

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS**  
**FACULDADE DE ARTES VISUAIS**

**WANESSA ARAÚJO DE OLIVEIRA**

**UTOPIAS E CONCRETUDES:**  
**BRASÍLIA E CEILÂNDIA NA PERSPECTIVA CINEMATOGRAFICA**

**Goiânia - GO**

**2018**

---

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR  
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES  
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

**1. Identificação do material bibliográfico:**      **Dissertação**      **Tese**

**2. Identificação da Tese ou Dissertação:**

Nome completo do autor: Wanessa Araújo de Oliveira

Título do trabalho: UTOPIAS E CONCRETUDES: Brasília e Ceilândia na perspectiva cinematográfica

**3. Informações de acesso ao documento:**

Concorda com a liberação total do documento  **SIM**      **NÃO**<sup>1</sup>

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

Wanessa Araújo de Oliveira  
Assinatura do(a) autor(a)<sup>2</sup>

Ciente e de acordo:

Reduclay Brito  
Assinatura do(a) orientador(a)<sup>2</sup>

Data: 15 / 06 / 18

---

<sup>1</sup> Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

<sup>2</sup> A assinatura deve ser escaneada.

**WANESSA ARAÚJO DE OLIVEIRA**

**UTOPIAS E CONCRETUDES:  
BRASÍLIA E CEILÂNDIA NA PERSPECTIVA CINEMATOGRÁFICA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Projeto e Cidade da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em *Projeto e Cidade*, sob orientação do Prof. Dr. Pedro Dultra Britto.

**Goiânia - GO**

**2018**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Oliveira, Wanessa Araújo de  
UTOPIAS E CONCRETUDES [manuscrito] : Brasília e Ceilândia na  
Perspectiva Cinematográfica / Wanessa Araújo de Oliveira. - 2018.  
cxxi, 121 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Dultra Britto.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,  
Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em  
Arquitetura - Projeto e Cidade, Goiânia, 2018.

Bibliografia.

Inclui siglas, abreviaturas, lista de figuras.

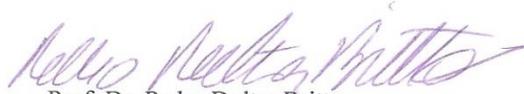
1. Ceilândia. 2. Brasília. 3. Segregação. 4. Cinema. I. Britto, Pedro  
Dultra, orient. II. Título.

CDU 72(09)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PROJETO E CIDADE  
Campus Samambaia, Av. Esperança, s/nº - Campus Universitário – CEP: 74.690-900, Goiânia/GO.  
Fones: (62) 3521-1413 [www.fav.ufg.br/projetoecidade](http://www.fav.ufg.br/projetoecidade)

Ata nº 10/2018 da reunião da banca examinadora da defesa de dissertação de **WANESSA ARAÚJO DE OLIVEIRA** - Aos trinta dias do mês de maio do ano de dois mil e dezoito (30/05/2018), às 14h00min, na sala 13 da Faculdade de Artes Visuais da UFG, Campus Samambaia, foi realizada a sessão pública de avaliação da dissertação intitulada “Utopias e concretudes: Brasília e Ceilândia na perspectiva cinematográfica”, em nível de Mestrado, área de concentração em Projeto, Teoria, História e Crítica, linha de pesquisa em História e Teoria da Arquitetura e da Cidade, de autoria de WANESSA ARAÚJO DE OLIVEIRA, discente do Programa de Pós-Graduação em Projeto e Cidade da Universidade Federal de Goiás. A banca examinadora foi composta pelo Prof. Dr. Pedro Dultra Britto (PPGPC/UFG), orientador e presidente da sessão; pela Profa. Dra. Rosane Costa Badan (PPGPC/UFG) e pela Profa. Dra. Valéria Cristina Pereira da Silva (PPGeo/UFG). A sessão foi aberta pelo presidente da Banca Examinadora, Pedro Dultra Britto, que fez a apresentação formal dos membros da Banca. A palavra a seguir, foi concedida à autora da dissertação que em 20 minutos procedeu à apresentação de seu trabalho. Terminada a apresentação, cada membro da Banca arguiu a examinanda. Terminada a arguição, procedeu-se à avaliação da defesa. Tendo-se em vista o que consta na Resolução nº. 1488/2017 do Conselho de Ensino, Pesquisa, Extensão e Cultura (CEPEC), que regulamenta o Programa de Pós-Graduação em Projeto e Cidade, a dissertação foi considerada APROVADA, com as seguintes observações da banca examinadora: O TRABALHO FINALIZADO SURPREENDEU POSITIVAMENTE A BANCA AO CONSEGUIR INCORPORAR AS CONTRIBUIÇÕES DA (BANCA) QUALIFICAÇÃO E RESULTOU UM TEXTO DE ÓTIMA QUALIDADE E COERÊNCIA. A BANCA DESTACOU COM UNANIMIDADE O BOM RESULTADO E RECOMENDA A SUA PUBLICAÇÃO.

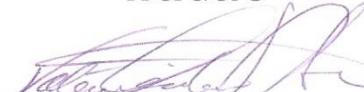
Cumpridas as formalidades de pauta, a presidência da mesa encerrou esta sessão de defesa de dissertação e, para constar, eu, Rafael Argôlo Coelho, secretário do Programa de Pós-Graduação em Projeto e Cidade, lavrei a presente Ata que depois de lida e aprovada, será assinada pelos membros da Banca Examinadora em quatro vias de igual teor.



Prof. Dr. Pedro Dultra Britto  
Presidente – PPGPC/UFG



Profa. Dra. Rosane Costa Badan  
PPGPC/UFG



Profa. Dra. Valéria Cristina Pereira da Silva  
PPGeo/UFG

## **AGRADECIMENTOS**

Ao professor Pedro Britto, pela orientação sempre esclarecedora e paciente, e que, com simplicidade e respeito me levou a novas formas de reflexão.

À professora Valéria Cristina, pela receptividade sempre amável, acolhedora e pelas valiosas contribuições no processo de qualificação.

À professora Rosane Badan, pelos anos de incontáveis ensinamentos, pelo carinho, e pelas palavras confortadoras.

À Marina por me guiar nos momentos em que a sanidade parecia se esvaír.

À Lívia pelo incansável ombro amigo e intermináveis discussões filosóficas.

Aos amigos de sempre e aos novos amigos trazidos pelo mestrado.

À Cristina, por compartilhar os momentos de alegria e também de frustrações em todo o processo e na vida.

Aos meus pais, Eliana e José Luiz, pelo amor, apoio e cuidado dedicados a mim.

## RESUMO

Observando as narrativas fílmicas de Adirley Queirós, que trazem a Ceilândia, Região Administrativa do Distrito Federal, como personagem e cenário principal, se desenvolveu este estudo. Mostrando Brasília sem mostrá-la de fato, Queirós discute as relações entre os dois locais. Morador da Ceilândia desde a infância, sob o olhar dele é possível entender as contradições entre as cidades. Analisando seus filmes, que trazem temas como segregação, preconceito racial e cultural, violência policial, entre outros assuntos abordados, o diretor mostra o povo. Pessoas que não tiveram direito à capital Brasília. Capital que se iniciou como um sonho, uma utopia, que mobilizou um país para ser erguida e deixou para trás seus propósitos de integração quando apartou de si as mãos que construíram esse sonho. Refazendo o percurso histórico desde a ideia da construção da capital brasileira, é possível compreender o cenário dicotômico entre Brasília e Ceilândia mostrada nos filmes. Observando o caminho feito pelo cinema nacional que permitiu que Adirley abordasse temas à margem. Unindo essa discussão cinematográfica com conceitos de André Bazin, Jean-Claude Bernardet, Ismail Xavier, entre outros, a estudos geográficos e sociológicos acerca do território, propostos por autores como Milton Santos, Yi-Fu Tuan, e Marc Augé. Outro aspecto do estudo se molda acerca das utopias e distopias presentes em Platão, Thomas More, David Harvey e Darcy Ribeiro, e nas obras cinematográficas ficcionais que se emaranham no imaginário de Brasília desde antes de seu nascimento.

**Palavras-chave:** Ceilândia; Brasília; segregação; cinema.

## **ABSTRACT**

This study was developed through the analysis of the film narratives of Adirley Queirós, who uses Ceilândia, Administrative Region of the Federal District, as the main character and scenario. By showing Brasília without actually showing it, Queirós discusses the relations between the two places. A dweller from Ceilândia since his childhood, it is possible to understand the contradictions between cities under his view. By analyzing his films, which are about segregation, racial and cultural prejudice, police violence, among other issues, the director shows the people. People who did not have the right to capital Brasilia. Capital that began as a dream, a utopia, that mobilized a country to be erected and left behind its purposes of integration when it took away the hands that built that dream. It is possible to understand the dichotomous scenario between Brasília and Ceilândia shown in the films, with remaking the historical trajectory from the idea of the construction of the Brazilian capital, analyzing the journey made by the national cinema that allowed Adirley to approach subjects to the margin, and linking this cinematographic discussion with concepts of André Bazin, Jean-Claude Bernardet, Ismail Xavier, among others, to geographic and sociological studies about the territory, proposed by authors like Milton Santos, Yi-Fu Tuan, and Marc Augé. Another aspect of the study is about the utopias and dystopias present in Plato, Thomas More, David Harvey and Darcy Ribeiro, and in the fictional cinematographic works that have been entangled in the imaginary of Brasilia since before its existence.

**Keywords:** Ceilândia; Brasília; segregation; movie theater

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Cenas retiradas do filme <i>A Margem</i> .....	21
Figura 2: Cena retirada do filme <i>Blade Runner – O Caçador de Androides</i> .....	25
Figura 3: Cena retirada do filme <i>Blade Runner – O Caçador de Androides</i> .....	25
Figura 4: Cena retirada do filme <i>Branco sai Preto fica</i> .....	26
Figura 5: Cena retirada do filme <i>Branco sai Preto fica</i> .....	26
Figura 6: Cenas retiradas do filme <i>Rap – O Canto da Ceilândia</i> .....	31
Figura 7: Demarcações dos lotes em Ceilândia .....	33
Figura 8: Cena retirada do filme <i>Dogville</i> .....	34
Figura 9: Cena retirada do filme <i>Dogville</i> . .....	34
Figura 10: Reservatório Elevado de Ceilândia/Caixa d'Água .....	36
Figura 11: Brasão do time de futebol Ceilândia Esporte Clube .....	36
Figura 12: Entrada da Feira Central de Ceilândia .....	37
Figura 13: Cena retirada do curta <i>Dias de Greve</i> .....	41
Figura 14: Cena retirada do filme <i>Fora de Campo</i> .....	42
Figura 15: Cartaz do filme <i>A Cidade é uma só?</i> .....	44
Figura 16: Mapa representando o percurso Plano Piloto a Ceilândia .....	45
Figura 17: Dildu e Zé Antônio em Brasília .....	48
Figura 18: Casa/bunker de Marquim .....	50
Figura 19: Cena retirada do filme <i>Branco sai Preto fica</i> .....	51
Figura 20: Cena retirada do filme <i>Branco sai Preto fica</i> .....	53
Figura 21: Clube dos Filhos - <i>Metrópolis</i> .....	56
Figura 22: Tyrell Corporation - <i>Blade Runner - O Caçador de Andróides</i> .....	57
Figura 23: Cena do filme <i>Brasiliários</i> .....	57
Figura 24: Cena do filme <i>O Homem do Rio</i> .....	58
Figura 25: Dildu panfleta na Ceilândia .....	59
Figura 26: Panóptico – sistema de vigilância .....	69
Figura 27: <i>Rio, Admirável mundo novo</i> , 1965 .....	71
Figura 28: <i>Rio, Admirável mundo novo</i> , 1965 .....	71
Figura 29: <i>Rio, Admirável mundo novo</i> , 1965 .....	72
Figura 30: Mastro da Bandeira/Pavilhão Nacional. Praça dos Três Poderes .....	73
Figura 31: Brasília fotografada do espaço.....	76
Figura 32: Cenas retiradas do curta <i>Brasília – A City of the Future</i> .....	77

Figura 33: Cenas retiradas do curta <i>Brasília – A City of the Future</i> .....	78
Figura 34: Arte de Syd Mead para o filme <i>Tomorrowland</i> .....	79
Figura 35: Arte de Syd Mead para o filme <i>Blade Runner</i> .....	79
Figura 36: Operário da construção de Brasília, 1956/1957 .....	87
Figura 37: Cúpula da Câmara dos Deputados .....	90
Figura 38: Cenas retiradas do filme <i>O homem do Rio</i> .....	91
Figura 39: Cenas retiradas do filme <i>O homem do Rio</i> .....	92
Figura 40: Moradora em frente a uma das casas improvisadas próximo ao lago Paranoá.....	97
Figura 41: Grafite na Via W3 Norte, Brasília .....	100
Figura 42: Grafite com características nordestinas. ....	101
Figura 43: Grafite na Praça do Cidadão.....	106
Figura 44: Arquibancada na Praça do Cidadão.....	106
Figura 45: Espaço 'Jovem de Expressão' - Praça do Cidadão.....	107
Figura 46: Congresso do Partido Nazista.....	109

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CEI – Campanha de Erradicação da Invasão

