adirley Queirós.



5.2 – INFLUÊNCIA DO CURSO DE CINEMA DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA E DO FESTIVAL DE BRASÍLIA DO CINEMA BRASILEIRO

É imprescindível destacar a influência do curso de cinema da Universidade de Brasília no desenvolvimento de uma produção cinematográfica na capital. A implantação do curso está ligada a um vanguardista projeto voltado aos ideais de uma educação libertadora de um povo: a criação da Universidade de Brasília (UnB). O projeto da UnB foi elaborado pelo sociólogo Darcy Ribeiro e planejado pelo educador Anísio Teixeira durante o governo JK, em 1958. Durante governo de Jânio Quadros é criada uma comissão encarregada de projetar a instituição. Em continuidade ao empenho de Jânio, João Goulart promulga a lei de criação da UnB, nomeia Darcy Ribeiro como primeiro reitor e apoia sua a implantação (RIBEIRO, 1978, p. 14).

No livro “UnB: Invenção e Descaminho”, Darcy Ribeiro fala sobre a idealização do projeto de uma universidade autêntica, de caráter emancipatório, e de estímulo a formação artística, diferente de outras instituições de formação superior até então existentes no país.

Outra incitação que nos movia era o desafio de fazer da Universidade de Brasília o que nunca fora universidade alguma, embora todas as pretendam. Refiro-me à ambição de fazer-se um foco de autêntico florescimento cultural e artístico. Um centro de criatividade fecundo, no qual as letras e as artes tivessem condição de se expressar e florescer. (RIBEIRO, 1978, p. 67).

Segundo Ribeiro, a UnB significava também a superação de um “utilitarismo universitário”. Previa então uma formação acadêmica autônoma e multidisciplinar que permitia aos estudantes compor livremente seus currículos, “sem a obrigação de especializar-se em alguma área de conhecimento” (RIBEIRO, 1978, p. 68).

Neste cenário fértil, se insere o primeiro curso de cinema em nível de graduação em uma universidade pública no Brasil. Idealizada pelo jornalista Pompeu de Souza, então secretário de Imprensa do Primeiro-Ministro do governo João Goulart, a Faculdade de Comunicação de Massas seria composta de três escolas: Jornalismo, Publicidade e Propaganda e TV, Rádio e Cinema. O conceito era inspirado em um modelo adotado pela universidade-norte americana de Stanford. Pompeu de Souza convida, então, o crítico de cinema, criador e coordenador da

Cinemateca Brasileira, Paulo Emílio Salles Gomes, para dirigir o curso em março de 1965 (MORICONI, 2012, p. 81).

Além de Salles Gomes, o corpo docente do curso era formado pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos, que assumiu a cadeira de técnica e realização cinematográfica e pelos auxiliares de ensino Jean-Claude Bernardet e Lucila Bernardet. Um dos primeiros professores da UnB, o físico Roberto Salmeron, traz, no livro a “Universidade Interrompida: Brasília 1964 – 1965”, relatos sobre os primeiros anos de UnB e sobre os vários episódios de interrupção e invasões do exército à Universidade.

De acordo com Salmeron, os professores ensinavam técnica e prática cinematográficas e buscavam realizar vários documentários com a colaboração dos estudantes, como foi o caso do filme “Fala, Brasília”. O curso tinha sede no antigo Instituto Central de Artes (ICA), onde havia sessões de cinema gratuitas e abertas ao público com conferências e comentários sobre os filmes exibidos. “Os estudantes tinham, portanto, inúmeras possibilidades de aprendizado com esses artistas de valor” (SALMERON, 2007, p. 112).

“Uma universidade assim livre e libertária, só pode sobreviver numa ordem democrática. Quando subvertida a institucionalidade constitucional, se tomou do povo a liberdade de buscar os caminhos de sua própria emancipação” (RIBEIRO, 1978, p. 84). A citação de Darcy Ribeiro retrata a ameaça que a UnB representava ao governo militar por seu ideal libertário. Após o golpe, em 1964, as universidades brasileiras sofreram tristes ataques e perseguições.

A Universidade de Brasília foi um dos principais alvos das tropas militares, sofreu com prisões, expulsões de professores e estudantes, “tendo sido tendo sido invadida três vezes por tropas militares, em abril de 1964, em outubro de 1965 e em agosto de 1968”. (SALMERON, 2007, p. 173-174). Os motivos das invasões eram políticos por tudo o que o projeto vanguardista representava e por sua ligação com os considerados “inimigos do novo poder”, ex-presidentes Juscelino Kubitschek e João Goulart e o ex-reitor Darcy Ribeiro (SALMERON, 2007, p. 173-174).

No ano de 1965, professores da UnB são demitidos de forma arbitrária por causa de divergências políticas. Em revolta a esse acontecimento, ocorre demissão em massa de outros 200 professores em solidariedade aos colegas e contra a repressão política que então se abatia sobre a instituição. Entre os demitidos estavam Nelson Pereira dos Santos e Paulo Emílio Salles Gomes. (IBIAPINA, 1997, p. 4). O fato levou a extinção do pioneiro curso em outubro de 1965. Nelson

Pereira dos Santos, seus alunos e o fotógrafo Dib Luft inclusive concluem “Fala, Brasília” após o fechamento.

Entre 1965 e 1969, o curso ficou limitado a algumas disciplinas do Instituto Central de Artes e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (ICA-FAU). Na passagem de 1969 para 1970, renasce com a criação do Departamento de Artes Visuais e Cinema após constantes reivindicações de remanescentes do antigo curso criado por Pompeu de Souza e Salles Gomes (MORICONI, 2012, p. 85). Em 1972, o curso é extinto mais uma vez. Sobra aos estudantes apenas a possibilidade de cursar disciplinas isoladas de cinema dentro dos cursos de Jornalismo, Relações Públicas e Publicidade e Propaganda (MORICONI, 2012, 127). Apesar da extinção, Vladimir Carvalho fala sobre o legado deixado pelo curso:

No curto espaço de tempo em que durou, o curso deixou inestimável saldo de filmes documentários que legaram – podia-se antever – uma fisionomia peculiar à atividade cinematográfica de Brasília. Um cinema de reflexão, útil e em sintonia com o espírito que motivara a transferência da capital para o Planalto Central, o da descentralização e autoconhecimento do Brasil (CARVALHO, 2002, p. 317).

Paulo Emílio Salles Gomes foi responsável também por outras iniciativas importantes para a cena cultural do período. Entre elas, a I Semana do Cinema Brasileiro, em 1965, e as exposições semanais comentadas de filmes na Escola Parque da 508 / 507 sul, no Plano Piloto, chamadas de atividades de apreciação cinematográfica. (TIMBÓ, 2006, p. 65). Para Moriconi, as sessões da Escola Parque, organizadas por Paulo Emílio, foram um “prelúdio do pioneiro curso de Cinema da Universidade de Brasília e o início de um período de grande agitação cinematográfica na cidade” (MORICONI, 2012, p. 101).

Uma casa, localizada na quadra 707 Sul, era ponto de encontro de admiradores e entusiastas da sétima arte em 1966. Os encontros anunciavam o nascimento do Clube de Cinema, criado por Geraldo Sobral, assíduo frequentador das sessões da Escola Parque, e Walter Mello, seu amigo e funcionário da Fundação Cultural. Mais tarde Geraldo Sobral se juntou a turma de cinema da UnB e se tornou presidente do Conselho Nacional de Cineclubes (MORICONI, 2012, p. 101).

As exposições passaram a acontecer no Cine Bruni Brasília, no subsolo Edifício Vale do Rio Doce que ficava no Setor Bancário Norte e na Escola Parque. “O Clube de Cinema colocava,

só nos fins de semana normais, pelo menos duas mil pessoas em suas sessões”, relatou Geraldo Sobral a Moriconi (MORICONI, 2012, p. 105). O Clube de Cinema também foi um espaço de resistência à censura da época, por ter se transformado num “clube de manifestos”, o que o levou a forte perseguição política. O espaço foi fechado após decreto do Ato Institucional Nº 5 (AI-5) em dezembro de 1968. O recrudescimento da ditadura militar impulsionou uma debandada de intelectuais, artistas e pensadores da cidade (MORICONI, 2012, p. 107).

Em 1967, a I Semana do Cinema Brasileiro dá origem ao Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Em meio a esse cenário árido, o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro aos poucos se torna também um dos principais espaços de contestação à ditadura militar e de reivindicações em prol do cinema brasileiro e de uma forma de se fazer cinema na cidade. De acordo com a cineasta e professora da Faculdade de Comunicação da UnB, Dácia Ibiapina, o festival é um grande fórum e espaço em que cineastas, produtores, críticos se reúnem para debater os rumos do cinema nacional e também “o principal evento cultural de Brasília e um bom lugar para se testar o filme brasileiro e sua relação com o público” (IBIAPINA, 1997, p. 4). Em setembro de 2018, o Festival completou 51 edições.

Foi no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro que o documentarista Vladimir Carvalho apresentou o curta-metragem “A Bolandeira” em sua primeira visita a capital. O filme recebeu Menção Especial do Clube de Cinema de Brasília. Um ano depois, em janeiro de 1970, o cineasta foi convidado pelo fotógrafo Fernando Duarte para ministrar provisoriamente um curso na no ICA-FAU na UnB.

Já na Universidade de Brasília, Vladimir oferece neste curso de verão aulas de filmagens aos estudantes matriculados. Do material produzido, nasce o documentário “Vestibular 70”. Com roteiro e direção de Vladimir Carvalho e Fernando Duarte, fotografia de Heinz Förthmann e Miguel Freire e montagem de Eduardo Leone, o curta-metragem vence o Prêmio Jornal do Brasil. O sucesso do filme contribui para a permanência de Vladimir Carvalho em Brasília pelos próximos quarenta e oito anos (MORICONI, 2012, p. 117).

Nos anos seguintes, ao lado dos professores Geraldo Moraes e Pedro Jorge de Castro, Vladimir, ministra aulas de Jornalismo Cinematográfico e estimula entre os estudantes a produção de pequenos filmes em super-8 sobre o DF. Deste período, Moriconi destaca “Rodoviária” (1974) do jornalista Flávio Mattos e Ceilândia 76 (1976) de autoria dele com Flávio Mattos. Este último documenta, a pedido do professor do Departamento de Arquitetura e

Urbanismo Paulo Bicca, aspectos da vida dos moradores transferidos da Invasão do IAPI para Ceilândia (MORICONI, 2012, p. 133).

Outros filmes inspirados pela disciplina documentaram as diversas manifestações artísticas e culturais que se assentavam sobre a cidade. Como exemplo, “O boi de Teodoro”, de Marcos Mendes, George Diab e Augusto Serrão, sobre o maranhense e articulador cultural Teodoro, criador do Centro de Tradições Populares; “Lamento Contínuo”, de Jussara Mendonça Pedro Reding e Lúcia Farias, sobre o ressurgimento do choro na capital e Carolina Leobas, de Sérgio Moriconi sobre um poeta de cordel morador de Ceilândia (MORICONI, 2012, p. 133-136). Com uma temática ambientalista, o documentário “Seu Ramulino”, de Marcos Mendes fala sobre as preocupações ecológicas de um camponês morador de uma área próxima ao DF. Todos os filmes citados acima estão relacionados aos estudos de comunicação da Universidade de Brasília e são do ano de 1976 (MORICONI, 2012, p. 137).

Em 1978, Vladimir Carvalho cria no DF a seção regional da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD-DF) durante a Jornada de Cinema da Bahia. A associação desempenhou importante papel ao reunir a classe cinematográfica da cidade para lutar por melhores condições de trabalho e pelo “estabelecimento de cotas regionais nos editais nacionais para a produção de curtas, médias e longas metragens”, afirma Moriconi (MORICONI, 2012, p. 147). “ABD-DF nasceu fadada a exercer forte liderança local e a influir junto aos organismos oficiais da cultura, atuando muitas vezes como braço avançado do cinema brasileiro”, enfatiza Vladimir Carvalho no livro Cinema Candango – Matéria de Jornal (CARVALHO, 2002, p. 317). A ABD-DF transformaria-se, anos depois, na Associação Brasiliense de Cinema e Vídeo (ABDV).

Nas últimas décadas, surgem, na Faculdade de Comunicação da UnB e no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, outros nomes fundamentais para a história do cinema em Brasília. Na virada do século, a chegada de novos professores que também são realizadores à Universidade de Brasília é um pontapé para incentivar novas produções na cidade. Entre estes novos integrantes, destaca-se Dácia Ibiapina, diretora do documentário “Vladimir Carvalho: Conterrâneo Velho de Guerra” (2007); Érika Bauer, diretora de “Dom Hélder Câmara – O Santo Rebelde” (2013) e o fotógrafo e profissional de som direto, David Pennington (MORICONI, 2012, p. 180).

Moriconi aponta ainda a influência de um curso de cinema ministrado por Suzana Amaral no Polo de Cinema e Vídeo para a explosão de curtas metragens. “Entre os alunos estão Jimi

Figueiredo, José Eduardo Belmonte, Mauro Giuntini, André Cunha, René Sampaio e Cibele Amaral” (MORICONI, 2012, p. 180), grandes nomes da nova geração de cineastas de Brasília.

5.3 – SEGREGAÇÃO SOCIOESPACIAL DO DISTRITO FEDERAL

Como “meta síntese” do governo Juscelino Kubitschek, a construção de Brasília representava, de forma simbólica, a realização da proposta desenvolvimentista de “crescimento e integração nacional” (FERREIRA, 2010). Na época da transferência, o Brasil vivia um momento de transição de uma sociedade rural para a urbana, com o deslocamento da população para as cidades e esvaziamento do meio rural. “Em sua política eminentemente desenvolvimentista, com base na ocupação do território, o presidente coloca a nova capital como parte de sua estratégia de pioneirismo”, afirma Ignez Costa Ferreira (FERREIRA, 2010), geógrafa e professora aposentada e pesquisadora do Núcleo de Estudos Urbanos e Regionais da Universidade de Brasília (FERREIRA, 2010, p. 47). A meta do então presidente era “avançar 50 anos em 5”, trazer para o Brasil a modernidade e o desenvolvimento.

Mas as ideias mudancistas estavam sendo propagadas há mais de 100 anos. As discussões começaram no período colonial, entre articuladores de movimentos de emancipação, como a Inconfidência Mineira. “O primeiro momento tem como início a mensagem encaminhada a José Bonifácio à Assembleia Constituinte em 1823, na qual sugere o nome de Brasília para a capital do reino”, conta Ignez Ferreira (FERREIRA, 2010, p. 25).

Em outro momento, na virada do século XIX para o século XX, a proposta é pautada pela “teoria do determinismo geográfico”, na busca por um lugar ideal para a instalação da nova capital. Assim, o êxito da nova capital dependeria das boas condições do lugar e suas potencialidades e fatores como proximidade de bacias hidrográficas, altitude, etc. “Brasília começa sua história com o “mito do lugar ótimo, da escolha do sítio considerado como lugar ideal para se construir a capital” (FERREIRA, 2010, p. 30).

Nos anos seguintes, com o impacto da economia cafeeira e a descoberta de um potencial produtivo de Goiás, há um movimento de expansão da ocupação do centro-oeste, de penetração do território e implantação de ferrovias em Goiás e região do Triângulo Mineiro. Nos anos 1930, o presidente Getúlio Vargas lança a “Marcha para o Oeste” e demonstra interesse em expandir as fronteiras da ocupação brasileira para o interior do país (FERREIRA, 2010, p. 36).

Em 1946, a Constituição no artigo 4º do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, determina que: A capital da União será transferida para a região do Planalto Central do País e o primeiro parágrafo daquele dispositivo constitucional prevê “a formação de uma comissão para proceder ao estudo da localização da nova capital”. (FERREIRA, 2010, p. 36).

Mas o projeto só irá sair do papel anos depois, com a eleição de Juscelino Kubitschek. Durante sua campanha à presidência, em um comício na cidade de Jataí, em abril de 1955, em Goiás, ele assume o compromisso de transferir finalmente a capital para o centro do país (FERREIRA, 2010, p. 45).