CODEPLAN – Companhia de Planejamento do Distrito Federal

DF – Distrito Federal

FGTS – Fundo de Garantia do Tempo de Serviço

FIBGE – Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

GEB – Guarda Especial de Brasília

IAPÍ – Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

JK – Juscelino Kubitschek

NOVACAP – Campanha Urbanizadora da Nova Capital

PCN – Partido da Correria Nacional

RA's – Regiões Administrativas

Sci-fi – *Science Fiction*

SHIS – Sociedade de Habitações de Interesse Social

SPHAN – Superintendência do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Th. More – Thomas More

UC – Unidades de Conservação

UnB – Universidade de Brasília

Unesco – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

USP – Universidade de São Paulo

## SUMÁRIO

<b>PREFÁCIO</b>	13
<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b>	15
<b>1 – AOS OLHOS DA SÉTIMA ARTE</b>	19
1.1 Cinema Marginal sobre um povo marginal	20
1.2 Da nossa memória fabulamos nós mesmos	22
1.2.1 Rap – O Canto da Ceilândia (2005)	30
1.2.2 Dias de Greve (2009)	38
1.2.3 Fora de Campo (2010)	41
1.2.4 A Cidade é uma só? (2011)	43
1.2.5 Branco Sai, Preto Fica (2014)	49
1.3 Cidade Cenário e Personagem	53
<b>2 – CIDADES DAS UTOPIAS</b>	61
2.1 Da literatura ao urbano	62
2.2 Do urbanismo ao cinema e as distopias	68
2.3 Brasília Utópica	75
<b>3 – SOB O CÉU DE UM DISTRITO</b>	81
3.1 A Ideia toma forma	84
3.2 A Construção	86
3.3 Brasília – Da tábula rasa a patrimônio moderno	93
3.4 O território e a formação de um Povo	96
3.5 Regiões Administrativas	101
3.6 A Cidade Moderna e Monumental	107
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	112
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	115
<b>REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS</b>	116

## PREFÁCIO

Tempo: Passado, presente, futuro. Assim como o espaço, o tempo é relativo. Vivendo no passado, se sonha com o futuro. Quando o futuro nos alcança, voltamos os olhos ao passado na tentativa de explicar o presente.

O interesse em entender o tempo, a história e as perspectivas futuras através do cinema, observando essas relações entre realidade e ficção, nasceu ainda durante a graduação. Ao cursar design de ambientes, percebi a conexão entre as idealizações estéticas e tecnológicas presentes em filmes de décadas atrás e a influência dessas projeções do passado na atualidade. Acompanhando o desenvolvimento científico da sociedade, o cinema foi capaz de antecipar em suas narrativas fatos que viriam a se concretizar no futuro.

Buscando dar continuidade aos estudos entre cinema, design, arquitetura e suas conexões com os tempos passado, presente e futuro, surgiu o interesse em compreender também questões sociais trabalhadas nesses contextos. Como se deu esse percurso histórico para chegarmos onde estamos? E o que podemos imaginar para o futuro com bases nesse passado?

Brasília se apresentou como objeto de estudo ideal para essa análise. Toda sua história, partindo de um sonho, até chegar aos dias atuais, com projeções futuras no cinema e na literatura. Um lugar, um povo, uma utopia. De território vazio, virgem, com um passado ignorado pela história, até se tornar a Capital Federal do país, seguindo premissas do modernismo em um sertão ainda pouco habitado, trazendo questões sociais, arquitetônicas, territoriais, e diversos outros temas a serem observados e debatidos.

Em meio às pesquisas e aos filmes, me vi atraída por essa história a qual nunca antes tinha olhado com atenção. E lembrei da minha infância, quando meu avô Anísio, falecido em 2014, contava histórias da vinda do sogro, meu bisavô Geraldo, um baiano pobre da cidade de Angical. Buscando melhores condições para a família, saiu da Bahia sozinho a pé com destino a Goiânia, com somente um quilo de rapadura para se alimentar e uma peça extra de roupa em busca de trabalho na nova cidade. Em conversas com a família, descobri que anos depois, meu avô, já instalado em Goiânia, foi ao canteiro de obras da futura capital em busca de trabalho, e por lá labutou durante alguns meses.

Pesquisando a história destes nordestinos que ergueram o planalto central, descobri parte da minha própria história. Refiz os percursos imaginários ao lado de meu bisavô ao sair da Bahia, chegando a uma terra nova e diferente de tudo que ele havia visto até então.

Esses percursos imaginados foram alimentados por fotos e vídeos que encontrei durante as pesquisas, e é assim que as imagens me permitiram viajar no tempo e me possibilitaram acompanhar meu bisavô Geraldo no passado.

Tendo o cinema como aliado, a pesquisa se engrandece, e olhando sob perspectivas da ficção científica, me desvinculei das leis temporais e pude caminhar pelos anos passados e vindouros. Esse percurso foi guiado por Adirley Queirós, cineasta goiano que retrata o povo desta terra. A capital, distante da prometida, com a distância necessária para separar os que merecem o novo, dos que o mantêm um lugar digno desses merecedores. Os personagens mostrados por Queirós, sustentam a capital sob suas costas ainda hoje, como há décadas erigiram, também sob suas costas, a nova capital.

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O Distrito Federal, mesmo quando convertido em tábula rasa<sup>1</sup>, teve sua história iniciada muito antes. Pensada apenas para o futuro, a Capital se tornou um espaço que virtualiza o tempo.

Uma ideia iniciada em 1791 com o primeiro ministro de Portugal, Marquês de Pombal, que propôs que a capital do império português mudasse de Lisboa para uma cidade no interior do Brasil colônia; reforçada, em 1823, por José Bonifácio Andrada e Silva, o “Patriarca da Independência”; elevada a profecia por Dom João Bosco em um sonho, considerado profético, no ano de 1883.

Uma utopia que ainda não viu seu fim e, na atualidade tem seu futuro projetado pelo imaginário. Um dos utopistas – ou ‘distopista’, como será discutido no decorrer da pesquisa - da atualidade é o diretor Adirley Queirós. O cineasta traz um olhar do futuro partindo do passado e do presente que constroem o Planalto Central constantemente. Seus filmes, ambientados em sua maioria na Região Administrativa da Ceilândia, mostram algumas realidades do planejamento urbano da cidade moderna e apresentam aqueles que não estavam no projeto original do Plano Piloto.

*Rap – O Canto da Ceilândia* (2005), *Dias de Greve* (2009), *Fora de Campo* (2010), *A cidade é uma só?* (2013) e *Branco sai preto fica* (2014), são narrativas das distopias da capital no futuro, relatos da história dos que viram a capital nascer. São mesclas de realidades dos que foram levados à margem.

As distopias, em contraposição as utopias, surgem como um alerta e um questionamento às ordens estabelecidas pelo seu oposto. Narrativas distópicas, em sua maioria, causam desconforto ao espectador. Ao partirem da realidade presente, as distopias projetam o futuro de uma forma catastrófica. Os caminhos trilhados a partir desse presente, foram, em sua maioria, os piores, resultando em sociedades quase sempre cada vez mais segregacionistas, autoritárias e claustrofóbicas.

Para discutir esse tema, foram elencados três aspectos. O primeiro é o cinema. Através dele olharemos para este lugar e para as pessoas, suas lutas cotidianas e a interação com o território. O segundo aspecto é o caráter utópico que permeia o imaginário dessa capital desde antes de sua inauguração. Este aspecto também é importante para o desenvolvimento das narrativas cinematográficas, pois é a partir da

---

<sup>1</sup> A expressão vem do latim e sua tradução literal é “tábua raspada”. Atribui-se o sentido de uma folha em branco.

utopia e da imaginação que se tornou possível moldar diversos cenários e contextos de fantasia para Brasília, que tiveram no cinema, um campo fértil para expansão.

Partindo da questão: “Brasília, um princípio utópico e uma realidade que segrega? ”, serão confrontados conceitos de utopia partindo de seu princípio na obra de Thomas More, e também seu inverso, a distopia, intermediados por conceitos platônicos, entre outros, e sua aplicabilidade nas diversas Brasília idealizadas, planejadas e concretizadas. Entre discussões acerca de cinema e utopia, chegaremos ao terceiro aspecto explorado, o histórico. Por meio de um retorno temporal através da história, buscou-se compreender o percurso que gerou a estrutura atual do Distrito Federal e a forma como é representado no cinema.

Por esse caminhar entre histórico e ficcional, passaremos por sua idealização até os dias atuais, abordando questões arquitetônicas, ideológicas, territoriais e sociais, observando também, a relação do homem com esse espaço planejado e que segrega.

Um projeto que possuía uma intenção integralizadora e moderna, mas que obteve um resultado diferente. Algo foi deixado para trás. Uma estética bela e monumental, habitada por uma sociedade com sérios problemas. O que fazer com os que não são bem-vindos?

Em meio a todas essas discussões, busca-se entender a cidade, a arquitetura, o cinema. Para discuti-los, é preciso compreendê-los, conceituá-los e conectá-los.

Buscando definições de cidade, é possível já encontrá-la conectada à arquitetura. Leonardo Benevolo explica a cidade como tendo dois sentidos, que se relacionam e se correspondem: o primeiro, indica uma sociedade organizada, concretizada e integrada, que se originou a cerca de cinco mil anos; o segundo sentido, aponta para o caráter físico desta sociedade (BENEVOLO, 2006). É nesse caráter físico onde a arquitetura e a cidade se entrelaçam. Benevolo afirma que “a arquitetura moderna é a pesquisa dos modos alternativos para organizar o ambiente construído, partindo dos objetos de uso para a cidade e o território.” (BENEVOLO, 2006, p.29).

Já acerca do cinema, Jean-Claude Bernardet (1986) o classifica como algo que vai além da reprodução da realidade, sendo também a reprodução da visão do homem. Para Marc Ferro, o cinema atua como agente da história (FERRO, 1992). Quando essa tecnologia científica, desenvolvida pelos irmãos Lumière, se converte em arte, se torna também representante do tempo vivido, podendo intervir na história

por meio de filmes, documentários e ficções. O espectador, no tempo que durar a narrativa, adota o que vê nas telas como verdades possíveis ou absolutas, tornando o cinema um grande aliado para abordar questões sociais.

A discussão será permeada por exemplos do cinema nacional e internacional, fotografias, idealizações, criações imaginárias que se comunicam com a realidade. Tentaremos entender a brusca mudança de função dos espaços, do rural à urbanização que implementou uma racionalização e ordem consequentes do modernismo ao centro do país. Para compreender essa relação entre o tempo histórico, o espaço e o povo, utilizaremos como base o método regressivo progressivo, proposto por Henri Lefebvre. O método reconhece uma dupla complexidade da realidade social. Consiste em “procedimentos metodológicos que identificam e recuperam temporalidades desencontradas e coexistentes.” (MARTINS, 1996, p.21). Descreve o que é visto, desvenda sua história, e a partir de suas elucidações, anuncia as “possibilidades contidas nas utopias, no tempo que ainda não é, mas pode ser.” (MARTINS, 1996, p.23).

Para isso, o trabalho foi dividido em três capítulos. No primeiro ‘Aos Olhos da Sétima arte’, o cinema se fará presente para ilustrar e auxiliar na compreensão de todo estudo, que se iniciará a partir do presente, do que está exposto hoje no cinema nacional contemporâneo. Como, através da arte, pode-se olhar a história, o território e o povo com distanciamento e proximidade ao mesmo tempo? Buscou-se enxergar o candango e seus descendentes através dos personagens dos filmes de Adirley Queirós. Homens e mulheres que viram e participaram da história e integraram o elenco, mesclando suas próprias realidades com a ficção para contar o passado, o presente e fabular o futuro. Neste capítulo, também foi abordada a cidade como cenário e personagem, observando a relação desse povo com esse território como é exposto nos filmes.

No segundo capítulo, intitulado ‘Cidades das utopias’ – uma referência ao poema *Das Utopias* de Mário Quintana<sup>2</sup> -, discute-se o conceito de utopia, a partir de seu alvorecer com Thomas More na literatura, e seus reflexos e representações no cinema. Tentou-se compreender o caráter utópico tão conectado com a história da

---

<sup>2</sup> Se as coisas são inatingíveis... ora!  
Não é motivo para não querê-las...  
Que tristes os caminhos, se não fora  
A presença distante das estrelas!

capital. Buscou-se entender o significado de utopia sob diversos aspectos para, em seguida, discutir a utopia Brasília.

No terceiro capítulo, 'Sob o céu de um Distrito', há todo o processo histórico da capital, desde sua idealização, passando pelo projeto, a fase de construção, a formação de um povo, questões políticas, arquitetônicas e sociais que o espaço em questão carrega. O título deste capítulo foi construído baseando-se no filme *O Céu sobre Berlim*<sup>3</sup> (1987), dirigido por Wim Wenders, onde dois anjos sobrevoam Berlim e testemunham os acontecimentos da cidade, ainda dividida por um muro, e seus habitantes.

Ao final, buscou-se analisar a perspectiva distópica mostrada em algumas dessas obras fílmicas acerca da capital brasileira e seu entorno. Realidade? Idealização? Fracasso? Algumas possíveis respostas poderão surgir de forma dialética. Sob qual ponto de vista analisar? A ficção nos dá essa oportunidade. Retirando sua inspiração dos fatos, a arte nos faz enxergar além do tempo, e quiçá, do espaço.

---

<sup>3</sup> Tradução literal do título original em alemão *Der Himmel über Berlin*. No Brasil o título oficial é *Asas do desejo*.

## 1 – AOS OLHOS DA SÉTIMA ARTE

“É de ver a capital de Ivy- Marãen, inventada há mil anos por um certo Lúcio Costa como uma cidade intencional, feita para funcionar a serviço dos homens. Por séculos operou só para anteder a burocratas poderosos, mas acabou se entregando a todos como um bem comum.”  
(RIBEIRO, 2008, p.50)

Ao assistir a um filme, assume-se aquele universo, pelo tempo que durar a narrativa, como uma realidade presente. Tudo é possível nesse espaço de tempo. Viagens espaciais, temporais, seres que só cabem existir no cinema, na imaginação ou em sonhos.

O cinema e a imaginação atuam de forma semelhante, ambos não obedecem às leis que regem o mundo real. “Dentro da mente, o passado e o futuro se entrelaçam com o presente” (XAVIER, 2003, p.38). Ele atua como um meio de projetar a imaginação.

O início do cinema se deu na França com os irmãos Auguste e Louis Lumière com a criação do cinematógrafo ao final do século XIX. Para eles, a nova invenção teria finalidades apenas científicas, e sua função seria unicamente registrar movimentos. Foi George Méliès, um ilusionista francês, quem uniu o uso do cinematógrafo à ideia de criar um mundo fantástico. Desde então o cinema dança entre o realismo, herdado pelos irmãos Lumière, e a fantasia de Méliès. (BRITO, 1995).

Com quase meio século de história, o cinema adota para si preocupações sociais. Um dos estilos de cinema que abraçam essa temática é o Cinema Novo, que se desenvolveu no período pós-guerra, a partir de 1945, inicialmente na Itália. Lá, eram produzidos filmes que retratavam a situação social italiana rural e urbana, em ruínas decorrentes da guerra. Assim, as ruas e cidades passam a ser cenários possíveis (BERNARDET, 1980). Nesse momento, o cinema se torna um instrumento de luta em constante busca por novos caminhos sociais, culturais, estéticos e políticos. (BERNARDET, 2009).

No Brasil, a partir dos anos 1950, o foco se tornou o próprio país em oposição ao mimetismo<sup>4</sup> estrangeiro. Era o Cinema Novo, que chegou retratando principalmente a temática rural, abordando a miséria do povo nordestino, como em

---

<sup>4</sup> Mimese - Segundo Platão, nos livros III e X de *A República*, a ideia - que parte do mundo das ideias, onde os deuses habitam - é a realidade verdadeira e o objeto, recriado pelo homem é uma imitação. A esse conceito dá-se o nome de mimese ou mímesese. (PLATÃO, 2004).

*Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha e *Os Fuzis* de Ruy Guerra, todos lançados em 1964, ano em que foi instaurado o regime militar no país. Não se tratava de descrever costumes locais de uma terra exótica para satisfazer o interesse estrangeiro, mas sim de uma visão crítica da sociedade brasileira, analisadas sob uma perspectiva sociológica. (BERNARDET, 2009).

Tratando de temas impossíveis ou não, a base que possibilita esses mundos e fatos fantásticos estão bem fixas na realidade.

### **1.1 Cinema Marginal sobre um povo marginal**

O Brasil vivia um período de grandes mudanças quando o Cinema Novo surge com sua forma inovadora de narrar histórias na tela. A década de 1950 foi um período de intenso fluxo migratório para o centro do país em decorrência da mudança da capital, e nas décadas iniciais da vida de Brasília, falar sobre grupos segregados já era um tema abordado no cinema. O Cinema Udigrúdi<sup>5</sup> ou Cinema Marginal, nascido como uma vertente do Cinema Novo, já mirava seus olhos para o tema. O próprio nome 'Cinema Marginal' foi uma referência ao longa de Ozualdo R. Candeias, *A Margem*, de 1967. (PUPPO, Eugênio, p.12, 2004).

No longa, com roteiro e direção de Candeias, é retratado um romance vivido as margens do rio Tietê, na cidade de São Paulo. Candeias leva o espectador a acompanhar o casal, que vive no local, em suas andanças. No percurso, interagem com outros moradores ou transeuntes. O cenário é composto pelas casas improvisadas às margens do rio, tendo a movimentada metrópole paulista como paisagem de fundo. Na imagem a seguir, pode ser visto o contraste dessas casas com os prédios, distantes, mas ainda assim ao alcance da visão, tanto dos personagens quanto do espectador, como a dizer que a margem não está tão longe.

---

<sup>5</sup> Cinema Udigrudi foi o termo abrigado cunhado por Glauber Rocha em referência ao Underground norte-americano.



Figura 1: Cenas retiradas do filme *A Margem*, de Ozualdo Candeias, 1967.

Esse cinema marginal tem sua ênfase designada à população que vive à margem da sociedade. Sobre esse estilo cinematográfico, a cineasta carioca Lygia Pape, na obra organizada por Eugênio Puppo, diz que essa marginalidade que gerou o estilo, era um ato revolucionário da invenção, uma nova forma de olhar e expressar a realidade. (PUPPO, 2004). Uma forma de mostrar uma parte da realidade que é ignorada por muitos, e através do cinema, consegue alcançar outros olhares.

Desse estilo de cinema, que fala do povo, das pessoas que quase nunca são vistas, pode-se encontrar semelhanças no olhar contemporâneo de Adirley Queirós. Cineasta goiano, criado desde a infância na Ceilândia, Região Administrativa do Distrito Federal. Sob o olhar dele, pode-se enxergar as contradições da capital federal do Brasil. Moderna, símbolo do futuro, frente a uma realidade que segrega, vitimada

por um rápido crescimento urbano. Queirós bebe dessa fonte marginal, fala sobre o que vive e vê, mas mescla essa realidade com a ficção e contextos fantásticos.

Jean-Claude Bernardet inicia sua obra *Cineastas e Imagens do Povo*, publicada no ano de 2003, com uma breve ‘Advertência ao leitor’, a qual diz que “As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo.” (BERNARDET, 2003, p.9). A escolha de Adirley Queirós como principal diretor estudado se justifica pela transcendência dessa relação cineasta x povo. Queirós é o povo.

## 1.2 Da nossa memória fabulamos nós mesmos

“Da nossa memória fabulamos nós (sic) mesmos”. Essa frase aparece como a última imagem do longa *Branco sai Preto fica* acompanhada de uma data e um local: Ceilândia/DF, janeiro de 2014. O filme, que consagrou o diretor no meio cinematográfico, não deixa de mostrar sua marca já expressa desde seu primeiro trabalho *Rap – O canto da Ceilândia*. O cinema feito por Adirley é uma ode à memória e a vida dos moradores da Ceilândia, e também uma forte crítica. Ele coloca sob holofotes aqueles que foram apartados da modernidade brasiliense.

Em entrevista à Folha de São Paulo, Adirley comenta que a Ceilândia “é o primeiro aborto territorial” (MONTEIRO, Karla, 2014). Esse aborto permitiu que, através do cinema, Queirós revidasse a violência com arte, contando ou fabulando a história sob a perspectiva do abortado.

Uma expressão forte como “aborto territorial”, pode ser explicada quando se olha para a história do local e do povo que o habita, que será explanada nas páginas seguintes, com os fatos inscritos nos livros e contados nos filmes e também nas ficções imaginadas por Queirós.

Em entrevista à série Curtas & Festivais (2015), promovida pelo site Cine Festivais, Queirós afirma que só durante a faculdade, cursada na UnB, pôde perceber as contradições entre Brasília e Ceilândia. Ir e estar em Brasília não fazia parte de seu cotidiano até então. O choque se deu, segundo o diretor, ao perceber o trajeto diário feito de ônibus, com duração de 1 hora e 30 minutos para chegar a universidade e se ver em meio a pessoas de classe média, em sua maioria. Ao perceber essa contradição, essa discrepância, Queirós diz ter começado a entender o que é

Ceilândia, e reconhecer a relação opressora entre Brasília e Ceilândia, Centro e Periferia.

Acerca dessa relação observada por Queirós, pode-se buscar discussões em autores como Yi-fu Tuan (2012), que traz uma análise acerca do etnocentrismo, dizendo que quanto mais distante do centro, mais o ser humano perde atributos humanos, quanto mais distante do centro, menos civilizado é o indivíduo. Michel de Certeau também analisa esse distanciamento, que parte de uma classe que se “distingue” do resto e só abarca informações que estão ao seu alcance, “uma elite que toma seus modelos pela realidade” (CERTEAU, 1998, p. 310). Esse seletivo e elitizado grupo, em sua grande maioria, opta por ignorar o que está distante do seu campo de visão, tomando como verdade apenas aquilo que lhe cerca, e considerando inferior ou até mesmo perigoso o que está distante desse núcleo distinto.

O sociólogo polonês Zygmunt Bauman também traz essa reflexão no livro *Confiança e Medo na Cidade*. O autor diz que a tendência ao medo gerou uma obsessão maníaca pela busca por segurança. Assim, os que possuem recursos econômicos buscam a garantia dessa proteção em empresas de segurança privada, ou se deslocando para áreas mais nobres e tranquilas. Aos pobres, que não tem essa opção de fuga ou de “comprar segurança”, resta sofrerem as consequências negativas dessas mudanças, e acabam por ser considerados parte causadora desse medo. (BAUMAN, 2009).

Por entender essa relação hierárquica, o diretor retratada essas populações indesejadas nos centros “civilizados” - as quais ele próprio faz parte - empurrados para locais distantes ou separadas por muros que cercam os limites da cidade e impedidos de macular a realidade da seleta elite.

Ainda na mesma entrevista supracitada, o diretor fala de suas influências. Diz que seu primeiro contato com o cinema documental foi com o filme nacional *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1991) de Vladimir Carvalho. Foi nesse filme também, que Adirley viu, pela primeira vez, Ceilândia representada em uma tela.

A narrativa de Vladimir, que deu início ao contato de Queirós com o cinema documental se inicia com dois questionamentos de Bertold Brecht: “Quem construiu a Tebas de sete portas? Nos livros estão os nomes dos reis. Arrastaram eles os blocos de pedra? ” e “Para onde foram os pedreiros na noite em que a Muralha da China ficou pronta?”.

Nesse primeiro contato, Adirley já é impactado pela história dos candangos, os construtores de Brasília que não tinham ali sua terra prometida. Assim como os construtores de Tebas e da Muralha da China, não tem seus nomes inscritos nos livros. Na narrativa, suas falas e lembranças são intercaladas com o poema de Jomar Moraes Souto e as imagens e contrastes dos operários na época da construção, agora residentes da Ceilândia e outras Regiões Administrativas (RA's), também conhecidas como "Cidades Satélites". Em paralelo, são entrevistados também os arquitetos responsáveis pela obra, os homens que aparecem nos livros.

A poesia, recitada no filme, provoca uma quebra com a realidade das histórias contadas pelos candangos. O elemento lírico, alternado com os depoimentos, traz um caráter onírico à realidade pesada narrada pelos personagens. Os entrevistados mostram em suas falas o sentimento de frustração com a ilusão vendida sobre o Eldorado Brasiliense e a realidade encontrada.

Oscar Niemeyer também é entrevistado por Vladimir Carvalho, e diz que, durante as construções, todos vivam como qualquer operário. Moravam nas casas populares, comiam todos nos mesmos lugares, usavam as mesmas roupas. Isso reforçava a crença de estarem construindo uma cidade diferente, uma cidade de homens iguais. A partir dessa narrativa de Vladimir e de sua vivência e observação, podem ter se iniciado os questionamentos de Adirley acerca das contradições entre as duas realidades.

Outras influências que contribuíram na construção de sua composição de um Distrito Federal fantástico e pós apocalíptico, foram os filmes assistidos na infância, sendo *Blade Runner – O Caçador de Andróides* (Ridley Scott, 1982) um dos mais citados pelo autor. Daquele cenário de destruição da Los Angeles distópica de 2019 de Scott, é possível encontrar semelhanças em *Branco sai Preto fica*. Ambos filmes predominantemente escuros e que transmitem uma sensação de claustrofobia, com seus excessos de materiais em seu cenário. Uma mescla de publicidades antigas e tecnologias que já viraram sucatas.

Além disso, os personagens amputados, trazidos por Queirós em *Branco sai Preto fica*, Marquim e Sartana, se comunicam com a ideia dos andróides de Scott. A falta de membros é compensada por eles com aparatos mecânicos, os tornando, de certa forma, parte homem e parte máquina. O universo criado por Queirós se comunica com essas ficções Hollywoodianas que permearam a infância e juventude do diretor.

Nas figuras a seguir, é possível observar essas semelhanças entre as obras de Scott e Queirós.



Figura 2: Cena retirada do filme *Blade Runner – O Caçador de Androides*, de Ridley Scott, 1985.



Figura 3: Cena retirada do filme *Blade Runner – O Caçador de Androides*, de Ridley Scott, 1985.



Figura 4: Cena retirada do filme *Branco sai Preto fica*, de Adirley Queirós, 2014.



Figura 5: Cena retirada do filme *Branco sai Preto fica*, Adirley Queirós, 2014.