Entretanto, o grande plano de Kubitschek teve oposição de várias frentes: dos que eram céticos quanto à capacidade do governo de construir uma cidade “no meio do nada”; dos que argumentavam que o projeto era uma insanidade do ponto de vista econômico e dos que tinham dúvidas sobre a continuidade do projeto por governos seguintes (HOLSTON, 1993, p. 27). Para conter a oposição, e legitimar a mudança da capital, Juscelino Kubitschek e seus aliados reagiram com forte campanha com base numa retórica de fundação de um “novo Brasil” (HOLSTON, 1993, p. 29). Nesse discurso utópico, Brasília é apresentada como um “antídoto” para o problema da estratificação social e como “berço” de uma nova sociedade, mais igualitária e sem discriminação social (HOLSTON, 1993, p. 29).

No livro “A Cidade Modernista”, James Holston, antropólogo estadunidense, faz uma crítica profunda ao planejamento de Brasília e escancara as contradições de um projeto utópico de uma cidade que deveria “marcar a alvorada de um novo Brasil” (HOLSTON, 1993, p. 199). “Essa diferença utópica entre a capital e o país significava que o planejamento de Brasília tinha de negar o Brasil existente” (HOLSTON, 1993, p. 199). Para Holston (HOLSTON, 1993), Brasília representou a negação das condições existentes na realidade brasileira, quando planejada com o intuito de criar uma nova dinâmica social e ser um modelo de práticas sociais radicalmente diferentes do que havia até então (HOLSTON, 1993, p. 12).

Uma comissão elabora um concurso para a escolha de um plano piloto para a nova cidade. É escolhido, então, o protótipo do arquiteto Lúcio Costa. O traçado simétrico e moderno previa uma cidade dividida em eixos e vias expressas, um centro público para atividades administrativas e cívicas, superquadras residenciais com jardins e dependências coletivas e uma zona recreativa ao redor (HOLSTON, 1993, p. 38).

Holston (HOLSTON, 1993) afirma que o plano não trazia indicações sobre como a cidade deveria ser ocupada. “O plano carece ademais, de uma descrição explícita da estrutura social que se pretendia instituir em Brasília” (HOLSTON, 1993, p. 69). No início de 1957, o presidente lança uma campanha nacional com objetivo de recrutar trabalhadores para a construção de Brasília. Transmitida em rede nacional, a campanha apelava a brasileiros de todas as regiões e classes sociais para que se engajassem na empreitada (HOSLTON, 1993, p. 207).

O antropólogo Gustavo Lins Ribeiro explica que, iniciada a construção, grande contingente de operários, trabalhadores assalariados, fugindo da miséria e da fome, começa a chegar à cidade. “O surgimento de uma grande obra acaba atraindo números crescentes de trabalhadores. As viagens para a área eram estafantes e basicamente feitas em transportes precários como caminhões pau-de-arara” (RIBEIRO, 2008, p. 76). Esses trabalhadores, que chegavam a capital, não tinham nenhum vínculo empregatício e confiavam na demanda por serviços relacionados à construção civil e absorção de mão de obra não qualificada (RIBEIRO, 2008, p.84).

Havia grande demanda por trabalho, os salários eram altos, se comparados com outras regiões, mas não havia limite para horas-extras e as atividades eram intensas, pois havia pressão de edificar a capital em apenas três anos (HOSLTON, 1993, p. 223). Os pioneiros eram recrutados de diversas maneiras, tanto por empresas privadas, construtoras e até por traficantes de trabalhadores. “O tráfico de trabalhadores tornou-se tão lucrativo que um gênero de recrutadores independentes e especialmente inescrupulosos surgiu para responder a essa necessidade”, conta Holston (HOSLTON, 1993, p. 225).

Com a “avalanche de migrantes”, a Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap) tenta criar mecanismos de regulação para contratação de mão de obra e controle de acesso aos acampamentos de construção. Era uma forma de evitar que os trabalhadores “fincassem raízes na capital” (HOLSTON, 1993, p. 226).

A solução que tentou dar para este paradoxo foi a de contratar mão de obra para erigir Brasília, mas usar seus poderes administrativos e policiais para remover a força de trabalho da capital construída. Negando aos operários da construção direitos de residência, pretendia evitar que o Brasil por eles representado, fincasse raízes na cidade inaugural. (HOLSTON, 1993, p. 200).

Em “O Capital da Esperança”, Gustavo Lins Ribeiro, denuncia a grave situação de privações de direitos, péssimas condições de trabalho e moradia enfrentada por muitos trabalhadores durante o período da construção de Brasília. Lins Ribeiro conta que existia uma rotina exaustiva, na qual se trabalhava tanto durante o dia, quanto durante a noite. Ao entrevistar operários, Ribeiro constatou a presença “naturalizada” do trabalho noturno e diversas outras formas de exploração de trabalhadores. Os operários trabalhavam mais de doze horas por dia, e alguns chegavam a trabalhar inclusive por vinte e duas horas seguidas (RIBEIRO, 2008, p. 23).

Em um território cujo cotidiano é dominado pela intensa atividade produtiva, milhares de homens sem família e sem mulheres trabalham ao extremo. Praticamente não existem opções de lazer e os operários tornam-se clientes de uma florescente zona de prostituição. Aglomerar grande população operária para realizar uma obra gera uma situação em que se pode ver como os trabalhadores são tratados em determinada sociedade. Há que se resolver problemas fundamentais como o fornecimento de alimentação e moradia para os trabalhadores. (RIBEIRO, 2008, p. 22).

Não era previsto local permanente para abrigar essa massa de trabalhadores e migrantes. A grande maioria vivia em alojamentos provisórios, barracões, nos canteiros de obras e na Cidade Livre, atual Núcleo Bandeirante, uma área livre de regulamentos aplicados pela Novacap. “Qualquer migrante podia entrar livremente na Cidade Livre, achar livremente um lugar para morar, encontrar trabalho livremente” (HOSLTON, 1993, p. 228).

Porém, a Cidade Livre, segundo o plano original da Novacap, deveria ser um alojamento temporário, que autorizava a oferta de aluguel de residência para aqueles trabalhadores que não conseguissem vagas nos acampamentos (HOSLTON, 1993, p. 245). Famílias de migrantes que não tinham condições de pagar aluguéis na Cidade Livre se aglomeravam em ocupações ilegais. “Tinham nomes como Sacolândia, devido os sacos de concreto e outros materiais de construção que os invasores usavam para construir seus barracos” (HOSLTON, 1993, p. 246). A proposta inicial era que todas essas ocupações de trabalhadores fossem removidas após a inauguração da cidade.

Por outro lado, funcionários públicos e os chamados “burocratas” que eram transferidos do Rio de Janeiro para Brasília recebiam, como estímulo salário em dobro – “a dobradinha” – e tinham moradia garantida nas quadras residenciais que estavam sendo construídas. Com essa conjuntura de segregação social e espacial, quebra-se então o mito da cidade igualitária e se

exclui do grande projeto os trabalhadores braçais (PAVIANI, 2010, p. 235). “Ao inaugurá-la, planejava revelar um milagre: uma cidade reluzente, vazia e pronta para receber os que deveriam ocupá-la. Essa apresentação de uma ideia inabitável negava o Brasil que a cidade já havia incorporado: a população dos que a construíram” (HOLSTON, 1993, p. 199).

As cidades satélites não constavam no plano urbanístico de Lúcio e nem nas diretrizes da Novacap. Uma insurgência de ocupações irregulares de migrantes em áreas próximas aos canteiros e à Cidade Livre leva à criação das primeiras cidades satélites. “A rebelião dos pioneiros forçou o Estado a reconhecer seus direitos à cidade”, afirma Holston (HOLSTON, 1993, p. 257). Entretanto, na criação das cidades-satélites o governo usou princípios de estratificação e segregação socioespacial que estimularam novos ciclos de rebelião (HOLSTON, 1993, p. 259).

Em 1958, era criada Taguatinga, primeira cidade satélite, para onde foram transferidos, com relutância, “milhares de operários e favelados” removidos da favela Sarah Kubitschek, instalada na rodovia Brasília-Anápolis (PAVIANI, 2010, p.235). Taguatinga foi modelo para a criação de novas cidades satélites nos anos seguintes, como Gama, Sobradinho, Paranoá, Guará, Planaltina e Ceilândia. Lins Ribeiro questiona a ausência dos operários do espaço urbano do Plano Piloto após a inauguração da cidade:

Esta contradição é geralmente percebida pela constatação de que o operário, grosso modo, habita nas cidades-satélites, enquanto Plano Piloto permaneceu intocado e exclusivo para a pequena burguesia ligada à administração federal. Uma expectativa forjada pelo plano original da cidade, segundo a qual os operários compartilhariam o mesmo espaço urbano que os funcionários federais, criou, mesmo na literatura acadêmica, um estranhamento referente à ausência no Plano Piloto daqueles que o construíram. (RIBEIRO, 2008, p. 32).

De acordo com o geógrafo Aldo Paviani (PAVIANI, 2010), antes da inauguração, a cidade teve sua população multiplicada por dez. O estudo “Evolução dos Movimentos Migratórios para o Distrito Federal 1959 – 2010”, realizado pela Companhia de Planejamento do Distrito Federal (CODEPLAN), aponta que, no ano da inauguração, já havia na cidade 140.164 habitantes (CODEPLAN, 2013, p. 20). De acordo com o relatório, os imigrantes eram jovens e em sua maioria do sexo masculino; com baixo nível de escolaridade; predominantemente nascidos no Centro-Oeste, Sudeste e Nordeste. Os que vinham do Nordeste fugiam da seca que afetou toda a região em 1958 (CODEPLAN, 2013, p. 84).

Como não havia um plano habitacional para essas pessoas, a solução do governo foi removê-las para áreas distantes e conter o surgimento de novas invasões (PAVIANI, 2010, p. 235). Paviani se refere a “erradicação de favelados para limpeza de áreas em vias de valorização” (PAVIANI, 1996. 220). A expulsão de trabalhadores e migrantes para áreas distantes do centro de Brasília, aliada a falta de infraestrutura, ausência de moradias e desemprego, geraram grande segregação socioespacial no DF. São oferecidos aos moradores pobres loteamentos distantes de seu local de trabalho, em áreas desprovidas de infraestrutura básica e de equipamentos coletivos promovidos pelo Estado (DOYLE, 1996, p. 120).

Esse fenômeno tem sido objeto de estudo de geógrafos, antropólogos e pesquisadores brasileiros, sobretudo, a partir da observação de experiências oriundas da formação das grandes metrópoles brasileiras nos últimos 60 anos. A exclusão socioespacial ocorre em espaços rejeitados pelo mercado e pelo interesse dos agentes imobiliários. O processo está ligado à formação de periferias, favelas, que se caracterizam pela ausência de investimento e infraestrutura (CORREA, 2010, p.177)

O geógrafo Milton Santos (SANTOS, 1993) no livro “A Urbanização Brasileira” analisa os problemas na urbanização do país ao longo do século XX. Para ele, o déficit de residências é um fator altamente problemático, pois cria uma cadeia de especulação imobiliária e conduz a “periferização da população mais pobre” (MILTON SANTOS, 1993, p. 96). “Havendo especulação, há criação mercantil da escassez, e o problema do acesso à terra e à habitação se acentua”, avalia Santos (SANTOS, 1993, p. 96). Ele afirma que o próprio poder público estimula a especulação quando fomenta a criação de espaços vazios dentro das cidades e expulsa a população para as periferias. Esse processo causa ainda mais o empobrecimento dessa classe, quando força a população das periferias a pagar por um oneroso e precário serviço de transporte, ou adquirir bens de consumo e serviços para suprir uma lacuna deixada pelo Estado. (SANTOS, 1993, p. 111).

Paviani destaca (PAVIANI, 2010) as periferias como a forma espacial de mecanismos de exclusão e segregação sociais caracterizadas por habitações precárias e insuficientes, ausência de infraestrutura etc. São áreas que abrigam inúmeros loteamentos irregulares e clandestinos vulneráveis a ausência do poder público (PAVIANI, 2010, p. 227). Paviani explica que a elevada desigualdade espacial faz parte da urbanização brasileira e está vinculada a outros problemas como o desemprego, a má-distribuição de renda, o déficit habitacional, a criminalidade e a

violência urbana. Para a socióloga e cientista política Patrícia Doyle, o fato de Brasília ser uma cidade planejada não minimizou o problema, pelo contrário, aqui a segregação é mais nítida do que em outras metrópoles nacionais. “São muitos quilômetros separando o centro da periferia” (DOYLE, 1996, p. 129).

Segue-se daí que nossas metrópoles são santuários da segregação socioeconômica (e, portanto, espacial): os mais afortunados estão próximos aos lugares valorizados, ocupando aí, as posições melhor remuneradas; os destituídos são também excluídos do acesso a terra, à habitação, à educação, aos empregos e/ou atividades remuneradoras, sendo, por isso, periféricos (espacial e socialmente falando) (PAVIANI, 2010, p. 78).

Essa “lógica da periferização”, presente nas ações de erradicação de favelas contribui também para a elitização do Plano Piloto (PAVIANI, 2010, p. 123). É um jogo de duas forças, uma que polariza outra que periferiza, como aponta Ignez Ferreira (FERREIRA, 2010, p. 50).

Em 1971, a Campanha de Erradicação de Invasões (CEI), remove moradores da Vila do IAPI (Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários) para uma região há mais de trinta quilômetros do centro de Brasília, sem oferecer qualquer infraestrutura aos desalojados. A remoção dá origem a cidade de Ceilândia, mais populosa Região Administrativa do DF. A vila ficava à margem da Avenida Estrada Parque Núcleo Bandeirante (EPNB), próxima a Cidade Livre, atual Núcleo Bandeirante. O processo de remoção e seus desdobramentos estão presentes nos filmes “Conterrâneos Velhos de Guerra” (CONTERRÂNEOS, 1990) e “A Cidade é uma Só?” (A CIDADE, 2011).

Nas décadas seguintes, sob pressão popular e para atender uma demanda crescente, o governo do DF elabora políticas para construção de novos conjuntos habitacionais com o auxílio de órgãos como a Sociedade de Habitação de Interesse Social (SHIS) (PAVIANI, 2010, p. 103). “O GDF implantou sucessivas satélites: Gama e Sobradinho no início dos anos 1960; Guará I – nos fins da década, acrescido do Guará II, ao longo dos anos 1970” (PAVIANI, 2010, p.147). Segundo Paviani, essas intervenções se realizaram durante as décadas de 1970 e 1980 por diferentes administrações (PAVIANI, 2010, p.147).