Unindo essa bagagem cinematográfica com os conceitos de democratização territorial - termo utilizado pelo diretor - desenvolvidos a partir de estudos das obras de Milton Santos, e sua própria relação com espaços conflitantes – Brasília x Ceilândia -, Queirós delimitou seu tema: Ceilândia, com suas realidades e fabulações.

O território mostrado em seus filmes, não é somente o espaço onde os embates sociais ocorrem, ele não é apenas o cenário, mas também um dos objetivos desses embates.

De acordo com Milton Santos (2012), um Estado-nação se forma com base em três elementos: o território, um povo e a soberania. O espaço surge da utilização desse território pelo povo, e as relações desse povo com o território são geridas pela soberania. (SANTOS, 2012). A partir dessa definição e de outras análises das obras de Santos, Queirós reflete sobre o território a relação de seu próprio povo, questionando essa soberania que separa uns de outros.

De certa forma, todos os filmes do diretor contam uma mesma história. São diversos tempos compartilhando um mesmo espaço, e tiveram seu início em um mesmo ponto: a construção da capital. Os desdobramentos desse período construíram as histórias contadas nos filmes. Ceilândia, Brasília e as narrativas de Queirós se entrelaçaram.

Sobre essa junção da história e do tempo com o filme, o escritor e cineasta Jean-Claude Carrière diz que eles se cruzam por todos os lados. Com um filme, pode-se contar a história, recontar um passado e até torna-lo a própria história. (CARRIÈRE, 2014). “O cinema é uma caixa de mágicas na qual o espaço transportado e as eras misturadas, embaralhadas como para um sorteio, se mesclam para formar um único tempo passado. ” (CARRIÈRE, 2014, p. 121). O autor ainda diz que não estamos acostumados ao tempo, nem ao passado que se acumula atrás de nós, nem ao futuro que se abre a nossa frente. (CARRIÈRE, 2014). Adirley se mostra disposto a encarar o tempo, e com o cinema em suas mãos, o passado e presente se emaranham, destrinchando a história para contar um futuro.

Este jogo com o tempo, vai além do viés cinematográfico, chegando na cidade projetada, que, por nascer antes na cabeça de um arquiteto, sofre com a ausência de um passado, de uma carga histórica.

Helena Bomeny em *Utopias de cidade: as capitais do modernismo* se refere a Brasília como uma cidade “planejada para um tempo infinito em suas linhas retas e seu traçado racional” (BOMENY, 1991, p.204). A capital é atemporal, ou ainda, uma “cidade do tempo ausente”, como define Valéria Silva (2008).

[...] as cidades cuja espessura temporal atinge a muito longa duração recebem o nome de cidade histórica para assinalar sua longevidade e duração – o espaço figura como marca e testemunho do tempo – pois, a cidade histórica alimentou-se de tempo, assim, difere das cidades do tempo ausente, onde tudo é simultaneidade e o espaço não mais revela as marcas

do tempo, mas o simula. O tempo ausente, entretanto, não é um tempo abolido, mas sim um tempo que espera “acontecer”, que espera para transcorrer. (SILVA, 2008, p.32-33).

Desta forma, Brasília, como uma cidade do tempo ausente, dança entre as temporalidades, intensamente conectada tanto a seu passado recente, pois não é uma cidade histórica, quanto em sua expectativa de futuro.

Caminhando entre discursos falados, cantados, desenhados, realidades e ficções, Queirós brinca com as possibilidades dos desdobramentos da história já vivida. Algumas vezes com aventuras de agentes intergalácticos que viajam no tempo para alterar algum fato histórico, como é o caso em *Branco sai Preto fica*; outras vezes acompanhando um candidato fictício, morador da periferia, em sua campanha pelo Distrito Federal como em *A Cidade é uma só?*; outras ainda simplesmente registrando memórias e angústias de quem sentiu na pele a apartação.

Assim como a capital Brasília joga com o tempo, como será analisado no capítulo posterior, Adirley também o faz, sempre usando o passado como trampolim para sua imaginação acerca do futuro, ou para mostrar o presente. Ambos, Brasília e Queirós, tem incrustados em si, uma centelha utópica.

Para o crítico André Bazin (2016), o cinema é um sonho da humanidade, céu platônico que permitiu representar a vida e inscrever na película o *continuum* do mundo, de forma a mostrar um mundo mais real. É isso que Queirós faz em suas ficções, transforma a realidade em fábula para mostrá-la ao mundo.

Sob esta ótica pode-se buscar o conceito de hiper-realidade, proposto por Jean Baudrillard. Acerca dessa representação do real, o autor afirma que:

O cinema nas suas tentativas actuais (sic) aproxima-se cada vez mais, e com cada vez mais perfeição, do real absoluto, na sua banalidade, na sua veracidade, na sua evidência nua, no seu aborrecimento e, ao mesmo tempo, na sua presunção, na sua pretensão de ser o real, o imediato, o insignificado. (BAUDRILLARD, 1981, p. 64).

Segundo o autor, a busca por produzir e reproduzir é uma forma de trazer de volta a realidade perdida, isso é a hiper-realidade, o cinema representando o real, que termina por plagiar a si mesmo. Nas telas o real se supera, ele consegue dar forma a uma objetividade que a própria realidade não possui.

A população retratada pelo diretor é real. Possuem um passado marcado por uma história de luta por sobrevivência. Um povo que teve a vida fragmentada, descontinuada em decorrência de deslocamentos a que foram impostos e que é tratado por Queirós em suas narrativas. A saída do Nordeste na década de 1950, a

expectativa frustrada de construir uma vida em Brasília e a retirada forçada do território que alimentou esperanças. Em um período de aproximadamente 20 anos, estas pessoas habitaram o não-lugar, definido por Marc Augé (1994) como espaços de passagem incapazes de gerar identidade.

Augé (1994) traz a ideia de 'não lugares' como uma oposição ao conceito de 'lugar' apresentado por Marcel Mauss (1974), como sendo uma cultura localizada no tempo e no espaço. "Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não lugar." (AUGÉ, 1994, p. 73).

Para Augé, os não lugares são tanto as instalações que promovem a circulação acelerada das pessoas e bens, e seus próprios meios de transporte e centros comerciais. Um mundo que é fruto do modernismo e que está fadado à individualidade, à passagem e ao efêmero, "O espaço do não lugar não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude" (AUGÉ, 1994, p. 95). Foi nesse não lugar, onde a identidade não tem espaço que os migrantes operários habitaram.

Ao se fixarem no território, naturalmente se gerou uma busca por criar um elo afetivo com o lugar. Esse elo é definido por Yi-Fu Tuan (2012) como topofilia, que são "os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material" (TUAN, 2012, p. 136). Um dos meios em que esse elo se deu foi através da cultura de rua, com *street dance*, *grafite*, *rap* e *hip hop*.

Ainda em entrevista a série Curtas & Festivais em 2015, Adirley afirma que, ao fazer cinema, sua referência não é o cinema, e sim o rap. Ele classifica o canto como espaço, e assim dá o nome ao seu primeiro trabalho no cinema, o curta documental *Rap – O Canto da Ceilândia* (2005).

Nos tópicos a seguir, os filmes do diretor serão apresentados e debatidos, trazendo também discussões que podem ser abordadas através das narrativas, como a segregação, o território, elos afetivos com os espaços, etc. Ordenados pela data de lançamento, iniciando com o primeiro filme *Rap – O canto da Ceilândia* (2005) e finalizando com *Branco sai Preto fica* (2014), as questões trazidas por todos contam a longa história que faz parte da construção do que hoje é o Distrito Federal.

### 1.2.1 Rap – O Canto da Ceilândia (2005)

“Isso aqui é uma história de sangue, suor e lágrimas! ”. É assim que se inicia o primeiro curta documental de Adirley Queirós, com a fala do *rapper* Alexandre Silva, também conhecido como ‘X’<sup>6</sup>, ex integrante do grupo de *rap* Câmbio Negro, extinto em 2000. A narrativa consiste em relatos orais de quatro *rappers* ceilandenses, que a partir da música contam suas histórias e levantam a bandeira do lugar. Relatam preconceitos vindos de todos os lados e a relação de exclusão que parte de Brasília. Os quatro entrevistados foram escolhidos por suas idades. Todos nasceram em épocas aproximadas ao nascimento de Ceilândia, assistiram e participaram de quase toda sua história.

O curta é a gênese do cinema de Queirós, com forte carga política, questionando e discutindo as mais diversas formas de opressão: cultural, econômica, racial, territorial e histórica. Opressão que vêm de forma hierárquica de Brasília para as Regiões Administrativas, mais especificamente Ceilândia, objeto do atento olhar cinematográfico de Adirley.

As entrevistas foram feitas nas ruas da cidade, nas casas dos entrevistados e em locais frequentados por eles. Sem alterar o entorno, Queirós mostra as coisas como são de verdade, sem maquiagem. Em frente a feiras, em ruas sem asfalto, entre partidas de sinuca em um bar, como pode ser visto nas imagens a seguir. A Ceilândia pura como é, é o espaço de fala desses homens e também o cenário de suas narrativas.

---

<sup>6</sup> Nas páginas seguintes, Alexandre Silva aparecerá como ‘*rapper* X’ ou apenas ‘X’, como é chamado no curta documental.



Figura 6: Cenas retiradas do filme Rap – O Canto da Ceilândia, de Adirley Queirós, 2005.

Em entrevista a série Curtas & Festivais, Queirós explica que o ‘canto’ presente no título não é a música, e sim o território. A escolha dos *rappers* pela idade próxima à idade da cidade foi com a intenção de falar do território com homens que fizeram parte do processo de construção desse espaço, e que tinham no *rap* algo que transcendesse ao sentido musical, mas que fosse também, uma questão de trabalho e de afirmação cultural. Que usassem o *rap* como lugar de fala.

Ao buscar definir o *rap* e o *hip-hop*, Japão, um dos entrevistados e integrante do grupo Viela 17, afirma que o *rap* é um protesto cantado e o *hip-hop*, um “movimento de pessoas não organizadas, que estão tentando atingir um local”. Com essa fala, Japão mostra que Adirley não é o único a ver relações entre o canto e o território, e reforça essa afirmação quando questionado sobre ser brasileiro ou não, o *rapper* responde: “Se eu sou brasileiro? Não! Eu sou ceilandense de corpo e alma!”

Ao perguntar a outro *rapper*, agora Marquim, do grupo Tropa de Elite – que se tornaria personagem frequente nos filmes de Queirós -, sobre o que pensa de Brasília,

ele diz: “Brasília eu enxergo assim: um muro que separa os pobres dos ricos, entendeu? Tanto que daqui pra Brasília dá 50 minutos de viagem. Esse muro vai pra vários lados... Brasília é lá, Ceilândia é aqui. Então, eu não moro em Brasília. Eu moro na Ceilândia!” Sobre esse muro que Marquim diz existir, Queirós o construirá em 2014 no híbrido documentário/ficção *Branco sai Preto fica* mostrando para todos, através do cinema, o que já era uma realidade para eles desde a construção de Ceilândia.

O *rapper* X também fala do estigma carregado pelos ceilandenses quando saíam de sua região, onde era comum escutarem: “É da Ceilândia? Ou foi, ou é, ou será bandido!”, e afirma que carregar essa marca os impedia de assumirem com orgulho de sua cor, sua aparência e sua terra. Somente o canto os permitiu assumir “sou negão, careca da Ceilândia mesmo, e daí?” como é dito na letra de ‘Careca sim e daí’ composta por ele e parte da trilha sonora do curta.

Os quatro *rappers* mostram que, por meio de uma cultura que é tida como marginalizada (*break, rap, hip hop, grafite*), fazem seu protesto. Para eles, o *rap* gerou o orgulho de ser ceilandense. Esse orgulho de pertencer a um local é a identidade, perdida na descontinuidade, ressurgindo e se reafirmando com a cultura de rua.

Parte desse orgulho também está representado na Caixa d’Água<sup>7</sup> de Ceilândia, citada pelo *rapper* X como um símbolo de luta da população, uma conquista de importância nunca pensada ao se imaginar uma caixa d’água. X relembra sua infância, quando as casas não possuíam banheiro. Havia apenas buracos no chão do lado de fora. Os banhos eram tomados com bacias ou “banhos de canequinha” como o próprio *rapper* relata. Nesse momento de reviver essas memórias infantis, ele questiona: “O que é a Caixa d’Água de Ceilândia?” e já traz a resposta em seguida: “Aquilo ali é um símbolo de uma história de luta, meu irmão! Aquilo ali foi a sobrevivência da gente, saca?! De botar as latas no carrinho de mão, ir lá pra (sic) poder buscar água quando o carro pipa não passava. Naquelas latas cê (sic) trazia água pra beber, pra fazer comida, pra lavar roupa, pra tomar banho...”.

A importância da Caixa d’Água pode ser explicada quando se conta a história da região. Grande parte dos “remanejados” para o terreno que viria a ser Ceilândia, eram candangos. Vindos do Nordeste durante a década de 1950, provavelmente ainda com uma forte lembrança da seca que se intensificou no ano de 1958, que foi relatada por

---

<sup>7</sup> Todas as referências a Caixa d’Água de Ceilândia serão escritas com letra maiúscula devido a seu valor simbólico.

Kubitscheck no livro 'Por que construí Brasília' (KUBITSCHECK, 2009). Ao chegarem a essa segunda "terra prometida" – a primeira era Brasília -, se deparam com um vasto loteamento sem saneamento básico, iluminação pública nem água encanada, somente um extenso campo de terra com as demarcações dos lotes. Queirós compara o cenário encontrado por eles ao cenário do filme *Dogville* (2003), do cineasta dinamarquês Lars von Trier, onde só existem demarcações no chão que representam os limites das casas da pequena vila, como mostrado nas imagens a seguir. De todos os problemas enfrentados na Ceilândia, a água foi o último a ser resolvido. Desta forma, os ceilandenses incorporaram significado à Caixa d'Água, por a tornarem símbolo desse período.



Figura 7: Demarcações dos lotes em Ceilândia. Imagem retirada do filme *A Cidade é uma só?*, de Adirley Queirós, 2011.



Figura 8: Cena retirada do filme *Dogville*, de Lars von Trier, 2003.



Figura 9: Cena retirada do filme *Dogville*, de Lars von Trier, 2003.

Projetada pelo arquiteto Ney Gabriel de Souza e construída em 1971, o terreno consistia em dois eixos cruzados em um ângulo de 90°. Um espaço demarcado, sem luz, água e esgoto, “pronto” para receber milhares de pessoas. Já em 27 de março do mesmo ano, o então governador Hélio Prates lançava a pedra fundamental da cidade, onde hoje está localizada a Caixa d’Água de Ceilândia, e no mesmo dia deu-se início ao processo de assentamento das vinte primeiras famílias transferidas da chamada invasão do IAPI.

Com a população - em constante crescimento - retirada de suas casas improvisadas no Plano Piloto e enviada para a nova cidade no mesmo ano de sua construção, somente no ano de 1973, dois anos após o início dos processos de assentamento, as obras do Reservatório Elevado de Ceilândia, mais conhecida como a Caixa d’Água de Ceilândia, foram iniciadas.

Em longos períodos com a obra do reservatório parada ou em lento processo de edificação, apenas no ano de 1977, o projeto da Caixa d'Água, elaborado pelo arquiteto Gerhard Leo Linzmeyer, começou a funcionar. Durante todas essas etapas de construção, que se estenderam por mais de 6 anos, a população ceilandense era abastecida por caminhões pipa que passavam a cada 8 dias, como é citado no curta. Em uma odisséia diária por água, os ceilandenses viveram por 6 anos em racionamento, limitando o uso até a próxima passagem do caminhão pipa que viria reabastecer toda a cidade.

Símbolo de luta e memória, e também devido a sua centralidade, com toda essa carga histórica, a Caixa d'Água se tornou cartão postal da região. Com o crescimento da cidade a população passou a temer que a especulação imobiliária afetasse um marco tão importante na história do local. No ano de 2011, quando a cidade comemorava 40 anos, alguns grupos se reuniram no Fórum de Cultura da Ceilândia e solicitaram o tombamento da Caixa d'Água para a Secretaria de Cultura. A partir daí se iniciou um processo de pesquisa histórica (PEREIRA, 2017), e em novembro de 2013 o reservatório foi tombado como Patrimônio Histórico do Distrito Federal.

Para reforçar o significado desse símbolo para a população, a imagem da Caixa ceilandense estampa a logo da Feira Central, localizada em frente a Caixa na região central, e aparece também repetidas vezes em grafites ou edifícios comerciais, e até no brasão do time Ceilândia Esporte Clube, fundado em 1979, reafirmando a importância do elemento para os moradores da região.



Figura 10: Reservatório Elevado de Ceilândia/Caixa d'Água. Fonte: Arquivo pessoal da autora. Ceilândia, 2017.



Figura 11: Brasão do time de futebol Ceilândia Esporte Clube com a Caixa d'Água ao centro. Fonte: <https://www.seriad.com.br/assets/images/times/ceilandia-df.png>.



Figura 12: Entrada da Feira Central de Ceilândia. Fonte: Arquivo pessoal da autora. Ceilândia, 2017.

Michael Pollak em 'Memória e Identidade Social' (1992), artigo publicado na Revista Estudos Históricos, observa a relação da memória - social ou individual – na construção da identidade. O autor afirma que

[...] a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1992, p.204)

A Caixa d'Água é esse elemento de memória identitária coletiva. Transformada em símbolo, ela transporta em si a memória e reforça a construção da identidade ceilandense. Da mesma forma, a cultura de rua – *rap*, *hip hop*, gírias e vestuários -, se tornou ferramenta de trabalho e espaço de fala dos personagens apresentados por

Queirós. Ambos elementos, a cultura e a Caixa, possuem encrustados em si essa carga social e histórica.

Pierre Bourdieu na obra 'O Poder Simbólico' (1989) traz suas análises acerca do desenvolvimento da identidade por meio de uma representação mental - tendo como um dos exemplos a língua e o sotaque – e/ou de representações objectuais – bandeiras, insígnias, emblemas, e talvez, no caso de Ceilândia, uma caixa d'água -, porém, a abordagem dada pelo autor acerca destes símbolos, é sua ênfase como elementos de manipulação, domínio, busca pelo poder, uma forma de imposição identitária. No caso ceilandense, o simbolismo da Caixa d'Água e sua importância para o território, sua contribuição para o desenvolvimento da identidade daquele povo, partiu do próprio povo. Toda carga e importância no elemento, foram postas pela população, tendo a Caixa não como um objeto de manipulação, e sim um símbolo representante da luta, da resistência e da memória do território e de seu povo.

Caminhando pelas ruas da cidade como um observador atento, *Rap – O Canto da Ceilândia* é o filme que mais se percebe estampado em cada pedaço daquele território. O grafite está por todos os lados

O visual que remete ao *rap* e ao *hip hop* faz parte do vestuário de muitos jovens. As rimas dos *raps*, assim como ritmos, sotaques e demais características da cultura nordestina podem ser vistos e escutadas sem muito esforço, atestando que por meio desse estilo é possível se comunicar com essa população e incluí-la no cotidiano citadino sem que ele seja visto como um potencial criminoso. Adirley, ao mostrar e dar espaço no cinema, além do espaço do *rap*, contribui para que essa imagem de criminalidade associada à cultura de rua seja desmistificada.

Já neste primeiro filme, Queirós imprime sua identidade cinematográfica, que o acompanha em todas as narrativas e finalizando seu primeiro curta, deixa uma lacuna no debate que seria complementada com seus próximos filmes, abordando duas cidades que nunca foram uma só!

### 1.2.2 Dias de Greve (2009)

Segundo curta metragem de Queirós, *Dias de Greve* (2009) retrata funcionários de uma pequena fábrica em Ceilândia que são explorados e constantemente ameaçados pelo patrão. A cada luta em busca da conquista de seus direitos mais básicos, perdem os poucos que já possuíam.

A obra foi inspirada no conto de Albert Camus, *Os mudos*, no livro *O Exílio e o Reino* (1997), última obra do autor publicada em vida. Camus relata a luta social de um grupo de canoieiros em busca de melhores condições de vida e trabalho, porém, com o ofício quase extinto, não encontram apoio. Com a narrativa realocada para Ceilândia, Queirós se baseia nesse olhar de Camus para tratar de um tema ainda recorrente.

Contrariamente ao primeiro curta, *Rap – O Canto da Ceilândia*, que explora a cultura de rua, em *Dias de Greve* são os ritmos e sotaques nordestinos que se mostram mais presentes. Nas músicas, no forró frequentado pelos personagens, na fala, estão impressas essa forte herança trazida pelos nordestinos. A semelhança com o primeiro trabalho do diretor está ao tratar outro aspecto do trabalho, e como sempre, tendo os excluídos como personagens.

A greve dos metalúrgicos, que não avança, deixa também a sensação da frustração vivida pelos operários e um início de debates acerca da consciência de classe, proposto pelo personagem Zé Antônio, um dos operários, que atua como ponte entre os colegas e o sindicato. Zé Antônio tenta alertar e organizar a greve, explicando a necessidade de uma paralização geral, pois o patrão, Batista, além de ser dono da fabriqueta, também é patrono de uma escola de samba, onde os mesmos funcionários continuam trabalhando, sem se conscientizarem de que o trabalho na escola de samba afeta a greve na fábrica. Já quase sem esperanças, Zé Antônio desabafa “Isso não pode ser uma greve séria! O sindicato tem razão. A gente não tem consciência de classe!”.

Acerca dessa tomada de consciência de classe, Georg Lukács (2003) discute o tema, e diz que a ordem capitalista concebe relações de exclusão, onde a sociedade burguesa abandona as forças produtivas, o proletariado. Porém, o autor defende que apenas o proletariado é capaz de compreender a complexidade do modo de produção, e sem ele, o capitalismo ruiria, juntamente com a burguesia excludente. Desta forma, o proletariado, em sua totalidade, ao tomar consciência de sua importância em frente a esse cenário, não seria subjugado por ele, e sim teria o domínio.

Para a realização deste trabalho, Adirley e sua equipe discutiram durante dois anos para se convencerem de que seria possível fazer um “cinema do operário”. Os atores são trabalhadores que interpretam suas próprias realidades.

Ironicamente (ou não), a história do cinema se iniciou também com operários. Um dos primeiros filmes produzidos e apresentados ao público no ano de 1895 foi *A*

*saída dos operários da usina Lumière*, uma curta produção cinematográfica, de aproximadamente um minuto, apresentada juntamente com outros pequenos filmes. (GUIDI, 1991). Como o próprio nome já explica, o pequeno filme mostrava apenas a saída dos operários da fábrica da família Lumière. Era o olhar da burguesia para o proletariado.

Apesar de ser um tema possível e presente desde seu início, falar dos operários não é tarefa fácil. Nesse, e em toda obra de Queirós, o cinema se torna um aparato de luta social.

A equipe buscou uma forma que os personagens fossem retratados da maneira mais natural possível, para que a identificação com o trabalhador fosse imediata. As limitações técnicas, com equipamentos, e financeiras enfrentadas durante toda a produção do filme ajudaram a reforçar esse caráter natural, como o próprio diretor ressalta na entrevista ao Curtas & Festivais, “vamos tocar o terror enquanto corpo, fala, bagunça! ”. Se ocorresse algum erro ou algo interferisse na gravação, não havia espaço para repetições e novas tentativas.

Queirós diz que atualmente, com o distanciamento temporal da produção de *Dias de Greve*, analisa o filme como o mais melancólico. Ele reconhece na narrativa dos operários, uma ideia de prisão, de estar enclausurado, e que isso não foi intencional.

Pode-se perceber esse sentimento de ‘estar sem saída’ quando se acompanha o personagem Assis, interpretado por Wellington Abreu, em seu percurso de bicicleta de casa até o trabalho. Tem-se ali o contraste entre a falsa liberdade expressa pelo personagem na bicicleta, mas sabe-se que o que passa pela cabeça de Assis é a única saída, aceitar as condições do patrão e retornar ao trabalho sem ter conquistado nenhuma melhora.

Assis é um personagem que expressa angústia em todas suas aparições. O pouco dinheiro que trazia para o sustento da casa fica ainda mais escasso com a nova situação de greve, e a esposa tem que assumir as despesas. Para garantir que todos compreendam o que Assis sente, todo deslocamento é acompanhado por uma canção brega que diz “Estou perdido, sem rumo. Que faço agora sem direção? ”



Figura 13: Cena retirada do curta *Dias de Greve*, de Adirley Queirós, 2009.

A cena descrita e mostrada na imagem acima, expõe um recurso que Queirós utiliza com frequência, e quase sempre, tendo a cidade como cenário. Com paciência, o espectador se vê acompanhando e compreendendo o deslocamento. Essa paciência da cena permite que o tempo respeite o percurso das personagens, e que o espectador, além de se conectar mais ao personagem, capture o contexto urbano ao qual eles estão inseridos.

A greve deixa um espaço para o ócio, e os operários preenchem esse espaço frequentando a cidade, em bares durante a tarde, jogando futebol, soltando pipa, caminhando, eles intensificam o contato com a cidade. O tempo da paralização permite que os operários se reencontrem com a Ceilândia que sempre esteve ao redor. Ceilândia não é um simples cenário, ela se torna também um personagem.

### 1.2.3 Fora de Campo (2010)

Chuteiras sujas, sons de vuvuzela ao fundo. No vestiário, um time de futebol se prepara para entrar em campo. Na tela, as informações: 500 clubes de futebol profissional no Brasil. 40 times disputam a série A e B. 8% dos jogadores profissionais compõe a elite do futebol.

Uma disputa da segunda divisão do Distrito Federal entre os times Cruzeiro e Brasília. O campo, com uma terra vermelha que sobe e levanta poeira a cada passo dos jogadores, tem a sua volta alguns espectadores.

*Fora de Campo* conta a história de seis jogadores, parte dos 92% que estão fora da elite do futebol, que atuam ou já abandonaram o campo. Marquinho Carioca, Paulinho da Grécia, Bezerra, Bê, Wlade e Maninho, este último o único que ainda atua no esporte.

Parece uma simples gravação entre amigos, e o filme tem realmente muito disso. Adirley atuou profissionalmente como jogador de futebol durante alguns anos antes de ingressar na faculdade de cinema. O filme retrata uma realidade vivida por ele no passado, e os entrevistados são amigos de Queirós dessa época em que o futebol era seu sustento.