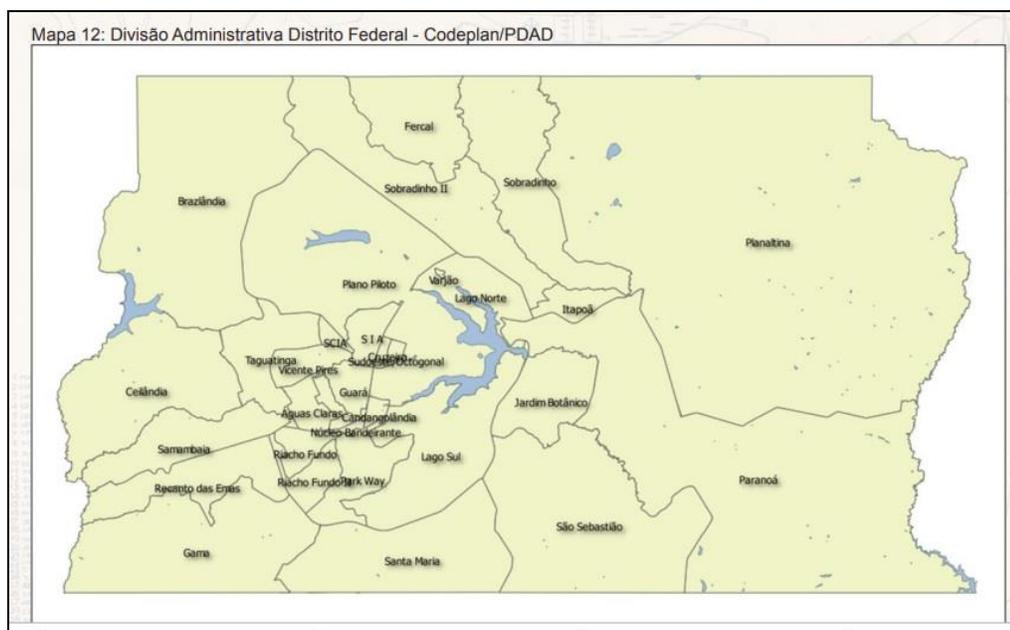
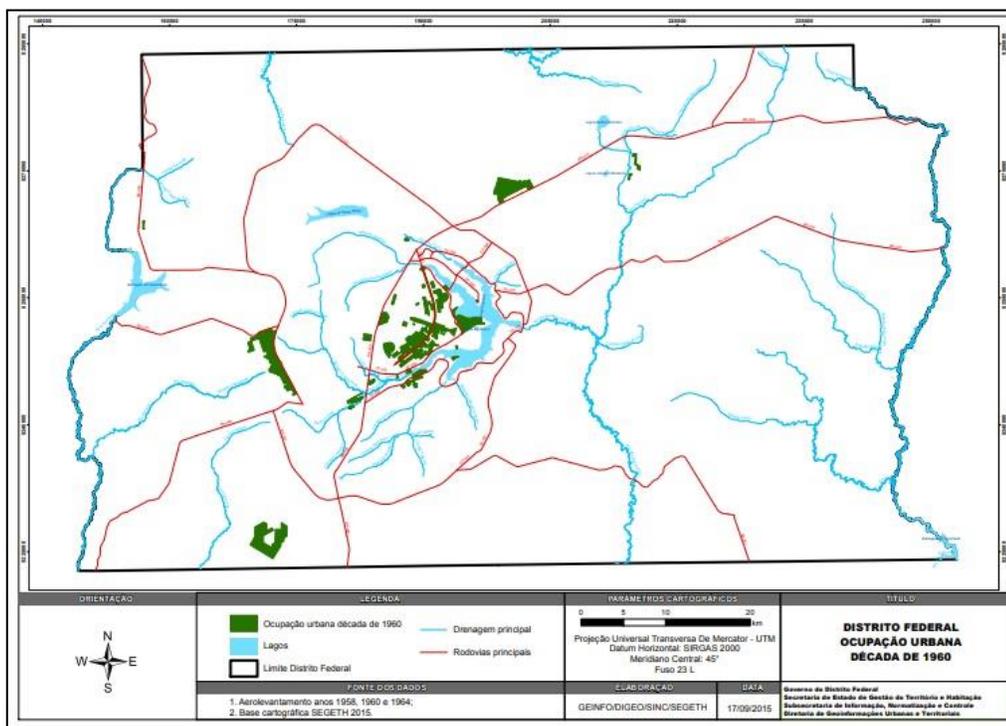
Governos populistas, como o de Joaquim Roriz, tiveram como base de legitimidade a distribuição de lotes a partir do poder de controle sobre terras públicas. Isso favoreceu a criação de inúmeros “assentamentos semiurbanos”, que se tornariam Regiões Administrativas. Paviani explica que, a partir de 1988, com a nomeação do governador Joaquim Roriz e a eleição de

deputados para Câmara Distrital, instituições públicas, para obterem apoio político, passaram a usar como “moeda de troca terrenos nos diversos assentamentos semiurbanizados” que se multiplicaram no DF (PAVIANI, 2009, p.80). “Milhares de “sem teto” e inquilinos de fundo de quintal foram aquinhoados com terrenos em Santa Maria, Samambaia, Recanto das Emas, Riacho Fundo, Paranoá, Itapuã e extensões de glebas para moradia em outras cidades-satélites” (PAVIANI, 2009, p. 83).

Atualmente, há no território do DF, trinta e uma Regiões Administrativas (RA's). Com uma população de quase três milhões de habitantes, enfrenta problemas similares aos de outras grandes cidades brasileiras como desigualdade social, déficit de moradias, pobreza, marginalização, violência e dificuldades de acesso aos serviços públicos e consumo entre outros. (CODEPLAN, 2013, p.66). Somente em Ceilândia, de acordo os dados da Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios (PDAD 2015), a população urbana estimada em 2015 era de 489.351 habitantes. Problemas que nasceram ainda no período de construção, como se observa nas linhas acima, com um movimento de exclusão de trabalhadores e carência de políticas públicas adequadas para a garantia de direitos e cidadania de um povo.

Milton Santos (SANTOS, 1993, p. 95) reforça que todas as grandes cidades brasileiras enfrentam os mesmos problemas em relação a emprego, educação, transportes, saneamento, saúde. Isso revela a grande carência da população mais vulnerável econômica e socialmente. “Quanto maior a cidade, mais visíveis se tornam essas mazelas. Mas essas chagas estão em toda parte”, completa (SANTOS, 1993, p. 95).

Abaixo, é possível comparar mapas de diferentes períodos. O primeiro mapa (SEGETH, 2015) mostra a ocupação urbana do DF na década de 60. O segundo mapa do Atlas do Distrito Federal (CODEPLAN, 2017) mostra o conjunto de 31 regiões administrativas em 2017.



Veja, a seguir, uma tabela da Codeplan (PDAD / CODEPLAN, 2015) que traz informações sobre densidade demográfica do DF por cidades.

Tabela 3: Densidade Demográfica das Regiões Administrativas - 2015

Nº	Regiões Administrativas	Área (em ha)	População urbana - 2015	Densidade demográfica
I	Plano Piloto	44.934,4	210.067	4,67
II	Gama	27.546,1	134.111	4,87
III	Taguatinga	5.943,4	207.045	34,84
IV	Brazlândia	47.042,0	51.816	1,10
V	Sobradinho	19.694,2	62.763	3,19
VI	Planaltina	153.228,8	190.495	1,24
VII	Paranoá	78.090,3	44.975	0,58
VIII	Núcleo Bandeirante	1.533,8	23.562	15,36
IX	Ceilândia	23.312,9	479.713	20,58
X	Guará	2.523,8	133.171	52,76
XI	Cruzeiro	319,3	29.535	92,50
XII	Samambaia	9.999,5	258.457	25,85
XIII	Santa Maria	10.908,2	125.559	11,51
XIV	São Sebastião	28.942,6	99.525	3,44
XV	Recanto das Emas	10.261,5	146.906	14,32
XVI	Lago Sul	7.605,6	28.981	3,81
XVII	Riacho Fundo	1.817,3	40.098	22,06
XVIII	Lago Norte	6.376,3	36.394	5,71
XIX	Candangolândia	660,2	15.641	23,69
XX	Águas Claras	2.496,5	138.562	55,50
XXI	Riacho Fundo II	3.846,2	51.709	13,44
XXII	Sudoeste/Octogonal	646,5	52.990	81,96
XXIII	Varjão	205,4	8.453	41,15
XXIV	Park Way	10.775,6	19.803	1,84
XXV	SCIA (1)	738,7	38.429	52,02
XXVI	Sobradinho II	20.958,2	100.683	4,80
XXVII	Jardim Botânico	33.401,8	26.882	0,80
XXVIII	Itapoã	3.346,9	67.238	20,09
XXIX	SIA (2)	2.904,5	1.990	0,69
XXX	Vicente Pires	4.403,6	72.733	15,52
XXXI	Fercal	12.374,4	8.288	0,67
DISTRITO FEDERAL		576.838,6	2.906.574	5,04

Fonte: PDAD/Codeplan - 2015
Obs.: A área das RAs foi extraída do documento "Delimitação das Regiões Administrativas do Distrito Federal" elaborado pela Codeplan, conforme Decreto do GDF Nº 35.020 de dezembro de 2013, e calculada com base na projeção UTM.

6. METODOLOGIA

Além da pesquisa bibliográfica, este estudo utiliza a análise de conteúdo como um método de pesquisa. Segundo o doutor em Psicologia Social e pesquisador suíço, Martin Bauer (BAUER; GASKELL. 2003. p. 190), há um renovado interesse nesse tipo de metodologia de pesquisa social e cada vez mais necessidade de desenvolvimento de novas técnicas dentro das ciências sociais empíricas.

Bauer explica que ela pode ser feita por meio de comparações e observações de recorrências de fenômenos sintáticos ou semânticos do conteúdo analisado (BAUER; GASKELL. 2003. p. 195). Elementos como codificação e categorização surgem a partir desse “modo sistemático de comparação” e classificação do objeto (BAUER, 2003, p. 199). Ainda segundo o autor, a análise de conteúdo não se resume a análise de texto, expande-se também para a pesquisa de sons e imagens.

A Doutora em Ciências da Comunicação Manuela Penafria afirma (PENAFRIA, 2009, p. 4) que há várias maneiras e possibilidades de se analisar um filme, no entanto, esta é uma técnica que exige uma observação rigorosa, atenta e detalhada das obras. Ela cita como primeiro trabalho

de análise de um filme, que se teve conhecimento na história do cinema, um texto escrito em 1934 pelo diretor Eisenstein sobre a própria obra, “O Encouraçado Potemkin” (1925) (PENAFRIA, 2009, p. 4).

Penafria reforça a análise de filmes como uma atividade que busca desfragmentar o filme em detalhes e tem como função principal “aproximar ou distanciar os filmes uns dos outros” (PENAFRIA, 2009, p. 4-5). Com base no texto pioneiro de análise de Eisenstein, Penafria sugere que a análise traga detalhes e observações sobre, pelo menos, alguns planos e cenas selecionados de acordo determinados objetivos que se deseja alcançar em uma pesquisa. (PENAFRIA, 2009, p. 6).

Para Penafria, na análise de conteúdo considera-se o filme como um relato. Primeiramente implica na identificação do tema e, posteriormente, exige a “decomposição” da obra levando em conta como o tema é trabalhado no filme (PENAFRIA, 2009, p. 6). A pesquisadora enfatiza como relevante para o enriquecimento da análise, considerar o contexto social, cultural, político, econômico, estético e tecnológico da obra. Penafria destaca um modo menos sistemático para a análise de filme em que se pode responder as seguintes questões: “Qual é o tema do filme? Qual a cena principal? Como é que essa cena se interliga com as restantes? Quem é a personagem principal?”. (PENAFRIA, 2009, p. 9).

Partindo dessas explicações sobre a metodologia da análise de conteúdo, este trabalho propõe analisar como os dois documentários abordam o tema: segregação socioespacial do DF. Apesar da diferença temporal, os dois filmes trabalham, em suas narrativas, com conflitos provenientes da segregação socioespacial no Distrito Federal. Os dois cineastas, mesmo com histórias de vida tão diferentes, produziram material cinematográfico crítico que mostra outra versão da história da capital do Brasil, as consequências da remoção de favelas e a exclusão de um povo.

Além do aspecto pessoal, há a necessidade de se inteirar ao contexto social na representação de uma realidade. O escritor e crítico Guy Gauthier reforça a preocupação de um documentarista em mergulhar no objeto que está sendo investigado. “Mais do que falar de real, ou de realidade, os documentaristas procuraram, com frequência, reivindicar sua imersão na vida tal como ela se desenrola com ou sem eles” (GAUTHIER, p. 204, 2011).

Gauthier descreve o papel do documentário social. “O Documentário social - pretende não apenas descrever, mas também denunciar uma situação considerada intolerável. Pela forma, ele

se afasta, no mais das vezes, do documentário estritamente sociológico” (GAUTHIER, p. 211, 2011). Para maior entendimento sobre os filmes e seus contextos socioculturais, os capítulos abaixo apresentam um breve histórico sobre os realizadores Vladimir Carvalho e Adirley Queirós e trazem mais detalhes sobre as obras escolhidas.

6.1 – O DOCUMENTÁRIO DE VLADIMIR CARVALHO: HISTÓRIA E LUTA DOS TRABALHADORES NORDESTINOS

Vladimir Carvalho é um dos maiores documentaristas da história do cinema brasileiro. Nascido no município de Itabaiana, no sertão da Paraíba, Vladimir sempre foi um intelectual atento a realidade do Nordeste e do seu país. Ainda menino mostrava grande afeição à literatura e às artes. Livros como *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, obras de Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos ocupavam lugar de destaque em sua cabeceira (MATTOS, 2008, p.66). Aos 20 anos, começou a participar de atividades culturais em João pessoa.

Ao lado de amigos, ajuda a fundar a Escola de Artes Plásticas Tomás Santa Rosa e passa a integrar o Teatro Popular de Arte, companhia de teatro de rua de vertente socialista (MATTOS, 2008, p.66). Somavam-se ao leque cultural, as leituras de *A classe Operária* e *A Folha do Povo*, periódicos do Partido Comunista do Brasil (PCB) e outros textos de viés marxista. Nessa época, apoiou lavradores das Ligas Camponesas em coberturas jornalísticas para o jornal “*Novos Rumos*”, editado pelo PCB. Antes de partir para o ofício de documentarista, apresentou um programa nas rádios Tabajara e Arapuã chamado “*Luzes do Cinema*”, ao lado do amigo João Ramiro (MATTOS, 2008, p.76).

A carreira de cineasta começou no início da década de 60, quando trabalhou como assistente de direção e co-roteirista do diretor Linduarte Noronha, na produção do filme “*Aruanda*”. O filme foi um marco por influenciar um novo modo de fazer cinema no Brasil: era o início do ciclo de cinema paraibano que influenciaria jovens cineastas a embarcarem no cinema novo. O documentário registrava o cotidiano de uma comunidade quilombola na Serra do Talhado, nos arredores do município de Santa Luzia do Sabugi, no estado da Paraíba.

Pouco tempo depois, Vladimir assina a direção de “*Romeiros da Guia*” e segue para Salvador para concluir curso de filosofia. Na terra de Jorge Amado, ele conhece Caetano Veloso,

Glauber Rocha, Gilberto Gil, Tom Zé, Geraldo Sarno entre outros artistas que estavam pensando o Brasil daquele momento. Vladimir, nessa época, se vincula ao Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE) (MATTOS, 2008, p. 94).

Como repórter da publicação “Novos Rumos”, Vladimir conhece João Pedro Teixeira, o líder fundador da Liga de Sapé, e sua companheira, Elizabeth Teixeira. João Pedro Teixeira é assassinado em 1962 por policiais. O assassinato toma uma dimensão de protesto e anuncia tempos sombrios para a democracia do país. Em uma visita da UNE a Paraíba, Vladimir apresenta a esposa de João Pedro Teixeira ao diretor Eduardo Coutinho. Desse encontro nasce um dos grandes clássicos do cinema brasileiro: o documentário “Cabra Marcado para Morrer”, concluído apenas em 1984.

Coutinho convida Vladimir a integrar sua equipe, que segue em direção ao Engenho Galileia, em Pernambuco. Na ocasião, conhece o diretor de fotografia Fernando Duarte. Era um engenho de lavradores desapropriado pelo governador Miguel Arraes. Foi considerada a primeira experiência de reforma agrária no país. Nessa época, o presidente do Brasil era João Goulart. Seu governo foi marcado pela defesa de uma série de reformas estruturais na sociedade brasileira, conhecidas como as reformas de base (MATTOS, 2008, p.95).

Com o golpe de 1º de abril de 1964, o engenho é invadido por uma tropa de militares, e a equipe foge às pressas com todo o equipamento. Coutinho vai para Olinda e Vladimir fica responsável por dar cobertura à viúva Elizabeth Teixeira, personagem principal do filme. Disfarçados, os dois fogem para Recife em um ônibus. (MATTOS, 2008, p. 99).

A ditadura militar extingue as Ligas Camponesas e persegue as lideranças relacionadas ao movimento de reforma agrária, inclusive Elizabeth Teixeira e toda sua família. Vladimir conta que parte dos negativos do filme foi extraviada pela repressão. Em 1981, Coutinho retoma a produção do filme aproveitando parte do material que se salvou e mudando o roteiro, a partir da busca por Elizabete Teixeira e seus filhos (MATTOS, 2008, p.95).

Ao migrar para o Rio de Janeiro, em 1965, Vladimir se articula com outros companheiros de cinema como Arnaldo Jabor, Dib Lutfi e Luiz Carlos Barreto, Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos. Ele torna-se assistente de “Opinião Pública”, filme de Arnaldo Jabor, com o qual afirma ter vivido o “choque benfazejo do cinema verdade” (MATTOS, 2008, p. 112).