O documentário, assim como os trabalhos anteriores do diretor, mostra diversas faces do trabalho na Região de Ceilândia. Dessa vez tendo o futebol como tema, Adirley apresenta o jogador que não está sob os holofotes da grande mídia, o indivíduo que é foco de todas suas narrativas. *Fora de Campo* vai na contramão do futebol midiático, não são os gols e as jogadas performáticas que importam, e sim o futebol como fonte de renda, como trabalho.



Figura 14: Cena retirada do filme *Fora de Campo*, de Adirley Queirós, 2010.

No curta, é evidente a naturalidade dos entrevistados, como se estivessem em uma conversa informal. Após a cena de uma partida de futebol, a sequência é em um

boteco. As pessoas presentes em cena continuam discutindo futebol no bar, com piadas e provocações amigáveis, reafirmando que os diálogos e debates seguem como um encontro informal de amigos, uma relação mais próxima que a de entrevistado/entrevistador. O filme parece ser a todo tempo, um momento de descontração ou diálogos com uma câmera como espectador.

A falta de preocupação com uma estrutura documental formal é reforçada, por exemplo, na entrevista do ex-jogador Wlade, que questiona Queirós, que está por trás das câmeras, “Cê (sic) não sente vontade de jogar bola não?” o que Adirley responde de pronto “Sinto, cara! Cê (sic) sente?”. Wlade responde com um uma afirmativa, deixando claro que o futebol foi e continua sendo importante, e também mostrando a proximidade entre eles e a informalidade durante as gravações.

O som de um alto falante anunciando a venda de pamonhas passando pela rua, atravessa a gravação durante alguns segundos na entrada da casa de um dos entrevistados, expressando uma das marcas do cinema de Queirós. A naturalidade, já observada em seu filme anterior e nos seguintes. O cotidiano da cidade, com seus sons e interferências dos moradores são incorporados ao filme, imprimindo o caráter realista que o diretor insiste em mostrar. É a cidade como é. O povo como é.

*Fora de Campo* não são apenas os jogadores que se aposentaram. São profissionais que não tem FGTS, não tem 13º salário, não têm férias, como relata Maninho. Estar “fora de campo” é estar também, longe da visão, fora do alcance. É ser invisível, estar fora do enquadramento. Os jogadores de um time pequeno que, dificilmente serão vistos, bem remunerados, levados a essa elite quase inalcançável. Sob essa ótica, pode-se atribuir ao papel dos jogadores, uma representação de grande parte da população ceilandense e das demais RA's que abrigaram o cidadão marginal. Estes, assim como os atletas, sempre estiveram “fora de campo”.

#### 1.2.4 A Cidade é uma só? (2011)

Traços do projeto da capital são desenhados na tela. O desenho se finaliza e as pontas das asas sul e norte se tornam chamas que consomem o projeto do Plano. Um homem negocia um terreno em Ceilândia. O título do filme aparece sobre um X vermelho.

No longa *A Cidade é uma só?* Queirós mescla realidade e ficção para mostrar o abismo – ou o muro – entre o Plano Piloto e Ceilândia.

No início da década de 1970, os moradores das favelas que se formaram nos arredores do Plano Piloto desde o início de sua construção, foram retirados de suas casas pela Campanha de Erradicação de Invasões (CEI). O 'x' que aparece no início da narrativa acompanhando o nome do filme *A cidade é uma só?*, era o símbolo desenhado nas casas improvisadas para marcar quais seriam retiradas do local. O 'x' aparece também no cartaz do filme, como pode ser visto na imagem a seguir. No cartaz, ele aparece cobrindo o projeto do Plano Piloto, podendo expressar tanto uma negação ao Plano, como a ausência do direito àquele território.



Figura 15: Cartaz do filme *A Cidade é uma só?*. Fonte: [https://img.fstatic.com/W\\_HI\\_7jzOGLUviA9rshDbr3ziG0=/fit-in/290x478/smart/https://cdn.fstatic.com/media/movies/covers/2014/09/a-cidade-e-uma-so\\_t52485.jpg](https://img.fstatic.com/W_HI_7jzOGLUviA9rshDbr3ziG0=/fit-in/290x478/smart/https://cdn.fstatic.com/media/movies/covers/2014/09/a-cidade-e-uma-so_t52485.jpg).

Nesse processo, milhares de pessoas foram expulsas do Plano e realocadas a aproximadamente 30 km de Brasília. Essa distância pode ser observada no mapa a seguir, que mostra o trajeto da estação rodoviária do Plano Piloto até a Caixa d'Água de Ceilândia, local onde foi lançada a pedra fundamental da cidade em 27 de março de 1971. A nova "terra prometida" viria ganhar um nome que homenagearia a campanha "benfeitora": Ceilândia.

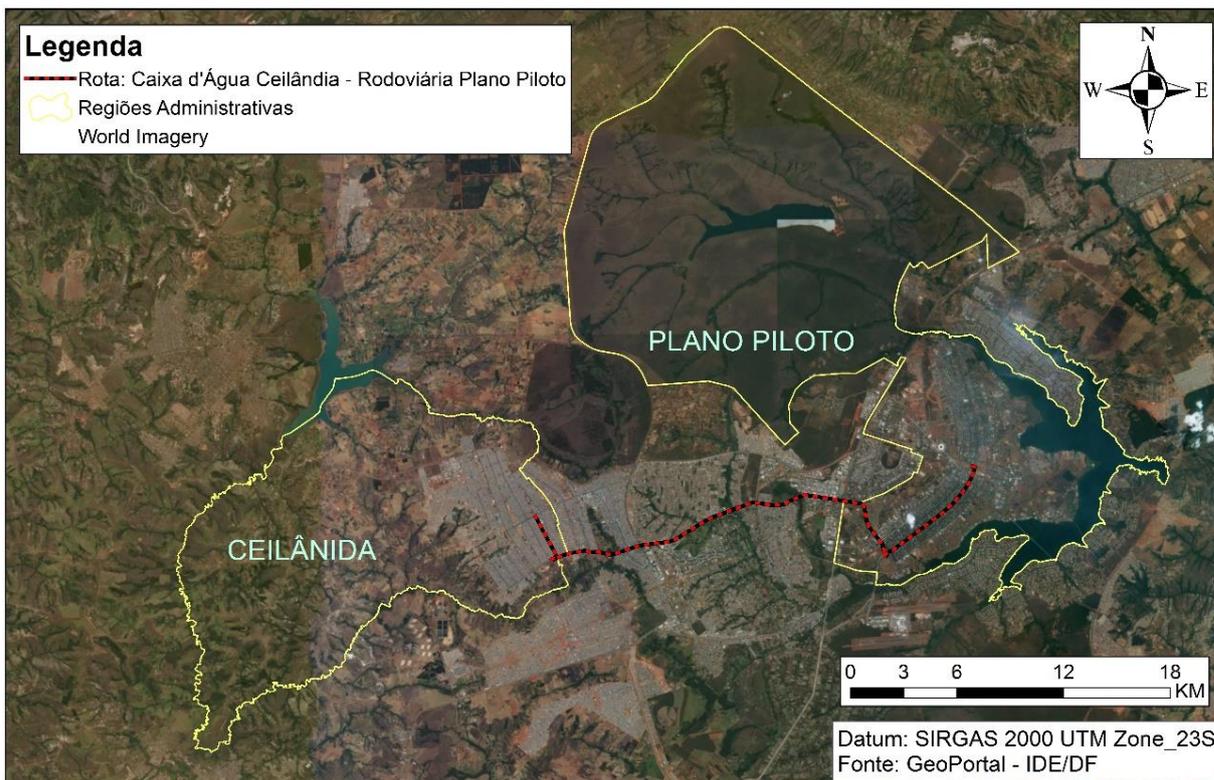


Figura 16: Mapa representando o percurso Plano Piloto a Ceilândia. Fonte: Lázaro Gabriel de O. Araújo (2018).

Nesta obra, a cidade é o tema central, construída e idealizada por forças políticas. Na narrativa, o passado e o presente se entrelaçam assim como a ficção e a realidade. Coabitam o mesmo espaço, destrinchando uma só história. O próprio diretor, representando ele mesmo, aparece em cena em alguns momentos interagindo com os personagens, reforçando essa mescla entre real e ficção e confundindo o espectador, dificultando essa separação do que é história ou fabulação.

A proposta, imposta aos considerados invasores, de habitar um território novo, destinado a eles, uma *tábula rasa*, assim como Brasília havia sido um dia, parecia uma boa alternativa. Porém, essa terra nova deveria se desenvolver o mais longe possível do Plano Piloto.

Esse passado, que teve como principal roteiro a Campanha de Erradicação de Invasões, confronta o presente, com o poder estatal ainda ordenando o processo segregatório, agora tendo a especulação imobiliária como aliada.

Acerca dessa relação dos tempos, Aldo Rossi (2001) aponta que deve-se compreendê-los considerando que o passado se reflete no que se vive no presente, assim, é notório concluir que um é resultado do outro. Queirós explora essa relação temporal durante a narrativa.

O filme apresenta esses dois tempos. Os entrevistados na obra intercalam suas lembranças do passado em Brasília e no entorno e lamentos por se sentirem enganados quando acreditavam contribuir para a construção de algo novo, com promessas de ser melhor do que a realidade conhecida até então.

Uma dessas personagens, fictícia, porém que representa a realidade é Nancy Araújo. Partícipe da história, Nancy vai em busca de suas lembranças da infância. Aluna de uma escola pública, quando criança cantava uniformizada junto aos colegas de classe num coral que promovia a Campanha de Erradicação da Invasão. Incapazes de prever que seriam negativamente afetados pelo empreendimento, ainda auxiliavam em sua propaganda. O objetivo da campanha era embelezar a capital, e como a própria entrevistada diz “Os pobres ‘enfeivam’ a cidade”.

Em *Pátria, Empresa e Mercadoria*, Carlos Vainer apresenta a ideia da cidade como, entre outras coisas<sup>8</sup>, mercadoria a ser vendida, implicada em interesses empresariais. Em decorrência disso, “depende, em grande medida, do banimento da política e da eliminação do conflito e das condições de exercício da cidadania” (VAINER, 2000, p.78). Para ser “vendida” têm-se uma preocupação com a imagem dessa mercadoria, e um dos principais problemas diagnosticados nessa empreitada de embelezamento é a “forte visibilidade da população de rua” (VAINER apud Plano Estratégico do Rio de Janeiro, 2000, p.82), com essa conclusão do Plano Estratégico carioca - que, apesar de tratar exclusivamente do Rio de Janeiro, pode ser aplicada à muitas outras cidades - a pobreza passa a ser considerada um problema paisagístico.

Em síntese, pode-se afirmar que transformada em coisa a ser vendida e comprada, tal como a constrói o discurso do planejamento estratégico, a cidade não é apenas uma mercadoria, mas também, e sobretudo, uma mercadoria de luxo, destinada a um grupo de elite de potenciais compradores: capital internacional, *visitantes e usuários solváveis*<sup>9</sup>. (VAINER, 2000, p.83).

Do outro lado da narrativa, Dildu é um personagem ficcional, apresentado a Adirley como sobrinho de Nancy. Um faxineiro que se candidata a deputado distrital. Seu maior objetivo é conseguir que os “apartados” de Brasília - ele próprio está incluso como um apartado -, sejam reconhecidos pelo governo. Dildu ressignifica o ‘x’ símbolo da exclusão dos moradores vitimados pela CEI, transformando-o em símbolo de

---

<sup>8</sup> Segundo o autor “a cidade é uma *mercadoria*, a cidade é uma *empresa*, a cidade é uma *pátria*”. (VAINER, 2000, p.77)

<sup>9</sup> Grifo do autor.

memória desse passado e da luta pelos direitos dessa população que o candidato deseja representar.

Um terceiro personagem, que aparece poucas vezes, mas tem uma função importante na narrativa é Zé Antônio, apelidado por Dildu de Cunhado. Ele é o corretor de imóveis que aparece nos primeiros minutos do filme negociando um lote. Grande parte das cenas de Zé Antônio se passam dentro de um carro em movimento, algumas vezes em Brasília, auxiliando Dildu na distribuição de santinhos, outras na Ceilândia, percurso que é permeado por pequenas lembranças do personagem relativas aos locais em que passa. É através deste personagem que as discussões acerca da especulação imobiliária se tornam possíveis.

Brasília é mostrada poucas vezes, e quando aparece é explícita a relação (ou a total falta de relação) de desconforto dos ceilandenses diante da capital. O trajeto, feito de carro por Dildu e o Zé Antônio é confuso. Eles se perdem nas tesourinhas por não serem familiarizados com a estrutura da cidade. Essa sequência de cenas mostrando esse trajeto no início do filme, já permite que o questionamento presente no título do longa seja respondido. Não, a cidade não é uma só!

Em meio a esse trajeto por Brasília, Dildu e Zé Antônio partem para uma etapa da panfletagem a pé. Nesse momento é possível notar mais contrastes entre as duas cidades. Brasília com extensos espaços vagos e por longos momentos tendo apenas os dois personagens em cena, como pode ser observado na imagem a seguir, e Ceilândia sempre movimentada, preenchida por casas e pessoas.



Figura 17: Dildu e Zé Antônio em Brasília. Cena do filme *A Cidade é uma só?*, de Adirley Queirós, 2011.

Observando estes três personagens, Nancy, Dildu e Zé Antônio, torna-se possível classificá-los como representantes das chamadas “classes perigosas” defendidas por Robert Castel e analisadas por Bauman em ‘Confiança e Medo na Cidade’ (2009). Na obra, Bauman as separa em duas etapas: as “classes perigosas originais” e as “novas classes perigosas”. A primeira era constituída por um excesso de pessoas que foram temporariamente excluídas e ainda não tiveram possibilidades de reintegração. Essa parcela da população foi segregada pela perda de sua “utilidade funcional”. Já a segunda etapa, as novas classes perigosas, são as pessoas incapacitadas de se reintegrarem, pois não se adaptariam, não seriam úteis mesmo após uma tentativa de “reabilitação” (BAUMAN, 2009, p.22).

A história contada por Nancy, mostra uma época em que ao final das obras da nova capital, grande parte dos operários perderam suas funções. Havia muita mão de obra disponível, mas não havia mais trabalho. Gente indesejada em excesso. Estes representam as “classes perigosas originais”. Já na empreitada política de Dildu, pode-se conectá-la a descrição das novas classes perigosas. Acompanhando os percursos do personagem, é claramente perceptível seu desconforto em Brasília, sua falta de conexão com o movimento e a estrutura da cidade, a dificuldade de deslocamento, em carro ou caminhando, e integração. Sua candidatura como deputado distrital tem o objetivo de lutar pelos seus iguais, pelos ceilandenses excluídos, mas para isso, seria necessária essa “reabilitação” que se mostra improvável.

Essa possível negação de reabilitação é mais intensificada nos minutos finais da narrativa, quando Dildu, sozinho e com poucos panfletos, se vê diante de uma grande carreata, confrontando sua pequena peregrinação batendo de porta em porta em busca de votos com toda a estrutura dos grandes partidos políticos. Ainda assim a narrativa finaliza com um personagem demonstrando esperança. Segue cantarolando com seus santinhos em mãos.

#### 1.2.5 Branco sai Preto fica (2014)

Antiga Ceilândia, DF. É noite. Sobe-se lentamente um elevador externo a céu aberto em uma residência com paredes pichadas. Ao atingir um andar superior, abre-se o campo de visão. Outras casas semelhantes podem ser observadas, de dois ou três andares, pintura gasta, sem reboco. No interior da casa pichada, outro elevador em movimento. Desce a escada adaptada um homem negro em uma cadeira de rodas. O ambiente interno se assemelha a um *bunker*, pronto para resistir uma guerra. O homem mexe em um objeto metálico e parece sintonizar um rádio. Coloca uma música, se posiciona em frente a um microfone e inicia sua fala em uma transmissão informal. Esse homem é Marquim. O *bunker* é sua casa. E o que ele narra, são lembranças de um dia trágico em seu passado.

“Cada civilização histórica [...], começa com um núcleo urbano vivo, a pólis, e termina num cemitério comum de cinzas e ossos, uma Necrópolis, ou cidade dos mortos: ruínas chamuscadas pelo fogo, edifícios aluídos, oficinas vazias, montões de lixo sem significação, a população massacrada ou conduzida à escravidão (MUMFORD, 2008, p.63).

A Ceilândia futurística de *Branco sai Preto fica* parece estar se aproximando desse fim. Os personagens são sobreviventes em uma cidade que parece enferrujar e se perder num emaranhado de sucata.

*Branco sai Preto fica* é um resgate histórico e também um filme de confrontos. Outro híbrido de documentário e ficção. Duas vítimas de violência policial em um baile de *Black Music* no Quarentão local de festas na Ceilândia no ano de 1986. A fala de um dos policiais dá nome ao filme “Tô falando que branco lá fora e preto aqui dentro! branco sai, preto fica! ”. Toda narração de Marquim é acompanhada por fotos do baile no Quarentão.

Ambos personagens conduzem a narrativa: Dj Marquim, que ficou paraplégico na ação policial, e Sartana, que perdeu a perna ao ser pisoteado pela polícia montada

no ataque, e produz próteses mecânicas com sucata. É esse ataque que Marquim relata no início da narrativa.



Figura 18: Casa/bunker de Marquim. Cena retirada do filme *Branco sai Preto fica*, de Adirley Queirós, 2014.

Em paralelo a esses pontos de realidade na história contada no longa, existe o agente intergaláctico Dimas Cravalanças, enviado do futuro para encontrar Sartana e Marquim, e coletar provas de crimes contra a comunidade negra e periférica. Ele viaja no tempo em sua nave, um container que chacoalha com luzes coloridas em movimento.

Nessa versão fantástica do Distrito Federal, Brasília é cercada por um muro que a separa das Regiões Administrativas. Só se atravessa para o outro lado com um documento, um passaporte que, naturalmente, poucos tem o direito de possuir.

David Harvey (2004), discutindo as possibilidades e impossibilidades da utopia, narra um momento em transe em que o mantra “não há alternativa” é repetido mentalmente pelo autor, o levando em seguida a um sonho com um tempo ainda não alcançado. Num futuro não especificado, o autor narra fatos importantes de uma revolução que encontrou seu fim no ano de 2020. Retrocedendo aos acontecimentos, Harvey, em sonho, relembra que por volta do ano de 2010, grande parte da riqueza do mundo, concentrada nas mãos de poucos, “era gasta na construção de formidáveis barreiras contra pobres [...] quanto maiores as barreiras, tanto mais os miseráveis da terra pareciam constituir um perigo em constante aumento.” (HARVEY, 2004, p. 337).

Erigindo esse muro em *Branco sai Preto fica*, Queirós demonstra em imagens essa apartação desejada por essa pequena parcela da população privilegiada.

No longa, Adirley aborda a amputação que vai além dos membros perdidos ou que não respondem mais aos impulsos cerebrais. *Branco sai* vai além das pernas de Marquim e Sartana. Suas vidas foram amputadas em um processo de exclusão social e racial que está distante da ficção, mas é na Ceilândia *sci-fi* que um acerto de contas se torna possível.



Figura 19: Cena retirada do filme *Branco sai Preto fica*, de Adirley Queirós, 2014.

Em *As Cidades Mutiladas*, Milton Santos diz que ser cidadão é ser como o estado

... é ser um indivíduo dotado de direitos que lhe permitem não só se defrontar com o estado, mas afrontar o estado. O cidadão seria tão forte quanto o estado. O indivíduo completo é aquele que tem a capacidade de entender o mundo, a sua situação no mundo e que, se ainda não é cidadão, sabe o que poderiam ser os seus direitos. (SANTOS, Milton, 1997, p. 133).

O “ser cidadão” também é analisado por Ermínia Maricato, que afirma que a práxis urbana adotada no Brasil tem origens na estrutura colonial, que seguiu seu desenvolvimento formando cidades desiguais, divididas em um pequeno território onde apenas os interesses econômicos são reproduzidos, e grande parte da cidade é negligenciada pelo estado. Essa condição torna a cidadania um privilégio. (MARICATO, 2000).

Queirós, como dito anteriormente, só foi capaz de entender o mundo a sua volta quando teve sua realidade ceilandense confrontada com o cotidiano de Brasília. Ali,

se tornou um indivíduo completo e um verdadeiro cidadão aos olhos de Milton Santos, e no cinema, pôde dar a força a seus personagens para defrontar - como referenciado por Milton Santos anteriormente - o estado, e dar a potência necessária a Marquim, para que, na ficção uma vingança se tornasse concreta. E, assim como Queirós revida a violência com arte, seus personagens em *Branco sai* intencionam revidar a segregação com cultura. A cultura negra e de rua negligenciada, afastada e marginalizada será jogada no lugar que mais a repudiou, por meio de uma bomba cultural com músicas e demais elementos da periferia ceilandense para explodir e se espalhar pela capital ordenada.

O filme fala do oprimido e do opressor, sem que esse segundo apareça com clareza. O embate é constante, porém, não está posto diante do espectador. Brasília, como um agente opressor, está presente em toda narrativa, apesar de sua ausência visual. A violência tratada em *Branco sai Preto fica* não é exposta de forma explícita. Ela se mostra na fala dos personagens, ao se recordarem dos abusos sofridos. Ela é refletida no cenário, com ruínas e ferros retorcidos, casas e máquinas improvisadas para atender as necessidades de seus moradores e usuários. Ela é exposta nas músicas que compõem a trilha sonora. A violência mostrada por Queirós não é transformada em espetáculo nem banalizada na narrativa.

A ideia de Brasília em *Branco sai Preto fica* reforça a todo momento o sentimento de “não pertencimento” dos moradores da periferia. Uma segregação que já foi instaurada no fim das obras da capital, e perdura até os dias atuais. Queirós torna essa distância social, decorrente também de uma distância espacial – aproximadamente 30 km -, em um muro, concreto e visível. Brasília é uma cidade murada. Um feudo moderno. Todos que ficaram de fora dele, não são bem-vindos. Com esse muro, Queirós responde mais uma vez à questão levantada em seu filme anterior: Não, a cidade não é uma só!

A mescla entre realidade e ficção causa uma ruptura na história. Em *Branco sai Preto fica* tem-se a sensação de que tudo aconteceu naquele universo fantástico, onde é possível cruzar com um viajante intergaláctico. Mas os fatos relatados por Marquim, que reproduz os sons de música, falas e tiros que escutou no dia do ataque, reavivam essa realidade, trazem o espectador de volta aos fatos e reforçam o caráter documental da narrativa.

Mumford mostra o surgimento do ímpeto de destruição do homem quando esse passa enxergar o próprio homem como inimigo, e não mais o animal que antes o

ameaçava. E ressalta que, a partir disso, a relação destruidora e predatória entre os homens, se reflete na cidade. “A medida que as atividades da cidade se tornavam mais racionais e benignas dentro dela, passaram a ser, quase no mesmo grau, mais irracionais e malignas nas suas relações externas.” (MUMFORD, 2008, p.60). *Branco sai Preto fica* mostra essa relação de combate entre as cidades, entre suas populações.



Figura 20: Cena retirada do filme *Branco sai Preto fica*, 2014.

Nas obras de Queirós é possível observar o início e o fim da cidade, desde seu processo de construção e o desenvolvimento do núcleo urbano através da memória resgatada pelos personagens e a relação do povo com o território presente, e também, o fim da cidade, como aparenta ser a Ceilândia em *Branco sai Preto fica*. A cidade mostrada é como a necrópole exemplificada por Mumford (2008). Ruínas, sucata, edifícios aluídos. O que difere é a população, representada pelos personagens que não deixam a cidade morrer, uma população que tem suas esperanças na cultura do povo, mesmo que – e talvez, principalmente por isso - essa seja marginalizada.

### 1.3 Cidade Cenário e Personagem

10:32 da manhã. Ceilândia – Centro. Em frente a Caixa d’Água, duas mulheres trabalham oferecendo seus produtos, balas e acessórios para celular, enquanto os carros param no semáforo. Do outro lado da avenida, vê-se a Feira Central de Ceilândia. O comércio intenso, dividido entre lojas fixas na feira e vendedores

ambulantes movimentam o local. Ao redor, nas quadras ao lado, muitas construções protegidas por grades, como as mostradas em *Branco sai Preto fica*. Pequenas edificações comerciais e residenciais de dois ou três andares.

Atravessando a Avenida Hélio Prates, numa mesma quadra, se concentram lojas de mobiliários, eletrônicos, restaurantes, lanchonetes, o Hospital de Olhos Santa Lucia. Em um longo espaço vago entre uma sorveteria e o Hospital de Olhos, uma tenda montada de frente para a movimentada avenida, abriga três religiosos que realizam “sessões de descarrego” ao ar livre, como anunciado ao microfone por um dos pregadores e algumas pessoas interessadas no trabalho anunciado. Ainda na mesma quadra, uma fila começa a se formar em frente a um Restaurante Comunitário. Uma mescla de carros de som com propagandas, músicas, conversas e tráfego compõem a trilha sonora deste cenário.

Nesta breve narrativa de uma caminhada curiosa pelo centro de Ceilândia, muitas coisas acontecem simultaneamente. É o retrato do cotidiano de uma pequena parte da cidade, de uma pequena parte da população. E é na cidade que tudo ocorre, se mostrando palco constante do cotidiano. Assim, para se representar o cotidiano, ela se apresenta como principal cenário.

Desenvolvida na Grécia Antiga para compor os grandes espetáculos teatrais comuns à época, a cenografia evoluiu. Passando a utilizar pinturas em perspectiva acompanhadas de elementos bidimensionais durante o Renascimento (URSSI, 2006), chegando à atualidade, onde pode ser completamente digital. Antônio Costa (2003) aponta que com as transformações econômicas, sociais e culturais determinadas pela Revolução Industrial, as artes também sofrem mudanças, tendo, como cenário o espaço urbano das metrópoles industriais, onde se toma a consciência da estética coletiva, configurando a moderna cultura de massa e trazendo as cidades como tema de discussão.

Como dito anteriormente, a cidade passa a ser um cenário possível após a 2ª Guerra Mundial, no surgimento do Cinema Novo, quando os olhos do cinema se voltam para o povo. Soares e Donegani (2011) afirmam que “o espaço urbano nasceu e desenvolveu-se como elemento identificador de culturas, constituído por pequenos e grandes “micróbios” sociais.” (SOARES e DONEGANI, 2011, p.148). Por esses chamados “micróbios” entende-se como a rua, as praças, os bairros, locais onde a sociabilidade se concretiza, como os narrados na breve explanação etnográfica supracitada. Os autores esclarecem que a cidade sempre foi cenário de

acontecimentos políticos e sociais, como as revoltas, manifestações, troca de mercadorias e lugar de rituais efêmeros que caracterizam a cultura local de cada cidade, e por onde a sociabilidade se efetiva.