Com o dinheiro que recebe devido ao bem sucedido Opinião Pública, Vladimir retoma a Paraíba e filma “O Sertão do Rio do Peixe”, sobre a exploração do homem pelo homem e a

miséria no sertão do nordeste, média-metragem de 50 minutos, que deu origem ao longa O País de São Saruê. (MATTOS, 2008, p.113). Em 1969, Vladimir exibe O Sertão do Rio do Peixe no Festival de Viña del Mar, no Chile (MATTOS, 2008, p.121). Nesse mesmo ano, exibe no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro o curta “A Bolandeira”, sobre um pequeno engenho de rapadura localizado na região de Tenente Ananias, perto da fronteira da Paraíba com o Rio Grande do Norte.

No final de 1969, aceita o convite de Fernando Duarte para ministrar disciplina sobre cinema em um curso de verão do Instituto Central de Artes – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (ICA-FAU) da Universidade de Brasília. Junto com os alunos, dirige “Vestibular 70” e passa a integrar permanentemente o quadro de professores da UnB, influenciando toda uma geração de cineastas em Brasília (MORICONI, 2012, p. 117).

Vladimir sai do sertão, mas o sertão não sai de Vladimir. Após mudança para Brasília, Vladimir volta ao nordeste para filmar “O País de São Saruê”, sobre a luta do povo do campo com as condições naturais do sertão nordestino. O filme teve como base o poema “Viagem a São Saruê” do poeta Manuel Camilo dos Santos, conhecido de Vladimir (MATTOS, 2008, p.126). Em entrevista¹ exclusiva para este trabalho, Vladimir fala sobre suas motivações em “O País de São Saruê”.

No filme que completou meio século, “O País de São Saruê”, eu estudei um pouco, pesquisei e compreendi muito bem o processo de ocupação das terras do nordeste. Essa coisa que vem desde as sesmarias, das capitânicas hereditárias, terra nas mãos de um pouco e um povo que foi se formando em torno disso, [...]. Essa afeição da exploração da terra por uns poucos e a exploração do homem pelo homem. Um capítulo imenso da injustiça social no Brasil. Eu só quero lembrar, que as pessoas que são apresentadas como protagonistas dessa ocupação de terras é o povo, povo do campo, trabalhadores do campo, mas sem nenhuma consciência política. (Vladimir Carvalho, documentarista).

Assim como “Cabra Marcado para Morrer”, “O homem de São Saruê” tem uma triste história de interrupção. Em 19 de outubro de 1971, o Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento da Polícia Federal proíbe a exibição do filme em todo o território nacional. Ainda assim, como um ato de resistência, Vladimir inscreve o filme no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro daquele mesmo ano. Porém, a Fundação Cultural do Distrito Federal elimina o filme do Festival. (MATTOS, 2008, p. 133).

¹ A íntegra da entrevista concedida por Vladimir Carvalho encontra-se disponível na parte de Anexos deste trabalho.

Ao longo de oito anos, Vladimir tenta, de diversas formas, sensibilizar a comunidade de cinema brasileiro sobre a interdição de seu filme na tentativa de liberá-lo. O filme é liberado somente em 1979, durante governo de João Figueiredo, o último presidente do regime militar. “São Saruê” é então exibido no Festival de Brasília e agraciado com prêmio especial concedido pelo júri oficial (MATTOS, 2008, p. 137). O filme foi considerado um dos dez títulos mais marcantes da história do documentário no Brasil (MATTOS, 2008, p.138).

Segundo Vladimir, o documentário “O País de São Saruê” foi fonte de inspiração para “Conterrâneos Velhos de Guerra” (1990). Em “Conterrâneos”, filme que demorou vinte anos para ser concluído, Vladimir retrata a saga dos trabalhadores nordestinos na capital do país e investiga uma chacina de operários no acampamento da construtora Pacheco Fernandes Dantas, na Vila Planalto.

Em Conterrâneos Velhos de Guerra eu retratei muito esse trabalhador que migrou para a cidade que ele construiria, e no fundo, ele também, do ponto de vista político e social, foi construído pelo processo da construção. [...]. E aqui ele aprendeu o desenvolvimento de uma sofisticada técnica de construção, [...] aquela técnica que não era nada de muito complexo, que era o rebite. [...] Mas, houve aqui uma chacina de trabalhadores. Isso é muito representativo da recusa, da rejeição, da discriminação, afinal de contas, de uma classe pela outra. (Vladimir Carvalho, documentarista).

Após chegar à Brasília, Vladimir sente necessidade de conhecer os arredores e se questiona sobre o paradeiro dos trabalhadores que ergueram a cidade. Então vai atrás desses trabalhadores, homens em sua maioria nordestinos, assim como ele, que vieram para a cidade em busca de melhores condições de vida e oportunidades. Vladimir procurou o rastro desses trabalhadores nordestinos que haviam sido expulsos do Plano Piloto e removidos para as cidades satélites. Em visita a uma feira na vila do IAPI, Vladimir ouve pela primeira vez comentários sobre a chacina na Vila Planalto.

Eu queria saber onde estava esse povo. Porque eu só cheguei praticamente em 70, fim de 69, eu queria saber onde estava essa gente. Se eles voltaram, ficaram aqui, os que ficaram, onde é que estão? O que funda a chamada propriamente, talvez, de periferia, é essa gente que veio do nordeste para construir a cidade do “Faraó Kubitschek”. [...]. Eu senti uma necessidade de conhecer os arredores. Eu fui na Vila do IAPI e ali tinha uma feira aos sábados. [...] Nessa feira eu ouvi pela primeira as pessoas numa barbearia de feira conversarem sobre a chacina (Vladimir Carvalho, documentarista).

No documentário, um dos entrevistados, Geraldo Campos, detalha o massacre da GEB. Segundo ele, em depoimento a Vladimir, em um domingo de carnaval do ano 1958, houve um fuzilamento de operários por agentes da Guarda Especial de Brasília, após protesto de um grupo de trabalhadores contra a comida estragada servida no acampamento, a falta de água e atraso no pagamento. O entrevistado conta que até hoje não se sabe exatamente quantas pessoas morreram.

Segundo depoimentos de trabalhadores, estima-se que centenas de homens foram brutalmente assassinados. Geraldo explica que, logo após o massacre, os corpos das vítimas foram levados por um caminhão e enterrados em um local até hoje desconhecido. Outros trabalhadores confirmam a versão de Campos, embora Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Ernesto Silva neguem ter tido conhecimento sobre o fato (CARVALHO, 1990).

Ao longo de dezenove anos, Vladimir registra depoimentos de testemunhas desse massacre, conversa com os trabalhadores que vivenciaram situação de exclusão socioespacial e aproxima o olhar sobre a história de um povo considerado invisível na cidade que ajudaram a erguer. Gauthier define o clima do filme e ressalta o tom crítico e papel desmitificador da obra em relação à utopia de Brasília. “É a lenda escura de Brasília, o inverso da utopia. É comovente ver como uma cidade moderna, uma capital para os ricos, se protege da onda dos escravos, rejeita para longe, invisíveis, os trabalhadores indispensáveis para a construção” (GAUTHIER, p. 108, 2011).

Vladimir abre espaço para essas vozes de resistência quando traz, por exemplo, depoimentos de Hermínio e Eurípedes, representantes da Associação dos Incansáveis Moradores da Ceilândia (Assimoc), de Geraldo, Presidente da Associação dos Moradores do Paranoá, e menciona a atuação do primeiro sindicato organizado dos trabalhadores da construção civil da nova capital.

Com quase meio século de cinema, Vladimir Carvalho tem uma vasta produção que inclui outros filmes não mencionados neste capítulo. Entre outras obras, dirigiu “Brasília segundo Feldman (1979)”, “Vila Boa de Goyaz” (1973); “O Espírito Criador do Povo Brasileiro” (1973); “Itinerário de Niemeyer” (1973); “Incelência para um trem de ferro” (1975); “Quilombo” (1975); “A Pedra da Riqueza” (1976); “Mutirão” (1976); “Pankararu de Brejo dos Padres” (1977); “Perseghini” (1981), “O Homem de Areia” (1982); “O evangelho segundo Teotônio” (1984); “No Galope da Viola” (1989); “A Paisagem Natural” (1990); “Com os Pés no Futuro - Zum-Zum

(1996)”; “Manejo Florestal” (1998), “Barra 68 - sem perder a ternura” (2000); Pátria Amada Brasil (2001), “Engenho de Zé Lins” (2006); “Rock Brasília, Era de Ouro” (2012) (GAUTHIER, 2011, p. 108).

Nota-se no conjunto de sua obra, o seu anseio de documentar as condições dos trabalhadores nordestinos e o processo de tomada de consciência desses trabalhadores e também compreender a realidade brasileira e suas contradições, formar um debate sobre a dicotomia “excluídos” versus “privilegiados”. Vladimir aponta para além do que está na tela, buscando um significado mais profundo de cunho social a partir do registro da história de um povo.

6.2 – O DOCUMENTÁRIO DE ADIRLEY QUEIRÓS: A VOZ DA CEILÂNDIA

O cineasta Adirley Queirós é um dos expoentes da nova geração de cineastas de Brasília. Morador da Ceilândia, formado em Audiovisual pela Faculdade de Comunicação da UnB e criador do coletivo de cineastas independentes da Ceilândia, CeiCine. Em entrevista concedida para a revista *Negativo* em 2015 (NEGATIVO, 2015) Adirley fala sobre sua trajetória.

Ele conta que desejava seguir carreira como jogador profissional, mas o ingresso no curso de cinema mudou seus planos de vida. Até completar 28 anos, Adirley nunca tinha assistido a um documentário, embora apreciasse os filmes de Eisenstein. O projeto de conclusão de curso na UnB resultou no seu primeiro filme “Rap – O Canto da Ceilândia” (2005), exibido em 2005 no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. No filme, ele conta a história de artistas de rap da Ceilândia, como Marquim e Jamaica, que vendiam seus discos de maneira informal e direta na cidade. O filme, orientado pela professora Dácia Ibiapina, foi feito com equipamentos emprestados pela Faculdade de Comunicação (FAC). Inspirado pelo livro “Por uma outra Globalização”, de Milton Santos, Adirley questiona sobre a sua relação com a cidade de Ceilândia e o pertencimento à Brasília já em seu primeiro filme, como conta abaixo:

Eu provocava: “O que é Brasília pra você? Onde fica Brasília?” Uma pergunta idiota, né? Como assim, onde fica Brasília? E os caras: “Brasília é ali, pô. Brasília é aqui.” “Aqui é Brasília?” Aí o cara dava aquela: “Não, não é bem Brasília, aqui é diferente.” “Diferente como?” Aí – talvez – o cara começava a fazer uma reflexão sobre a Ceilândia. (NEGATIVO, 2015, p. 12).

Assim, ele aborda o rap como mecanismo de formação de uma identidade cultural da Ceilândia a partir da construção de um imaginário sobre esse lugar. Depois de “Rap – O Canto da Ceilândia”, Adirley trabalha coletivamente com um grupo de amigos no filme “Dias de Greve” (2009). O filme é sobre uma greve de serralheiros numa periferia do DF e discute questões como a tomada de consciência e luta de classes por parte desses trabalhadores. O trabalho dá origem ao Ceicine – Coletivo de Cinema de Ceilândia.

Mas a história do Ceicine nasce nesse bojo: nasce num grupo que nega o discurso de Brasília: “vamos fazer um cinema que não é Brasília, vamos fazer um cinema que é Ceilândia, vamos fazer cinema numa cidade que não tem cinema, vamos criar imagens que não são imagens do Congresso, que não são imagens das Asas (NEGATIVO, 2015, p. 39).

Adirley desponta na cena cinematográfica do Brasil e do mundo com o documentário híbrido “A Cidade é uma Só?” (2011). O longa-metragem, que mistura ficção e depoimentos reais, revisita as contradições da de Brasília 50 anos após a inauguração e questiona o público já no título “A cidade é uma Só?”. O filme aborda questões como “pertencimento” e busca compreender a identificação dos personagens com a cidade num cenário polarizado: Ceilândia versus Plano Piloto. O filme interliga a história de Ceilândia com a história de vida de três protagonistas.

Com grande sucesso entre a crítica, o filme foi premiado em festivais nacionais e internacionais como a 15ª Mostra de Cinema de Tiradentes em Minas Gerais, Panorama de Cinema da Bahia 2012; Fórum Docs BH, UCDF, Festival de Documentários de São Paulo – É tudo Verdade, Indie Brazil 2012, em Los Angeles, nos Estados Unidos, o Buenos Aires International Festival of Independent Cinema (BAFICI), maior evento de cinema independente da Argentina, e o World Cinema em Amsterdã.

Através do olhar de três personagens, Nancy Araújo, Dildu e Zé Bigode, Adirley busca resgatar uma memória do surgimento da Ceilândia e as consequências desse processo de exclusão socioespacial na vida desses moradores. Para Adirley, Ceilândia é, além de cidade que “não deu certo”, uma “não-cidade”, “ela é um aborto: Ceilândia é um aborto de Brasília! Não era para ter dado nisso, o planejamento não era esse” (NEGATIVO, 2015, p. 60).

No filme, Nancy Araújo, antiga moradora da Vila do IAPI e ex-aluna de um colégio do Núcleo Bandeirante, dá seu testemunho e recorda os momentos da remoção vividos quando ainda era criança. Nancy procura incansavelmente por registros da época sobre a Campanha de

Erradicação de Invasões dos anos 1971 em um arquivo. A personagem participou do coral de crianças usado na campanha para sensibilizar a população de classe média alta de Brasília sobre a importância de contribuir financeiramente no processo de remoção dos favelados (MESQUITA, p. 51, 2011).

Nancy é fundamentalmente uma personagem-narradora, as sequências que ela protagoniza são mais fortes na rememoração do passado do que na apresentação de vivências atuais, seu relato motiva a busca (e a produção) de documentos, e apoia fortemente o filme em seu – digamos – contra-discurso memorialístico. (MESQUITA, p. 51, 2011).

Os outros dois personagens Dildu e Zé Bigode são interpretados, respectivamente pelos atores Dilmar Durães e Wellington Abreu, ambos integrantes do coletivo de cinema da Ceilândia Ceicine. Dildu trabalha como auxiliar de serviços gerais em uma instituição de ensino superior no Plano Piloto, e no filme é um candidato a deputado distrital pelo Partido da Correria Nacional (PCN), partido fictício. Seu cunhado, Zé Bigode atua como especulador de lotes na periferia de Ceilândia e também como articulador na campanha eleitoral improvisada de Dildu.

Quem assiste “A Cidade é uma só?” se pergunta o que é, de fato, real e o que não é no filme de Adirley Queirós. Essa difícil busca por uma definição do que pode ser considerado documentário foi questionada por diversos autores. Bill Nichols aponta que, não apenas a obra em si, mas a experiência e olhar do espectador também condicionam essa definição.

A sensação de que um filme é um documentário esta tanto na mente do espectador quanto no contexto ou na estrutura do filme. Que suposições e expectativas caracterizam nossa ideia de que um filme seja um documentário? O que trazemos para a experiência de assistir a um filme que seja diferente quando deparamos com o que consideramos ser um documentário e não outro gênero de filme? No nível mais fundamental, trazemos a suposição de que os sons e as imagens do texto se originam no mundo histórico que compartilhamos. (NICHOLS, p. 63, 2005).

No filme, personagens retratam a figura do trabalhador sem muitas perspectivas de vida, do cidadão comum do DF, que mora longe do trabalho, que sonha em um dia poder ter moradia no Plano Piloto e ter mais qualidade de vida, mas que observa a capital do país, centro das decisões políticas, como algo muito distante do seu cotidiano. Uma narrativa capaz de gerar identificação de muitos espectadores que se encontram em similar condição, que fala da “gente comum”, “do povo” como conta abaixo Adirley Queirós.

Eu falo desse “personagem Ceilândia”, mas eu faço filme pensando no meu pai, que pegava ônibus, ia para o hospital público, que ficou desempregado, que vendia bolo na rodoviária... Eu faço filme pensando na minha história e na dos meus amigos. A minha angústia de fazer filme é tentar mostrar isso. E tentar ser popular é dizer assim: “gente, a gente pode fazer também – essas histórias são interessantes!” A nossa história tem isso: é forte. Então, a gente tem que apostar nas nossas histórias – elas sim é que são populares (NEGATIVO, 2015, p. 46).

Na entrevista, Adirley fala sobre a construção dos papéis dos personagens. Segundo ele, a intenção era dar um aspecto heroico aos protagonistas, especialmente o Dildu. “Pô, o Dilmar é o herói do filme! É um herói que perde, mas é um herói. Porque eu acho que ele é um modelo para as pessoas no sentido de elas verem que se parecem com ele” (NEGATIVO, 2015, p. 46). Ele comenta resalta o potencial de Dildu e a vontade de entrar para a política e lutar por direitos das minorias, defender “teses sociais” e inclusive reivindicar o direito à cidade, a educação e à cultura (NEGATIVO, 2015, p. 43).

Adirley se refere ao termo “laboratório” quando fala na construção dos personagens. Para desenvolver o papel de Dilmar, Adirley propôs ao ator que criasse um personagem que fosse a “cara da Ceilândia”. “Pensa num cara da Ceilândia, que a gente acha massa aí na rua e você tem que se parecer com ele” (NEGATIVO, 2015, p. 53). Ele explica que sempre quis produzir algo que fosse popular e “brincasse com essa história de realidade e não realidade” (NEGATIVO, 2015, p. 44).

Após “A Cidade é uma só?”, Adirley dirigiu os filmes “Um homem que voa: Nelson Prudêncio” (2013); “Branco Sai, Preto Fica” (2015) e “Era uma Vez Brasília” (2017).

7. ANÁLISE E RESULTADOS

Nos documentários “Conterrâneos Velhos de Guerra” e “A Cidade é uma Só?” é possível observar abordagens recorrentes nas diversas cenas e na forma como as narrativas se desenvolvem. A observação propiciou a elaboração das seguintes categorias que serão descritas mais detalhadamente nos parágrafos abaixo: 1) Sentimento de não pertencimento à cidade *versus* o desejo de pertencer; 2) Resgate histórico do processo de segregação socioespacial; 3) Remoção de favelas e o surgimento da Ceilândia; 4) resistência dos trabalhadores – o grito dos excluídos; 5) especulação imobiliária, 6) denúncia social;

1) Sentimento de não pertencimento à cidade *versus* o desejo de pertencer

Numa das cenas de “Conterrâneos Velhos de Guerra”, Vladimir Carvalho filma um grupo de migrantes que se aloja embaixo de um viaduto no centro da cidade. O homem identificado como Ceará canta os versos da música *Rojão de Brasília* (1961), do cantor e compositor de forró e música popular Jackson do Pandeiro, e dança alegremente junto de sua companheira. A letra da música é uma exaltação a capital do país: “Ceará: - O Brasil está construindo mais uma grande cidade, antigamente foi sonho, hoje é uma realidade, tá ficando povoado, tô com meu Brasil Central, com sua promessa e glória Bossa-Nova Capital” (CONTERRÂNEOS, 1990, 16 min e 34 seg). A cena traz para o espectador o contraste entre a esperança na fala do entrevistado diante de sua manifestação de alegria com a sua condição de vida de recém-chegado a capital. Debaixo do viaduto, os desabrigados vivem com instalações precárias, e providenciam uma fogueira. Crianças em situação de vulnerabilidade social circulam pelo local.

Em outra cena, Vladimir entrevista o trabalhador Inácio Sertanejo da Silva, morador de um acampamento provisório numa invasão na Asa Norte. Em nítida situação de extrema pobreza, cercado por barracos de madeira e pilhas de lixo, Inácio canta outra música em homenagem a Brasília e traz o seguinte depoimento: “Inácio Sertanejo da Silva: - Eu me sinto hoje dentro de Brasília, tenho prazer, tenho felicidade, pra mim e pra minha família e pra minha residência (...) quem já fui eu, a situação que eu vivia, hoje dentro de Brasília eu tô tranquilo” (CONTERRÂNEOS, 1990, 6 min e 35 seg).

Os dois depoimentos são muito significativos. É perceptível o desejo de fazer parte da história da cidade e a esperança desses trabalhadores por dias melhores na capital. Percebe-se ainda uma desconexão destes com a própria realidade, chega a ser uma faísca de ilusão, a partir de um grau extremo de exclusão em um país com profundas raízes de desigualdade social.

O testemunho do arquiteto Oscar Niemeyer no filme ilustra bem a questão do “não pertencimento” desses trabalhadores excluídos. “Oscar Niemeyer: - irmãos que vieram para Brasília para nos ajudar, que construíram esses palácios, apartamentos, escolas... e de nada disso usufruíram”. E segundo ele, “saíram de Brasília mais pobres ainda e foram morar longe da cidade que construíram, vendo-a de longe como um sonho frustrado”. E completa “Oscar Niemeyer: - Brasília não representa uma cidade do futuro que nós pensávamos, uma cidade de homens iguais” (CONTERRANEOS, 1990, 37 min).

O ex-líder sindical e ex-deputado federal Geraldo Campos, um dos entrevistados, menciona em seu depoimento a marcha de carnaval Pedreiro Waldemar, de Roberto Martins e Wilson Baptista (1948) em alusão à condição do trabalhador de Brasília (CONTERRANEOS, 1990, 37 min e 38 seg). A marcha conta a história do pedreiro Waldemar, que de madrugada toma o trem da Circular, “constrói tanta casa, mas não tem onde morar, constrói um edifício e depois não pode entrar”. Sua fala reforça o sentimento de exclusão quando conta no documentário que os todos os operários se sentiam como se fossem um pouco donos de dada obra que terminava e havia um sentimento de que estavam fazendo uma cidade também para eles, o que, de fato, não aconteceu.

Em “A Cidade é uma Só?” (A CIDADE, 2011), essa categoria também é observada e aparece de forma ampla em todo o filme, embora alguns depoimentos e cenas a destaquem. Logo no início do filme, a personagem Nancy Araújo canta uma música que está gravando em estúdio cujos versos são: “Nancy Araújo: - Eu tinha plano de morar no plano, de estudar no plano, era meu plano trabalhar no plano (...) mas que ledô engano, não deu mais pra segurar (...) passados anos, tantas lutas, tantos planos, jogaram meus planos na periferia” (A CIDADE, 2011, 5 min e 26 seg). A sequência em que Nancy canta a música apresenta grande destaque. A partir dela, o cineasta conduz a narrativa em torno da exclusão socioespacial no DF e a personagem rememora o processo de remoção da Vila do IAPI e a Campanha de Erradicação de Invasões (C.E.I), que deu origem a Ceilândia.

Em outra sequência, os personagens Dildu e Zé Bigode conversam dentro do carro. O carro é conduzido pelo Eixão Sul, uma das principais rodovias que cortam Brasília. No diálogo entre os dois, prevalece um sentimento de estranheza em ambos em relação ao Plano Piloto. Eles questionam as placas de sinalização. Parecem perdidos e demonstram desconhecimento dos endereços de Brasília. “Zé Bigode: - E se eu pegasse essa saída sul aqui, rapaz... saída sul, eixo w, zona central” (A CIDADE, 2011, 5 min), discute Zé Bigode. “Dildu: - Que negócio é esse? Morreu foi gente aqui, nós temos que sair daqui, nosso negócio é pra lá” (A CIDADE, 2011, 5 min e 10 seg), completa Dildu. Assim, Adirley destaca esse estranhamento e sentimento de “não pertencimento” dos personagens.



Figura 1 - O candango Inácio Sertanejo da Silva conversa com Vladimir Carvalho.

Fonte: *Print Screen* do filme “Conterrâneos Velhos de Guerra” (1990)

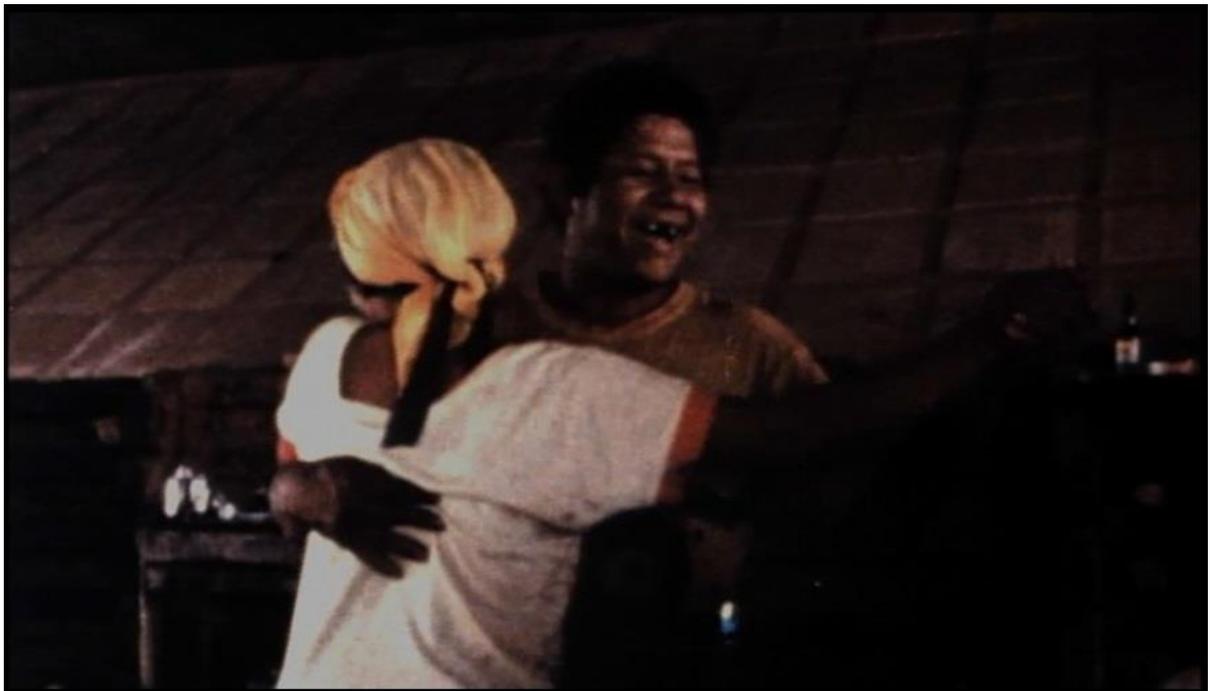


Figura 2 – Ceará dança com companheira embaixo de viaduto na área central de Brasília.

Fonte: *Print Screen* do filme “Conterrâneos Velhos de Guerra” (1990)



Figura 3 – A cantora Nancy Araújo gravando em estúdio

Fonte: Print Screen do filme “A Cidade é uma Só?” (2011)

2) Resgate histórico do processo de segregação socioespacial

A construção narrativa das duas obras está ancorada em um profundo resgate histórico. Em “Conterrâneos Velhos de Guerra”, Vladimir utilizou imagens de arquivo, imagens de “Brasília Segundo Feldman”, imagens oficiais com registros da construção, inauguração de Brasília e primeiros anos da capital. A partir de sua chegada a Brasília em 1969, começou a registrar por conta própria o cotidiano dos trabalhadores e moradores da Vila do IAPI, Cidade Livre e cidades satélites que começavam a surgir.

O elemento histórico se configura como norteador na narrativa e assume papel central. O filme tem como proposta contar a história desses trabalhadores nordestinos ao longo dos quase 20 anos de filmagens. Vladimir vai ainda mais além ao permitir que os próprios trabalhadores e protagonistas contem essa história sob o ponto de vista e experiência deles, uma diferente da história oficial da construção de Brasília.

Em “A Cidade é uma Só?”, Nancy Araújo busca por fotografias, filmes, documentos e outros materiais do período da Campanha de Erradicação de Invasões (A CIDADE, 2011, 31 min e 40 seg). Na época, ela era criança e morava na Vila do IAPI, quando foi selecionada para cantar no coral que sensibilizava a população de Brasília a se solidarizar com a remoção de favelas,

como explica a Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP, Cláudia Mesquita no artigo “Um drama documentário? – atualidade e história em A cidade é uma Só?”.

[...] A cidade é uma só? também se empenha em produzir uma memória de Brasília que confronte os “documentos”, os arquivos, as propagandas de época; uma memória não-oficial, da perspectiva dos removidos, dos vencidos (termo que o filme de Vladimir Carvalho não hesitaria em abraçar). Nessa frente, temos Nancy Araújo como principal personagem (ela morava na Vila IAPI na infância e participou do coral instrumentalizado para convencimento e propaganda da remoção) (MESQUITA, p. 51, 2011).

Há no relato de Nancy, sobre os momentos vividos na infância, o forte desejo de resgatar essas memórias e compreender o passado e os motivos da remoção. Suas memórias conduzem o filme e estimulam o diretor a reproduzir uma reconstituição desse material documental que não foi encontrado. No filme, Nancy ajuda no recrutamento de algumas crianças para a construção de uma cena que reconstitui no filme um registro de sua infância como cantora do coral.

Bill Nichols enfatiza a importância do resgate histórico de um documentário para a sociedade. “Os documentários invocam esse desejo de saber quando invocam um objeto histórico e propõem sua própria variante sobre a aula de história” (NICHOLS, p. 69, 2005). De acordo com ele, o potencial do documentário é uma forma de reivindicar uma “abordagem do mundo histórico e a capacidade de intervenção nele, moldando a maneira pela qual o vemos” (NICHOLS, p. 68, 2005).

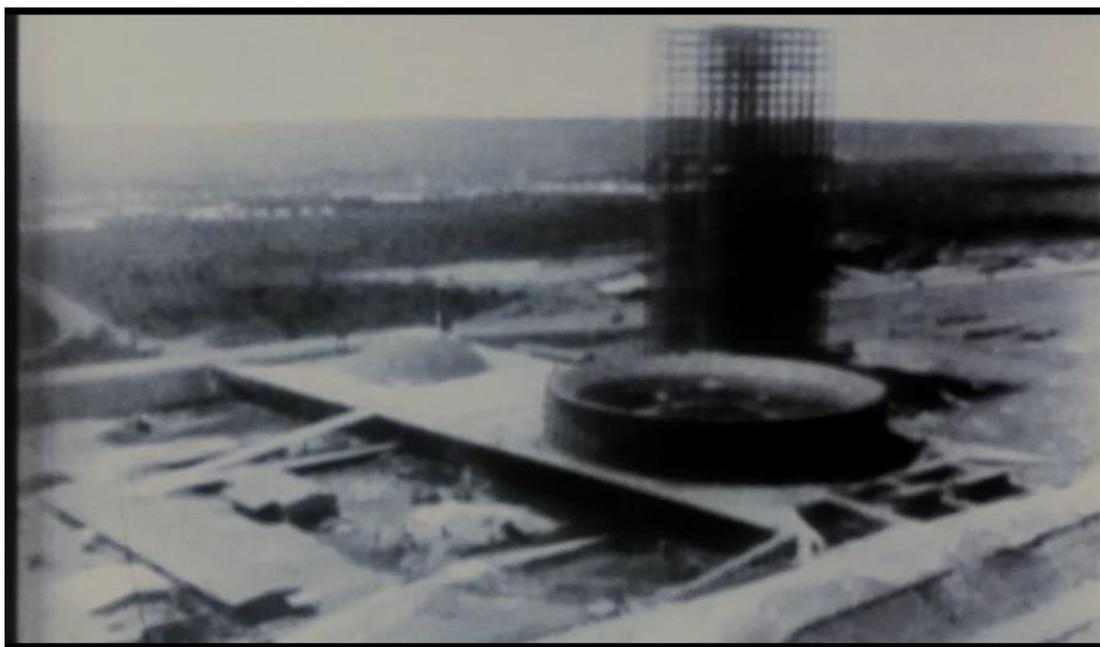


Figura 4 – Vista aérea da construção do Congresso Nacional.

Fonte: *Print Screen* do filme “Conterrâneos Velhos de Guerra” (1990)



Figura 5 – Nancy Araújo analisa fotografia referente ao período de remoção da Vila do IAPI.

Fonte: *Print Screen* do filme “A Cidade é uma Só?” (2011)

3) Remoção de favelas e o surgimento da Ceilândia

Vladimir Carvalho conversa com dois trabalhadores, Hermínio e Eurípedes, moradores da Ceilândia e integrantes da Associação dos Incansáveis Moradores da Ceilândia (Assimoc) (CONTERRÂNEOS, 1990, 48 min e 34 seg). Hermínio conta a sua história de vida, fala sobre o processo de remoção da Vila do IAPI e sobre a adaptação ao novo local. No documentário Vladimir pergunta sobre os motivos da remoção (CONTERRÂNEOS, 1990, 39 min e 40 seg). Hermínio responde com revolta: “Hermínio: - foi para deixar a capital livre para os turistas quando chegar ter uma boa visão da Capital (...) esse pessoal foi removido aqui para a Ceilândia, jogado no mato, igual joga lixo, para cães, para os animais bravos comer” (CONTERRÂNEOS, 1990, 39 min e 40 seg).

Outro trabalhador, Anísio, paraibano e também morador da Ceilândia, responde ao mesmo questionamento do documentarista: “Anísio: - Bom, nós viemos obrigados assim... porque já que tinha o Governo planejado essa cidade aqui pros flagelados, porque nós não tinha direito nenhum lá” (CONTERRÂNEOS, 1990, 40 min). O entrevistado Hermínio conta que os moradores removidos para mais de trinta quilômetros de distâncias do seu local de trabalho tiveram de conviver com uma realidade muito difícil. Hermínio explica que, além de driblar a falta de infraestrutura na região, os moradores eram obrigados a pagar pelos lotes.

O caso de Anísio é bastante simbólico. Vladimir entrevistou o trabalhador pela primeira vez no início dos anos 1970. Ele e sua família haviam sido removidos da Vila do IAPI para a Ceilândia há menos de um ano. Na época, Anísio começava a erguer a estrutura de sua casa e tinha esperança de concluir a construção em cinco anos. Vladimir retorna a casa de Anísio 14 anos depois. O trabalhador, já pai de dez filhos e aposentado, não conseguira terminar a construção e enfrentava situação crítica de pobreza. No depoimento, queixa-se da falta de comida para alimentar todas os membros da família, do desemprego do filho mais velho e conta que está catando papel e ferro velho nas ruas para complementar a renda familiar (CONTERRÂNEOS, 1990, 40 min).

A “Cidade é uma Só?” mostra trechos de vídeo oficial da época sobre a remoção dos moradores da Vila do IAPI. “Nancy Araújo: - O que eles queriam na verdade era tirar aquele monte de pobre, tirar a coisa feia que era lá próxima de Brasília e trazer para um lugar mais distante possível (...) era muito mato, muita terra, muita poeira e infra nenhuma”, conta Nancy Araújo (A CIDADE, 2011, 9 min) em depoimento a Adirley Queirós. O depoimento do

trabalhador Hermínio complementa a fala de Nancy: “Hermínio: - não tinha transporte, não tinha energia, não tinha água para beber e não tinha recurso nenhum” (CONTERRÂNEOS, 1990, 49 min).

Uma das favelas denominadas Morro do Urubu também deu origem a Ceilândia. No filme, o personagem Dildu, que está se candidatando a deputado distrital, apresenta como uma de suas propostas, a luta pela indenização dos antigos moradores do Morro do Urubu (A CIDADE, 2011, 10 min e 32 seg). “Dildu: - Moradia popular para todos no Setor Noroeste em Brasília, nós também queremos morar em Brasília, hein” (A CIDADE, 2011, 37 min e 10 seg), são outras propostas anunciados pelo microfone durante cena de ação de campanha.



Figura 6 – Moradores da Ceilândia no início dos anos 1970.

Fonte: *Print Screen* do filme “Conterrâneos Velhos de Guerra” (1990)



Figura 7 – Cena de Remoção na Vila do IAPI

Fonte: Print Screen do filme “A Cidade é uma Só?” (2011)

4) Resistência dos trabalhadores – o grito dos excluídos

Os movimentos de resistência dos trabalhadores aos acontecimentos e tentativas de exclusão por parte de agentes governamentais também aparecem nas narrativas. Assim, os personagens deixam de ser vistos como sujeitos passivos, se empoderam dessa história e vão em busca de um poder de negociação com as autoridades na tentativa de reverter esse quadro de exclusão.

Em uma cena de “Conterrâneos Velhos de Guerra”, um grupo de trabalhadores se reúne em uma assembleia. Trata-se de uma reunião da Assimoc (CONTERRÂNEOS, 1990, 53 min). Eurípedes, um dos associados, conta a Vladimir como e por qual motivo surgiu a organização. Segundo ele, o governo não havia cumprido a promessa de possibilitar aos moradores a compra de lotes e nem facilitar as formas de pagamento. “Eurípedes: - Foi quando nós tivemos de nos organizar para ir à Justiça para fazer com que o Governador cumprisse sua própria lei. Começou pelo movimento dos Incansáveis Moradores da Ceilândia” (CONTERRÂNEOS, 1990, 51 min e 16 seg). Hermínio fala sobre os motivos para a escolha desse nome para a associação. “Hermínio:

- Incansáveis quer dizer aquelas pessoas que lutam com coragem, e luta permanente” (CONTERRÂNEOS, 1990, 51 min e 16 seg).

Os representantes contam sua jornada na busca de uma solução para o problema da moradia e falta de infraestrutura na cidade. “Eurípedes: - Olha, nós buscamos apoio com todas as autoridades, inclusive até do Papa” (CONTERRÂNEOS, 1990, 52 min e 35 seg), diz em referência a primeira visita do Papa João Paulo II ao Brasil em 1980. “Hermínio: - Os Incansáveis são expedicionários de guerra, porque para a gente viver, tudo que nós passamos é uma guerra” (CONTERRÂNEOS, 1990, 53 min e 7 seg), finaliza o pioneiro.

Geraldo Campos afirma que, como consequência do massacre de trabalhadores no acampamento de construtora Pacheco Fernandes Dantas, em 1958, surgiu o primeiro sindicato organizado dos trabalhadores da construção civil na nova capital. Até então, não existia nenhuma entidade organizada capaz de promover uma luta firme por direitos trabalhistas na cidade. “Geraldo Campos: - A ideia era de que aqui não haveria sindicato, havia apenas uma associação de construção civil dos trabalhadores, muito pouco frequentada” (CONTERRÂNEOS, 1990, 125 min), explica o ex-líder sindical.

Ele conta que após o episódio do massacre, trabalhadores se mobilizaram para enviar telegramas para meios de comunicação em outras capitais e denunciar ao Congresso e às autoridades sobre o acontecimento. Tais ações agregaram mais e mais trabalhadores à Associação, que acabou se transformando no Sindicato. “Geraldo Campos: - Filas imensas se formavam para se filiar (...) eles se convenceram de que a Associação era necessária para sua defesa contra os massacres, sua defesa contra os maus tratos” (CONTERRÂNEOS, 1990, 127 min)

Do outro lado do Lago Paranoá, crescia outra ocupação: a Vila Paranoá. No filme, os moradores da região falam sobre enfrentamentos rotineiros com a polícia para resistirem no local. Geraldo, Presidente da Associação de Moradores do Paranoá narra a dura jornada de enfrentamento da violência do governo, que deseja remover de todas as formas a ocupação. “Geraldo: - Foi quando veio a segurança em viatura e o pessoal oferecia resistência (...) eles chamam de pente fino aquela que veio no dia seguinte, uns cinco ônibus com duzentos soldados, polícia”, conta. (CONTERRÂNEOS, 1990, 130 min).

Em “A cidade é uma Só?”, a trama de Dilmar Durães apresenta forte carga emocional. A figura em si, já é retratada como uma figura de resistência, visto que é um cidadão comum e

trabalhador assalariado e morador de cidade-satélite, que faz de forma quase solitária e improvisada, uma campanha eleitoral independente. Suas falas carregam a revolta oriunda de um processo de exclusão socioespacial e o desejo de transformar essa realidade pela conquista de um espaço na cena política oficial. “Dildu: - Nós temos que dar oportunidade também já que a porra (sic) do estado é nosso também (...) Então, porque nós não tem condições? Na escola, o ensino tá fraco” (A CIDADE, 2011, 38 min).

Dilmar em sua campanha reforça o compromisso com os favelados removidos nas décadas anteriores para a Ceilândia. “Dildu: - Vamos indenizar os morador (sic) da antiga Vila do IAPI, Morro do Urubu, Placa das Mercedes (...) você que foi abortado aqui, chegou na CEI, no passado, correndo risco, agora você tem que ser indenizado” (A CIDADE, 2011, 38 min e 50 seg).

É importante destacar as fortes cenas finais de “Conterrâneos Velhos de Guerra” (CONTERRÂNEOS, 1990, 148 min). Congresso Nacional e Esplanada dos Ministérios se encontram envoltos em uma nuvem de fumaça. Uma multidão corre em direção a Rodoviária do Plano de Brasília. Da Plataforma Superior da Rodoviária, Vladimir registra insurgências de um povo. Pessoas derrubam ônibus da polícia no estacionamento da rodoviária. Outros tentam derrubar um automóvel. Vários carros sendo quebrados e queimados transformam o centro da capital em um cenário de guerra. A cavalaria, uma tropa de choque e tanques de guerra cruzam a Esplanada. Manifestantes são empurrados para dentro de um camburão por um soldado.

As imagens inéditas de grande violência do movimento, que recebeu o nome de “Badernaço”, foram gravadas por Vladimir em novembro de 1986. Com o anúncio do Plano Cruzado após as eleições, brasileiros foram às ruas em demonstração de revolta a medida e incendiariam veículos, lojas, boxes, “numa manifestação impressionante de raiva popular”, como afirma Aramis Millarch (MILLARCH, 1990, p. 107). A divulgação das imagens da revolta popular foi proibida na televisão.



Figura 8 – Eurípedes e Hermínio, representantes da Associação dos Incansáveis Moradores da Ceilândia (Assimoc).

Fonte: *Print Screen* do filme “Conterrâneos Velhos de Guerra” (1990)



Figura 9 – Um ônibus é incendiado por manifestantes na Rodoviária de Brasília

Fonte: *Print Screen* do filme “Conterrâneos Velhos de Guerra” (1990)

5) Especulação imobiliária

Nas duas obras, o tema da especulação imobiliária é abordado com destaque. Em “A Cidade é uma só”, o personagem Zé Bigode é um vendedor de lotes no setor Sol Nascente, área apontada em inúmeras reportagens como a maior favela do Distrito Federal e da América Latina. Na primeira cena do filme, Zé Bigode é convencido por outro personagem a comprar um lote em uma região praticamente inabitada. “Personagem: - Se não comprar agora, não compra nunca mais” (A CIDADE, 2011, 2 min e 10 seg).

Em outra sequência, Zé Bigode conduz seu carro pelo Sol Nascente e demonstra entusiasmo ao conhecer um novo loteamento em expansão. “Zé Bigode: - Isso aqui era brejo, brejo, agora, olha só. Rapaz, o cara enfiou uma casa aqui no meio do nada, num beco, tudo torto. O povo quer morar, né?”, indaga (A CIDADE, 2011, 15 min). O déficit de moradias e o crescimento populacional no DF faz com que o mercado imobiliário especule cada vez mais. Assim a cidade se espraia pelo planalto de forma incontrolável e chegue aos limites do DF com o Entorno.

Em “Conterrâneos Velhos de Guerra”, o tema da especulação se mostra no drama dos moradores da Vila Paranoá. A remoção se concretiza a partir de uma pressão do mercado imobiliário. O local, muito próximo do Plano Piloto é uma das regiões mais cobiçadas para venda de lotes. O governo vê necessidade de expulsar quem chegou primeiro para outro local ainda mais distante, porque evidentemente, esse pobres moradores não teriam condições de comprar um lote ali, como se evidencia o depoimento de Geraldo: “Geraldo: - É cara, porque aqui, afinal de contas o senhor tem que ver que nós estamos nos fundos do Palácio da Alvorada (...) com essa área que nós temos aqui é claro que os tubarões, os gaviões (...) tá de olho em cima” (CONTERRÂNEOS, 1990, 130 min). “Geraldo: - Nós não podemos comprar e eles também não vendem”, finaliza o presidente da Associação de Moradores da Vila Paranoá.

Nas últimas sequências do documentário de Vladimir, o então Secretário de Serviços Sociais do DF negocia com os chamados “invasores” (CONTERRÂNEOS, 1990, 133 min e 48 seg). Vários moradores caminham em fila por vielas de terra vermelha de uma enorme invasão nas imediações da quadra 110 norte, no Plano Piloto (CONTERRÂNEOS, 1990, 133 min e 10 seg). Vários moradores se alojam sob barracos de madeira. O narrador, explica a situação: “

narrador: - 1986, o problema das invasões explode em pleno centro da capital, no Plano Piloto, área nobre e coração dos interesses imobiliários” (CONTERRÂNEOS, 1990, 132 min).

O narrador conta que as construtoras estimularam a ocupação, por não querer custear investimentos em transporte e alojamento para trabalhadores. Terminadas as obras, era preciso expulsar quem havia se instalado no local. Então, o governo escala o Secretário de Serviços Sociais para negociar a saída dos moradores. Por meio deste porta-voz, o governo dá duas opções para os acampados: sair ou receber valor da passagem e ir embora para seu estado de origem. Uma mãe de família se queixa em depoimento a Vladimir: “mãe de família: - E eu falei que não concordava, só concordava se ele me desse os dez mil da passagem pra mim comprar um lote” (CONTERRÂNEOS, 1990, 135 min).

Com o insucesso da negociação, dezenas de policiais adentram o acampamento e derrubam os barracos. Um helicóptero sobrevoa o local, levantando muita poeira. Uma senhora chora enquanto vê seu barraco sendo demolido. “Mulher: - Eu tô chorando por causa que meu marido comprou o material no depósito. Comprou telha nova, comprou madeirite novo, e eles chegaram e derrubaram tudo, tai tudo quebrado. Tirou o dinheiro do pão da boca das minhas crianças” (CONTERRÂNEOS, 1990, 141 min e 24 seg). Outra jovem entrevistada por Vladimir demonstra sua falta de perspectiva diante da situação. “Jovem: - Não tenho para onde ir, não?” (CONTERRÂNEOS, 1990, 143 min e 47 seg).



Figura 10 – Remoção de favela na quadra 110 Norte, em 1986

Fonte: *Print Screen* do filme “Conterrâneos Velhos de Guerra” (1990)



Figura 11 – Zé Bigode conduz veículo em ocupação irregular na Ceilândia

Fonte: *Print Screen* do filme “A Cidade é uma Só?” (2011)

6) Denúncia social

A denúncia social, talvez, seja o elemento mais forte em “Conterrâneos Velhos de Guerra”. Vladimir Carvalho denuncia as mazelas, as injustiças, a exploração da classe operária e exclusão dos favelados na história de Brasília. O diretor passa duas décadas atrás de depoimentos de pessoas que testemunharam ou tiveram ligações diretas com testemunhas do massacre de operários ocorrido, em fevereiro de 1958, no acampamento de trabalhadores na Vila Planalto.

O acontecimento assume posição central na narrativa. Com testemunhos dos diversos agentes históricos, Vladimir investiga o caso. As testemunhas contam que um grupo de trabalhadores reclamou da comida estragada e da falta de higiene no preparo das refeições. (CONTERRÂNEOS, 1990, 98 min). Algumas horas após a queixa, policiais da Guarda Especial de Brasília, foram ao acampamento e efetuaram vários disparos contra os trabalhadores que já estavam dormindo. O pioneiro Clementino foi um dos sobreviventes do massacre. “Clementino: - O jornal disse que morreram três, mas saía basculantes de defuntos para enterrar no cerrado” (CONTERRÂNEOS, 1990, 107 min), conta em depoimento. O número de mortos diverge. Um

fala em “mais de trinta homens”, outro de “uma base de umas quarenta pessoas”, “entre cento e cinquenta a duzentos homens” afirma outro trabalhador.

O contraste é ainda maior, quando se compara os depoimentos dos trabalhadores com os depoimentos de Oscar Niemeyer, Ernesto Silva e Lúcio Costa. Oscar Niemeyer e Lúcio Costa negam ter tido algum conhecimento sobre o fato na época. A fala de Lúcio Costa é, inclusive, bastante ríspida e demonstra falta de empatia com relação aos trabalhadores. Perguntado por Vladimir sobre qual seria sua reação se tivesse tomado conhecimento do fato no período, Lúcio Costa responde: “– Não teria dado a menor importância. Nenhuma. Isso são episódios. (...) Foi uma coisa como uma espuma. Uma coisa que não tem gravidade, não há motivo para dramatizar” (CONTERRÂNEOS, 1990, 112 min e 30 seg).

Na versão de Ernesto Silva não houve massacre, e sim uma confusão entre operários durante uma festa que acabou causando a morte de alguém. “- Houve uma briga generalizada num acampamento em que a polícia teve que intervir e que houve, me parece, um morto e alguns feridos, para manter a ordem em uma festa, uma baderna de operários” (CONTERRÂNEOS, 1990, 111 min e 27 seg).

As falas sobre a lenda do “Túmulo do Candango Desconhecido” também denunciam as péssimas condições de trabalho dos operários, que frequentemente morriam em acidentes de trabalho causados pela falta de equipamentos de segurança nas obras e de exaustão pelo excesso de trabalho. (CONTERRÂNEOS, 1990, 24 min).

Além da denúncia do massacre, o filme traz outras falas muito importantes, como a do médico do Hospital de Base, Gustavo Ribeiro, sobre o surto de Meningite, a falta de saneamento básico e higiene nas cidades satélites e sobre o “problema do menor abandonado”. “Gustavo: - A epidemia de meningite era tão séria que nós não tínhamos local para atender pacientes (...) pacientes que entravam conversando e faleciam cinco ou dez minutos depois” (CONTERRÂNEOS, 1990, 65 min e 30 seg).

Em “A Cidade é uma Só”, Adirley denuncia problemas relatados acima como a especulação imobiliária, a injusta exclusão socioespacial dos trabalhadores e também, toca sensivelmente, na questão da violência urbana). Na criação do jingle de sua campanha, Dildu brinca com a linguagem do rap e da violência urbana usando barulhos de tiro como recurso sonoro da propaganda eleitoral independente (A CIDADE, 2011, 24 min).



Figura 12 – Cena de cotidiano de moradores na Ceilândia

Fonte: *Print Screen* do filme “Conterrâneos Velhos de Guerra” (1990)



Figura 13 – Trabalhadores da construção civil mortos em acidente de trabalho

Fonte: *Print Screen* do filme “Conterrâneos Velhos de Guerra” (1990)



Figura 14 – Túmulo do Candango Desconhecido

Fonte: *Print Screen* do filme “Conterrâneos Velhos de Guerra” (1990)

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O documentário brasileiro sempre foi um instrumento essencial na representação de fatos que permeiam a realidade e uma fonte de conhecimento histórico sobre o nosso povo. Esse traço marcante, presente nos documentários de Vladimir Carvalho, fortaleceu suas raízes no início dos anos 1960 no Brasil, quando uma nova geração de intelectuais e cineastas passaram a utilizar a câmera para compreender melhor a sociedade brasileira e registrar os passos de uma nova nação que se erguia.

Mesmo interrompido por muitos anos, pela censura imposta no regime militar, o documentário como forma de denunciar mazelas e gerar uma consciência crítica, nunca perdeu o fôlego. Do contrário, se reinventa a cada dia com o desenvolvimento de recursos tecnológicos e amplia possibilidades de abordagens a partir da multiplicidade de formas, modos de fazer, torna-se híbrido, não se apega mais a uma fórmula antiga do fazer documental.

Independente da forma como tem sido feito, o documentário continua a abordar temas extremamente relevantes e a buscar respostas para os problemas do país. O documentário não

perdeu o seu viés social de questionar, transformar, engajar, mobilizar. O educador Paulo Freire reforça a importância de revelar a sociedade os conflitos entre oprimidos e opressores e bem como apontar caminhos: “esta superação exige a inserção crítica dos oprimidos na realidade opressora, com que, objetivando-a, simultaneamente atuam sobre ela (FREIRE, 2011, p. 53).

“Quanto mais as massas populares desvelam a realidade objetiva e desafiadora sobre a qual elas devem incidir sua ação transformadora, tanto mais de inserem nela criticamente” (FREIRE, 2011, p. 54). Os dois filmes escolhidos como objeto deste estudo também desempenham importante papel na discussão de questões sociológicas, históricas e geográficas como o caso da abordagem de segregação socioespacial do Distrito Federal. Nesse campo entre opressores e oprimidos, o tema está presente no cotidiano de cada morador do DF e afeta uns diretamente mais que outros.

Eu, como, brasiliense, nascida no início dos 1990, cresci em cidade satélite e senti na pele o peso dessa desigualdade e a dificuldade de acessar recursos, serviços e bens culturais na capital do Brasil. O primeiro contato com o filme de Vladimir Carvalho, ainda na infância, impregnou minha memória, com as cenas dos sofridos trabalhadores e sua luta por um lugar ao sol na capital. Anos depois, observo novamente o tema em “A Cidade é uma Só”, abordado de maneira bem diferente, mas apresentando similaridades. Dessa relação, surge este trabalho de busca e interpretação dessas semelhanças e contextualização da história da segregação socioespacial no DF.

Com a análise, as narrativas se encontram e dialogam entre si. Criam uma relação de complementaridade. As categorias observadas nasceram dessa relação, desse diálogo das obras com o tema. Os testemunhos e personagens nos dois documentários criam um laço fraternal. Sofrem os mesmos dilemas numa escala diversa. Observando as duas obras, há uma busca pela raiz do problema da habitação desde a época da construção de Brasília e todo o resto, todos os problemas, são abordados como uma consequência disso. Os dois filmes desmistificam a capital como epopeia grandiosa e “capital da esperança”. Um pelo olhar lançado sobre os trabalhadores que ajudaram a erguer uma cidade e não puderam usufruir dela e o outro pela sensação de estranhamento, sentimento de não-pertencimento de quem nasceu pertinho da capital do país ou foi expulso dela.

Percebe-se nos dois filmes a preocupação em compreender e retratar a realidade de um povo, suas dificuldades e suas estratégias de resistência. Tanto em “Conterrâneos Velhos de

Guerra”, como em “A cidade é uma Só?” há uma busca dos diretores pela sua própria história. Essa assinatura pessoal, esse olhar subjetivo, a partir das próprias vivências, faz parte da arte do documentário. Existe um pouco da história de cada um nos enredos.

Vladimir como migrante paraibano investiga por meio do seu filme a história de seus conterrâneos que chegaram antes. Adirley, como morador da Ceilândia, tem como tema principal a cidade que permeia sua vida e sua história, em quase todas as suas obras. “A subjetividade é indissociável de qualquer arte. E o documentário, como arte cinematográfica, é uma obra pessoal de seu realizador”, define a pesquisadora Flávia Rodrigues (RODRIGUES, 2010, p.62).

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E FILMOGRAFIA

ARAÚJO, Luciana Corrêa. Beleza e Poder: Os documentários de Joaquim Pedro de Andrade In TEIXEIRA, Elinaldo (org.). Documentário no Brasil: Tradição e Transformação. Editora Sumus, São Paulo. 2004.

BAUER, Martin; GASKELL, George. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som. Um manual prático. 2ª edição. Editora Vozes.

BEÚ, Luiz. Os filhos dos candangos: exclusão e identidades. Dissertação de mestrado. Universidade de Brasília. Brasília. 2007.

BENTES, Ivana. “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”, 2001. In MONTORO, Tânia; CALDAS, Ricardo (org.). De olho na Imagem. Fundação Astrojildo Pereira. Editorial Abaré, Brasília. 2006. 232 p.

BERNARDET, Jean-Claude. Cineastas e imagens do povo. São Paulo. Companhia das Letras. 2003

BICALHO, Nair. Um elegia aos candangos: a outra face da História. In. CARVALHO, Vladimir. Conterrâneos Velhos de Guerra. Brasília. GDF – Secretaria de Cultura e Esporte. Fundação Cultural do DF, 1997. (pag.123-125)

CARVALHO, Vladimir. Conterrâneos Velhos de Guerra. Brasília. GDF – Secretaria de Cultura e Esporte. Fundação Cultural do DF, 1997

_____. **Cinema Candango: matéria de jornal.** Brasília. Edições Cinememória, 2002. 271p.

CAMPOS, Neio. A Segregação Planejada. In PAVIANI, Aldo. (org.). A conquista da cidade: movimentos populares em Brasília. Editora Universidade de Brasília, 2ª Edição, 2010. (p.109-129)

CLAVERY, Elisa; BOGADO, Maria Del-Vechio; ONETO, Paulo. A cidade é uma só? – um novo olhar sobre o cinema da periferia. Artigo apresentado no Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Ouro Preto - MG – 28 a 30/06/2012. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2012/resumos/R33-2064-1.pdf>. Acesso em 10 de outubro de 2018.

CORRÊA, Roberto Lobato. O espaço urbano. São Paulo: Bertrand, 1993.

CODEPLAN – de Planejamento do Distrito Federal. Atlas do Distrito Federal 2017. Disponível em <http://www.codeplan.df.gov.br/wp-content/uploads/2018/05/Atlas-do-Distrito-Federal-2017.pdf>. Acesso em 10 de outubro de 2018.

_____. **Companhia de Planejamento do Distrito Federal. Evolução dos Movimentos Migratórios para o Distrito Federal 1959 – 2010.** Brasília. 2013. Disponível em http://www.codeplan.df.gov.br/wp-content/uploads/2018/02/Demografia_em_Foco_7-Evolu%C3%A7%C3%A3o_dos_Movimentos_Migrat%C3%B3rios_para_o_Distrito_Federal-1959-2010.pdf. Acesso em 10 de outubro de 2018.

DOYLE, Patrícia. Comercialização de habitações populares em Brasília. In PAVIANI, Aldo. (org.) Brasília: moradia e exclusão. Brasília. Editora Universidade de Brasília, 1996.

FERREIRA, Ignez Costa; PENNA, Nelba Azevedo. Brasília: novos rumos para a periferia. In PAVIANI, Aldo. (org.) Brasília: moradia e exclusão. Brasília. Editora Universidade de Brasília, 1996. (p. 189-212)

FERREIRA, Ignez Costa. Brasília: mitos e contradições na história de Brasília. In PAVIANI, Aldo; FLÓSCULO, Frederico; FERREIRA, Ignez Costa; FARIA, Lúcia Cony; JATOBÁ, Sérgio. (Orgs.) Brasília 50 anos – da capital a metrópole. Brasília. Editora Universidade de Brasília, 2010. (p.23-54)

GAUTHIER, Guy. O Documentário: um outro cinema. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas – SP. Papyrus, 2011.

GOUVÊA, Luiz Alberto. A Capital do controle e da segregação social. In PAVIANI, Aldo. (org.). A conquista da cidade: movimentos populares em Brasília. Editora Universidade de Brasília, 2ª Edição, 2010. (p.83- 108)

GILL, Anne-Marie. Documentários do Brasil. In. CARVALHO, Vladimir. Conterrâneos Velhos de Guerra. Brasília. GDF – Secretaria de Cultura e Esporte. Fundação Cultural do DF, 1997. (pag.123-125)

GUTFRIEND, Cristiane. O filme e a representação do real. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. 2006. file:///C:/Users/Denise/Downloads/90-Texto%20do%20artigo-269-1-10-20080616.pdf. Acesso em 10 de outubro de 2018.

HARVEY, David. Cidades Rebeldes: Do direito à cidade à revolução urbana. Tradução Jeferson Camargo. São Paulo. Editora Martins Fontes, 2014.

IBIAPINA, Dácia. Nós os brasileiros, cara a cara com nosso cinema. XXX Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. 1997.

KUBITSCHKE, Juscelino. Porque construí Brasília. Rio de Janeiro. Bloch Editores. 1975

LIBERATO, Rita de Cássia. Cidade e exclusão: o lugar de moradia dos excluídos – o caso de Belo Horizonte. (Tese de Doutorado), Belo Horizonte. Pontifícia Universidade de Minas Gerais, 2007.

LIMA, Paulo Castilho. A especulação imobiliária em Brasília e a hipótese do uso da contribuição de melhoria. In PAVIANI, Aldo. (org.) Brasília: moradia e exclusão. Brasília. Editora Universidade de Brasília, 1996. (p. 169-188)

LOPES, Márcio; COSTA, Valéria. Segregação e periferização em cidades planejadas – O caso de Brasília. Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina – 20 a 26 de março de 2005 – Universidade de São Paulo. Disponível em <http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal10/Geografiasocioeconomica/Geografiade lapoblacion/33.pdf>. Acesso em 10 de outubro de 2018.

MATTOS, Carlos Alberto. Vladimir Carvalho. Pedras na lua e pejeas no asfalto. Coleção Aplauso. Imprensa Oficial do estado de São Paulo. São Paulo, 2008.

MENDES, Marcos de Souza. O outro lado da história de Brasília. In. CARVALHO, Vladimir. Conterrâneos Velhos de Guerra. Brasília. GDF – Secretaria de Cultura e Esporte. Fundação Cultural do DF, 1997. (pag.120-122)

MILLARCH, Aramis. As imagens que desmistificam a nossa Capital da Esperança. 1990. In. CARVALHO, Vladimir. Conterrâneos Velhos de Guerra. Brasília. GDF – Secretaria de Cultura e Esporte. Fundação Cultural do DF, 1997. (pag.104-110)

MIRAGAYA, Júlio. Dos bandeirantes a JK: a ocupação do planalto central brasileiro anterior à fundação de Brasília. In PAVIANI, Aldo; FLÓSCULO, Frederico; FERREIRA, Ignez Costa; FARIA, Lúcia Cony; JATOBÁ, Sérgio. (Orgs.) Brasília 50 anos – da capital a metrópole. Brasília. Editora Universidade de Brasília, 2010. (p.55-93)

MUSSEL, Felipe Schultz. A cidade inimiga: o projeto de Brasília e o cinema de Adirley Queirós. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. Universidade Federal Fluminense – UFF. 2017.

REVISTA NEGATIVO. MENA, Maurício; IMANISHI, Raquel; REIS, Cláudio. Entrevista Adirley Queirós. 2015. Disponível em <http://periodicos.unb.br/index.php/revnegativo/article/view/15165/10852>. Acesso em 10 de outubro de 2018.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Papyrus Editora. Campinas. São Paulo. 2005.

NUNES, José Walter. Imagens em Movimento na História de Brasília. Proj. História. São Paulo. p. 2017 – 240. dez. 2013.

OLIVEIRA, Denise. GERALDES, Elen. Brasília Híbrida: Identidades plurais e partidas. A abordagem da identidade cultural brasiliense no Correio Braziliense em 2010. Artigo apresentado no IJ 7 – Comunicação, Espaço, Cidadania do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 28 a 30 de junho de 2012.

PAVIANI, Aldo. A lógica da periferização em áreas metropolitanas. In SANTOS, Milton. SOUZA, Maria Adélia; SILVEIRA, Maria Laura. (orgs.) Globalização, Território e Fragmentação. São Paulo, Hucitec, 2002. (p. 182-190)

_____. (Org.) **Brasília, ideologia e realidade: espaço urbano em questão.** Brasília. Editora Universidade de Brasília, 2ª edição, 2010.

_____. (org.). **A conquista da cidade: movimentos populares em Brasília.** Editora Universidade de Brasília, 2ª Edição, 2010.

_____. **A construção injusta do espaço urbano.** In PAVIANI, Aldo. (org.). A conquista da cidade: movimentos populares em Brasília. Editora Universidade de Brasília, 2ª Edição, 2010. (p.131- 163)

_____. **Demandas sociais e ocupação do espaço urbano: o caso de Brasília – DF.** Cadernos Metrôpole 21 p. 75-92. 2º sem. 2009. Disponível em <http://www.redalyc.org/html/4028/402837805004/index.html>. Acesso em 30 de outubro de 2018.

_____. (org.) **Brasília: moradia e exclusão.** Brasília. Editora Universidade de Brasília, 1996.

_____; **FLÓSCULO, Frederico; FERREIRA, Ignez Costa; FARIA, Lúcia Cony; JATOBÁ, Sérgio.** (Orgs.) **Brasília 50 anos – da capital a metrópole.** Brasília. Editora Universidade de Brasília, 2010.

_____. **A metrópole terciária: evolução urbana socioespacial.** In PAVIANI, Aldo; FLÓSCULO, Frederico; FERREIRA, Ignez Costa; FARIA, Lúcia Cony; JATOBÁ, Sérgio. (Orgs.) **Brasília 50 anos – da capital a metrópole.** Brasília. Editora Universidade de Brasília, 2010. (p.227-252)

_____. **Brasília, a metrópole em crise: ensaios sobre urbanização.** Brasília. Editora Universidade de Brasília. 2010.

PDAD 2015. Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios. Acesso em outubro de 2018. <http://www.codeplan.df.gov.br/wp-content/uploads/2018/02/PDAD-Ceil%C3%A2ndia-1.pdf> . Acesso em 18 de outubro de 2018.

RESENDE, Mara. Movimento de Moradores: a experiência dos inquilinos de Ceilândia. In PAVIANI, Aldo. (org.). A conquista da cidade: movimentos populares em Brasília. Editora Universidade de Brasília, 2ª Edição, 2010. (p.245- 270)

RIBEIRO, Darcy. UnB: Invenção e Descaminho. Avenir Editora Limitada. Rio de Janeiro, 1978.

RIBEIRO, Gustavo Lins. O capital da esperança: a experiência dos trabalhadores na construção de Brasília. Brasília. Editora Universidade de Brasília, 2008. 276 p.

ROSADO, Clairton. Brasília – Sinfonia da Alvorada. Estudo dos procedimentos Compositivos da Obra Sinfônica de Tom Jobim. São Paulo, 2008. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da USP. www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-24042009153532/.../5340513.pdf. Acesso em 19 de outubro de 2018.

SABOIA, Luciana; SANDOVAL, Liz. “A cidade é uma só?” - luta por reconhecimento na relação centro-periferia em Brasília. III Seminário Internacional Urbicentros – Salvador da Bahia, 22 a 24 de outubro de 2012.

SALMERON, Roberto. A Universidade interrompida: Brasília 1964 – 1965. Editora Universidade de Brasília – Brasília, 2007. (2ª edição revista). 488 p.

SANTOS, Milton. A urbanização brasileira. São Paulo. Editora Hucitec, 1993.

SEGETH – Secretaria de Estado de Gestão do Território e Habitação. Mapas de Evolução da Ocupação Urbana do Distrito Federal – Ocupação Urbana na Década de 60. Brasília. 2015. Disponível em <http://www.segeth.df.gov.br/wp-conteudo/uploads/2018/01/evolucao-urbana-1960.pdf>. Acesso em 30 de outubro de 2018.

SENRA, Stella. Memória e Exílio: o cinema de Vladimir Carvalho. In. CARVALHO, Vladimir. *Conterrâneos Velhos de Guerra*. Brasília. GDF – Secretaria de Cultura e Esporte. Fundação Cultural do DF, 1997. (pag.67-76)

SILVA, Ernesto. A história de Brasília. Brasília. Editora Brasília, 1971.

TOMAIN, Cássio; MOMBELLO, Neli. Análise fílmica de documentários: apontamentos metodológicos. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora. Vol.8 • nº2 • dezembro 2014. Acesso em outubro de 2018. <https://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/323/358>

XAVIER, Ismail. O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência. 3ª Edição revista e ampliada. São Paulo. Paz e Terra. 2005

FILMOGRAFIA

A CIDADE é uma Só? Direção: Adirley Queirós. Produção: Adirley Queirós e André Carvalheira. Intérpretes: Nancy Araújo, Dilmar Durães (Dildu), Wellington Abreu e outros. Roteiro: Adirley Queirós. Música original: Guile Martins. Ceilândia: Ceicine, Cinco da Norte CEI, 400 Filmes, 2011. 1 DVD (79 min.), widescreen, cor. Produzido por Ceicine, Cinco da Norte CEI, 400 Filmes.

BRASÍLIA, Contradições de uma Cidade Nova. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Assistência de direção: Jean-Claude Bernardet. Roteiro: Luiz Saia; Jean-Claude Bernardet;

Joaquim Pedro de Andrade. Montagem: Renato Neumann. Elenco:
Quadros, Jânio Quadros, João
Goulart, Juscelino, Humberto de Alencar Castelo Branco, Arthur da Costa e Silva. Narração:
Ferreira Goulart. Brasília. 1967. 16mm, COR, 22min, 242m, 24q

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

INVASORES ou Excluídos. Direção: César Mendes e Dulcídio Siqueira. Assistente de Direção:
Mauro Giuntini. Roteiro e Texto: César Mendes. Locução: Vladimir Carvalho. Produção: CPCE
UnB. Documentário. Brasília. 1989. Vídeo. 30 min.

12. ANEXOS

ENTREVISTA

Entrevista concedida pelo documentarista Vladimir Carvalho para este trabalho no dia 18 de outubro de 2018.

Entrevistadora - De onde surgiu a ideia de captar esse processo de exclusão socioespacial no filme “Conterrâneos Velhos de Guerra”?

Vladimir Carvalho - Na verdade, há uma ilação, uma complementação, posso dizer que um filme é a continuação do outro e muito mais. No filme que completou meio século, “O País de São Saruê”, eu estudei um pouco, pesquisei e compreendi, muito bem, o processo de ocupação das terras do nordeste. Essa coisa que vem desde as sesmarias, das capitâneas hereditárias, terra nas mãos de poucos e um povo que foi se formando em torno disso, que foi explorado. Isso começa muito no campo, na falta de uma reforma agrária. Essa afeição da exploração da terra por uns poucos e a exploração do homem pelo homem. Enfim, é um capítulo imenso da injustiça social no Brasil. Dito isso, só quero lembrar que, as pessoas que são apresentadas como protagonistas dessa ocupação de terras, é o povo, povo do campo, trabalhadores do campo, mas sem nenhuma consciência política.

O filme “São Saruê” termina com um sujeito dando um tiro, ele tava caçando na verdade. Ele dá um tiro em direção ao sol. No fundo está o sol, e ele está como fosse em uma trincheira e dá um tiro com sua espingarda em direção ao sol. Uma coisa, assim, apenas eu diria, só emblemática do que seria essa luta e o resultado dela. Atirou sei lá em quê. Então o que acontece, em Conterrâneos Velhos de Guerra eu retratei muito esse trabalhador que migrou pra cidade, que não tinha cidade nenhuma, para a cidade que ele construiria, e no fundo, ele também, de certa forma, do ponto de vista político e social, ele foi construído pelo processo da construção.

O instrumento de trabalho mais sofisticado dele era a enxada, a terra. E aqui ele aprendeu o desenvolvimento de uma sofisticada técnica de construção. Esses edifícios da Esplanada dos Ministérios foram construídos com base em estruturas de aço, de ferro, o que era uma coisa nova na construção civil no Brasil, entendeu? E eles aprenderam muito rapidamente, até por necessidade (a necessidade obrigada, não é verdade?), aquela técnica que não era tão nada de muito complexo do rebite. Esquentava o parafuso, digamos assim, atarraxava na viga, trabalhando no aço, não mais na terra diretamente. Isso, aparentemente, é uma coisa que passa pelo filme. Mas, houve aqui uma chacina de trabalhadores. Isso é muito representativo da recusa, da rejeição, da discriminação, afinal de contas, de uma classe pela outra. Então, aquele povo do nordeste, eu digo povo porque um contingente, somando tudo chegava perto de 70 mil trabalhadores em Brasília. Claro, somavam-se aqui os de Minas, de Goiás, os do Sul, do Norte, mas principalmente esse contingente de nordestinos, sobre o qual eu me debrucei, que é essa leva de trabalhadores que vinham do país rural para a cidade.

Esse rito, essa passagem, foi o que mais me motivou. Eu, como nordestino, naturalmente, me identifiquei rapidinho com esse quadro. Eu queria saber onde estava esse povo. Porque eu só cheguei praticamente em 70, fim de 69, e queria saber aonde estava essa gente, para onde havia ido essa gente. Se eles voltaram, se ficaram aqui, e os que ficaram, onde é que estão. O que funda a chamada, propriamente, periferia, é essa gente que veio do nordeste para construir a cidade do “faraó Kubitschek”. Assim que cheguei em Brasília, nas primeiras semanas, senti necessidade de conhecer os arredores. Eu fui a uma feira que tinha aos finais de semana aqui onde era o principal

acampamento da construção de Brasília, que é o Núcleo Bandeirante, por ali, a Cidade Livre. Eu fui na Vila do IAPI e ali tinha uma feira aos sábados. Eu fui curioso para conhecer uma feira livre, né? E nessa feira eu ouvi pela primeira vez, eu desconhecia completamente essa história, as pessoas numa barbearia de feira conversarem e era sobre a chacina daquela época que mataram trabalhadores no acampamento da Pacheco Fernandes Dantas.

Entrevistadora - E eles falavam em número de mortos nesta chacina?

Vladimir Carvalho – Falavam que mataram muita gente. Então eu fiquei curioso. Daí por diante eu fiquei pasmo com aquela história. Eu já tinha feito alguns filmes, principalmente no nordeste, então eu decidi que faria um filme sobre essa história. Eu fiquei atento. Toda vez que encontrava alguém perguntava se sabia algo sobre essa chacina. Se eu pegava um taxi, aí eu perguntava para o motorista em que ano que ele chegou, se ele fosse contemporâneo a essa história, aí eu perguntava sobre a chacina. Alguns deram endereço. Fiz uma lista enorme. Era a época da ditadura com mais repressão, pós AI 5. Isso era início dos anos 70. Governo de Garrastazu Médici. O governo mais severo em relação a isso. Havia muita gente presa, torturada, todo mundo era muito prevenido, porque alguém podia dedurar...essa coisa de ditadura. Então, eu não tinha oportunidade de chegar livremente e fazer uma entrevista. As pessoas eram muito prevenidas, queriam salvar a pele. Nesse período, inclusive, o meu filme São Saruê foi interdito. Não foi nem censurado, ele foi interdito. Naquela época, os filmes tinham que passar pela Censura. Tinha que se apresentar o filme na Polícia Federal e esperar o veredito, se ele passaria ou não no cinema. Se tivesse qualquer conteúdo político ou de denúncia, ou cenas de violência, de sexo, o filme nem passaria.

Então, as pessoas não queriam falar. Eu esperei alguns anos. As pessoas falam que eu demoro fazer meus filmes, mas esse (Conterrâneos), em particular, eu levei dezenove anos. Comecei a filmar, assim, pelas bordas. Eu filmei a chegada da seleção na copa de 70, a chegada do Papa, o surgimento da Ceilândia, no comecinho. Subi naquela caixa d'água da Ceilândia, filmei a cidade. O meu objetivo maior era reencontrar essas pessoas, esses pioneiros, para que me contassem a tragédia da chacina. Aí fui filmando durante dezoito, dezenove anos, até que em 1985, com a redemocratização, no governo Figueiredo, eu pude fazer as entrevistas mais contundente em relação a chacina, que significa exatamente essa rejeição desse pessoal que veio do campo. Após a chacina, foi fundado aqui o primeiro sindicato da construção civil. Então, aquelas pessoas que vieram do nordeste, que viram seus companheiros serem chacinados, puderam então contar essa história. Aí começa um processo de tomada de consciência política dessa gente. O que me encantou foi esse passo binário: A cidade sendo construída, mas eles também sendo construídos, adquirindo uma consciência.

Entrevistadora - E no meio desse processo você fez “Brasília, Segundo Feldman” a partir de registros de Feldman. Como foi isso?

Vladimir Carvalho – Na mesma fase, eu tive muita felicidade de encontrar pessoas que diretamente me ajudaram com um material extraordinário e oportuno. Eu conheci Perseguini, por intermédio de um ex-aluno meu, Sérgio Moriconi, em Padre Bernardo, Goiás. O senhor Perseguini nos contou que estava presente quando aconteceu a chacina. Entã, paralelamente, antes de eu terminar o Conterrâneos, eu fiz um curta metragem com esse senhor, que se chamou “Perseguini” (1985), mas fiz antes, um outro filme, “Brasília, segundo Feldman (1979). Veio aqui um viajante ilustre, aluno de Aloísio Magalhães, Eugene Feldman. Aloísio, na ocasião, estava na Universidade de Brasília e resolveu me chamar, estruturando o Centro Nacional de Referência Cultural. Eu trabalhava com cinema e aí quando eu cheguei no escritório dele, ele me mostrou umas latas com o material de filmagem que ele tinha ganhado da viúva do Feldman nos

Estados Unidos. Aí ele me disponibilizou esse material. Quando eu fui examinar o material, era um tipo de filme reversível, eu pedi pra copiar. eu vi tive que fazer um outro negativo e outro positivo. Eu aproveitei o essencial, juntei com o depoimento desse senhor, Perseguini, e tive a visão de juntar com a entrevista de Athos Bulcão.

Entrevistadora - Para você, qual o papel do documentário no Brasil e em Brasília, já que você faz parte dessa história do cinema em Brasília, desde o início do curso na UnB?

Vladimir Carvalho – Eu acho que o que me cativou na história do documentário é um debruçar, uma constatação das diferenças de classe. Enfim, é uma tentativa de entender esse processo social e político da evolução ou ‘involução’, subdesenvolvimento, do Brasil. Inicialmente, meus filmes ficaram muito focados no nordeste, porque lá é muito gritante essa diferença. Eu parti exatamente da questão da posse da terra, desde o nordeste açucareiro até a cultura que surgiu longe do litoral, no sertão, que se chamou de civilização do couro. Eu estou dizendo isso, porque comecei no cinema, como roteirista de um documentário chamado “Aruanda”, que é considerado um clássico do documentário brasileiro. Então, a relação passa pela inquietação dos realizadores que se ocuparam da realidade social brasileira. Hoje em dia tem muito documentário que não tem esse escopo de entender o Brasil, trazer essas questões, abordar principalmente a questão da justiça social. Isso que me levou para o documentário.

Entrevistadora – É uma inquietação que parte do documentarista para gerar uma inquietação no público?

Vladimir Carvalho – É. Geralmente eu trabalho muito entre a poética humana, das pessoas, de um rosto, eu vejo que ali tem algo muito inspirador, mas a questão de fundo são as diferenças. Essa foi a minha concepção e o documentário brasileiro, de modo geral, se você olhar, os filmes do Geraldo Sarno, Coutinho, de João Moreira Salles, do Silvio Tendler, isso forma um conjunto raro. Não é todo país que tem essa riqueza de documentação social, essa visão do desenvolvimento cultural brasileiro. Agora, no que se relaciona a Brasília, coincidentemente, eu vim para Brasília no final de 1969, e aos poucos descobri, não só um tema de um filme, mas também, a questão de estar em Brasília no momento em que ela começava. Isso me tocou muito. Porque Brasília só tinha dez anos de inaugurada quando eu comecei a percebê-la. Eu vim no Festival de 69 para passar dois meses, mas já estou há 48 anos.

Aqui em Brasília, naquele momento, eu vi que estava se iniciando um novo capítulo da história do Brasil, a nova capital só tinha dez anos de idade. Não é atoa que a gente começou fazendo um filme chamado “Brasília, Ano 10”, dirigido por Geraldo Sobral. Eu produzi esse filme sobre os dez anos de Brasília. Esse evento me mobilizou para entender Brasília. Eu vi que Brasília era um grande tema, é onde ressoa toda a problemática brasileira, todas as questões sociais, porque aqui é sede do Executivo, Legislativo, Judiciário. O Joaquim Pedro de Andrade já tinha feito “Contradições de uma Cidade Nova”, mas ele ficou na contradição geral. Quando eu descobri esse negócio da chacina, eu achei simbólico, metafórico. E foi esse o processo.

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, VLADIMIR CARVALHO
nacionalidade _____ estado civil _____ portador da
Cédula de identidade RG nº 259190 inscrito no CPF sob nº
042328281-69 residente no endereço
HIGS W-3 SUL 703 bloco G casa 73
nº 73 em Brasília - Distrito Federal.

AUTORIZO o uso de minha imagem em todo e qualquer material entre imagens de vídeo, fotos e documentos, para ser utilizada como material de pesquisa pela estudante Denise Santos de Oliveira em Projeto de Conclusão do Curso de Comunicação Organizacional da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília.

Fica ainda autorizada, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão de direitos da veiculação das imagens não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro, e assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Brasília, dia 18 de outubro de 2018.



(Assinatura do cedente do direito de imagem)



(Assinatura do responsável pela pesquisa)