Nos filmes de Queirós, as cidades – Brasília e Ceilândia – são mostradas como espaços conflitantes. O caos e a ordem, a pobreza e a riqueza, a segurança e a violência são constantemente postos em choque. Essa relação de embate mostrada pelo diretor também encontra referências ainda no cinema mudo, com o filme *Metrópolis* (1927), do austríaco Fritz Lang. Na obra, há uma cidade industrial, dividida entre trabalhadores e burguesia, onde esta classe operária é condicionada a uma vida dedicada exclusivamente a produção industrial para gerir uma grande cidade comandada pelo empresário Joh Fredersen.

Na obra de Lang, o cenário, que é construído, é elemento fundamental para expressar a separação entre as classes. A cidade, criada por Lang, é um personagem de grande valor. A classe privilegiada, composta pelos colaboradores do gestor da metrópole, vive na superfície e no alto dos gigantescos prédios, onde está localizado o ‘Clube dos Filhos’, lugar destinado somente aos herdeiros dessa elite. Já os operários, sempre com um andar lento e cabeças abaixadas, são condicionados a um regime de escravidão, e lhes resta o subsolo.

Em um trecho do longa de Fritz Lang, o personagem Freder, filho de Joh Fredersen e herdeiro da grande cidade, começa a questionar essa estrutura hierárquica, e pergunta ao pai “e todas essas pessoas que construíram essa cidade, a onde elas pertencem? Às profundezas?”. A obra, da primeira metade do século XX, já antecipava as questões que ainda hoje são comuns às grandes cidades.

Os espaços das cidades, tanto físicos quanto simbólicos, recebem, no cinema, uma potência de fantasia. A cidade elaborada por Lang em 1927, pode ser considerada uma das mais importantes da história do cinema. Nela, pôde-se experimentar a potência estética urbana, aliada a fantasia proporcionada pela arte.

A arquitetura, também é um elemento que conecta as cidades, a fictícia e a real, e também a Los Angeles de 2019 de *Blade Runner*. Em *Metrópolis* e Los Angeles, assim como em Brasília, há a presença de uma arquitetura megalômana, onde o homem fica reduzido ao lado das monumentais edificações. Nos três casos, é notável a imponência que o cenário fornece às obras cinematográficas, tanto na Metrópole imaginada por Lang, quanto na Los Angeles projetada por Scott e na capital Brasília, com sua realidade estética representada nos filmes.

Nas imagens a seguir, pode-se confrontar as cidades com uma cena do filme de Lang, mostrando parte do monumental 'Clube dos Filhos', local destinado aos herdeiros da Metrópole. Em seguida, uma cena de *Blade Runner* que se passa no interior da Tyrell Corporation, empresa com grande poder e domínio na Los Angeles do futuro, responsável pela cria o dos replicantes. E, finalmente, Brasília, em uma imagem no curta *Brasiliários* (Sérgio Bazi e Zuleica Porto, 1986), que mostra a personagem de Clarice Lispector caminhando pela cidade, e também em uma cena do filme *O Homem do Rio* (Phillippe de Broca, 1964), em uma persegui o, estrelada por Jean Paul Belmondo pela capital no ano de 1964. Nesse período, já se contavam 4 anos de sua inaugura o, porém, a cidade ainda estava em processo de constru o.



Figura 21: Clube dos Filhos. Fonte: Cena do filme *Metropolis*, de Fritz Lang, 1927.



Figura 22: Tyrell Corporation. Fonte: Cena do filme *Blade Runner - O Caçador de Andróides*, de Ridley Scott, 1982.



Figura 23: Cena do filme *Brasiliários*, de Sérgio Bazzi e Zuleika Porto, 1986.



Figura 24: Cena do filme *O Homem do Rio*, de Phillippe de Broca, 1964.

Brasília se apresenta como cenário ideal para a tela, para o ambiente fílmico. Em *O Homem do Rio* (Phillippe de Broca, 1964), um dos primeiros filmes realizados na recém-inaugurada capital, já mostrava essa capacidade. Um território vasto, amplo e plano permite que o horizonte se estenda ao infinito, combinado com um céu azul que também parece não ter fim. Pelas mãos do homem, a cidade surge como elevada pela terra vermelha, e Adrien Dufourquet, personagem interpretado por Jean-Paul Belmondo, se vê diminuto diante da moderna cidade nova ao seu redor.

Em *Brasiliários* (Zuleica Porto; Sérgio Bazi, 1986), Clarice Lispector, representada por Cláudia Pereira, perambula pela cidade, ainda pouco habitada. Caminha aos pés de um edifício monumental. Tudo a sua volta parece estático. Em um trecho do curta, a personagem narra que “Brasília é tão artificial quanto devia ter sido o mundo quando criado”. Neste curta, a cidade se assemelha a um cenário construído para encenação. A vida parece habitar somente em Clarice.

Décadas após o lançamento de *O Homem do Rio* e *Brasiliários*, Queirós reproduz novos percursos na mesma cidade e também explora a Região Administrativa de Ceilândia. No trabalho de Queirós, a Brasília do presente tem movimento, porém, esse movimento parece maquinal. Quase nunca é possível ver pessoas, apenas carros. Quando a narrativa se transporta para a Ceilândia, o contexto é outro.

Observando a importância da cidade como um personagem através desses filmes já citados, pode-se compreender a utilização das cidades como cenários cinematográficos.

Neste presente estudo, Ceilândia e Brasília aparecem como cenários dos filmes e de etnografias realizadas durante a pesquisa. Esse mesmo local descrito no início do tópico, foi um dos locais de gravação de uma cena de *A cidade é uma só?*. O personagem Dildu entrega panfletos de sua campanha política no mesmo espaço onde essa pequena etnografia foi realizada, e assim como nessa descrição, na cena tudo ocorre simultaneamente. A gravação não para a cidade, e sim o contrário, a cidade e todo seu movimento são o objetivo da gravação.



Figura 25: Dildu panfleta na Ceilândia. Fonte: Cena do filme *A cidade é uma só?*, de Adirley Queirós, 2011.

A cidade é o cenário de Queirós, as ruas, os campos de futebol, as casas. A cidade é também sua personagem principal, sua musa em todas as obras. Todas histórias contadas têm seu palco principal na Ceilândia, e tudo ali, nega Brasília, fugindo da estética vasta, limpa, ordenada e branca da capital.

O diretor faz questão de incluir em suas as narrativas visuais, percursos acompanhando os personagens em seus deslocamentos, seja em Brasília ou na Ceilândia. Acompanhando a velocidade do carro, da bicicleta, do ônibus ou dos passos de algum personagem, é possível observar o cenário cotidiano sem muitas interferências do diretor, algumas vezes sem interferência nenhuma, apenas a cidade pura como é.

A Ceilândia apresentada por Queirós mostra a forma como o povo vive e se relaciona com e na cidade. Os cenários são bares, campos de futebol, as ruas, as casas dos moradores, dentro e fora. Não há locações preparadas de forma a contemplar uma bela e falsa estética cinematográfica. Ali, na tela, está o real. Entrar nas casas faz com que o espectador seja inserido na narrativa e no cotidiano, transfere a ele o sentimento de pertencer àquele espaço. Queirós mostra, a quem assiste, a vida em comunidade, com as casas abertas e os moradores dispostos a uma conversa.

Brasília é retratada de outra forma. Sempre distante. “Brasília é lá”, como afirma Marquim em *Rap – O Canto da Ceilândia*, já citado anteriormente. Brasília é sempre “lá”, distante, e quando é mostrada é sempre do lado de fora. Nas largas ruas, nos espaços vagos, com poucas ou quase nenhuma pessoa por perto, como mostrado na figura 16 que mostra Dildu e Zé Antônio em *A Cidade é uma só?*. Os personagens caminham por Brasília e o candidato do PCN (Partido da Correria Nacional) questiona “Que alma viva vamos topar pra falar da minha campanha aqui? ”. Na Brasília de Queirós, não há povo, não há conversa, não há pertencimento. Nenhum dos personagens está dentro da cidade, eles não são bem-vindos. Não há espaço para a interação.

Por meio dessa análise comparativa entre os filmes citados, o Distrito Federal pode ser visto como uma versão horizontalizada da metrópole de Lang e de Scott. A cidade de Ceilândia, mostrada por Queirós, é como o submundo mostrado nas obras citadas anteriormente, como o subsolo de *Metrópolis* e a Los Angeles distópica em 2019 de *Blade Runner*. As narrativas, que possuem um longo distanciamento temporal, mostram um mesmo aspecto da cidade, a segregação.

Elaborar um cenário é criar - ou recriar – no espaço um universo ficcional. Tendo a cidade como cenário, ela se torna um elemento do hiper-realismo baudrillardiano. Ceilândia é vista através dos olhos de quem vive nela, de quem a conhece e entende seu mecanismo. Esses mesmos olhos enxergam Brasília com distanciamento, como quem realmente não pertence àquele espaço. Queirós usa as duas cidades como palco, cenário e símbolos de um embate social que é comum à grandes metrópoles, como já mostrado no cinema há muitas décadas. O olhar do diretor está em cena. Ele, assim como a cidade, é personagem dessas histórias. Não há maneiras de desvincular Adirley da Ceilândia.

## 2 – CIDADES DAS UTOPIAS

“Na Era da Decadência, Brasília sofreu muito.  
Mas uma vez ascendendo à condição  
de capital de Ivy-Marãen pode reflorescer.”  
(RIBEIRO, 2008, p. 51)

Um lugar que se edificou inicialmente em um sonho de São João Bosco. Ilustrando a teoria mimética de Platão (2004), Brasília teve seu início no mundo das ideias. Foi sonhada, imaginada, idealizada. No concurso, a proposta vencedora trazia traços feitos a mão em cartolina simples, demonstrando uma espontaneidade ou uma tentativa de registro de uma epifania, um conhecimento súbito que iria se esvanecer em segundos. Não se esvaneceu. A cidade se tornou concreta, e mesmo após se materializar, continuou nos sonhos, como é expresso por Clarice Lispector no curta *Brasiliários*, inspirado por seu texto *Brasília*: “Nunca vi nada igual no mundo, mas reconheço essa cidade no mais fundo do meu sonho [...] O mais fundo do meu sonho é uma lucidez.”

Henri Lefebvre em *A Revolução Urbana* define mito, ideologia e utopia, usando o mito da Atlântida de Platão como base. O autor classifica mito como um discurso não institucional. A ideologia é um discurso institucional que legitima – ou critica, recusa e refuta – as instituições existentes, mas se desenvolve de acordo com seu próprio plano. Já a utopia se empenharia em transcender o institucional, dialogando com a problemática do real e do possível-impossível (LEFEBVRE, 2004). Brasília passa pelos três estágios. É um mito quando está no sonho de São João Bosco até que se torna uma ideologia quando adquire o caráter mudancista, e uma utopia em seu plano que pretendia integrar o povo e se transformar em uma capital sem diferenças de classe.

Para se chegar as utopias urbanas, o percurso se inicia com a narrativa literária de Thomas More, *Utopia*. O responsável por disseminar o termo cria uma ilha com bases nos princípios narrados na história. Entre definições e discussões, destrinchando as diversas formas de compreender utopia, chega-se aos grupos que questionaram os ditames sociais e propuseram novas abordagens urbanas, como o Internacional Situacionista, *Superstudio* e *Archizoom*, que projetaram cidades aliadas a suas próprias utopias. E exemplos no Brasil com o projeto de Sergio Bernardes para um Rio de Janeiro do futuro.

Nesses processos passados, a capital se adequa a esses termos, porém, a capital de hoje, poderia se encaixar no contexto de uma distopia ou de uma utopia cuja previsão não alcançou a realidade de seu futuro (quase) imediato?

## 2.1 Da literatura ao urbano

A utopia repousa no tempo e no espaço. Devido à sua polissemia, sua variedade de sentidos, adquiridos ao longo da história, é necessário apresentar uma definição que justifique a utilização do termo 'utopia' no decorrer deste estudo. O *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* traz a seguinte definição:

Utopia. *S.f.1.* País imaginário, criação de Thomas Morus, escritor inglês (1480-1535), onde um governo, organizado da melhor maneira, proporciona ótimas condições de vida a um povo equilibrado e feliz. 2. *P. ext.* Projeto irrealizável; quimera; fantasia. (p. 661, 1988).

A utopia, vista como um sonho impossível ou uma neurose, se opõe a realidade, como afirma Lucrécia Ferrara em *Os Significados Urbanos*. O imaginário, quando dissociado do real é um reflexo da dicotomia que caracteriza a cultura ocidental. A nossa tradição cultural e científica estabelece e reforça o limite entre o imaginário e o real, porém, essa racionalidade, às vezes, é abalada quando algo inesperado surge e as teorias reinantes não os contemplam (FERRARA, 2000 p.116). É nesse cenário que a utopia se faz – parcialmente – real. “Mediados pelo pensamento cognitivo, imagem e imaginário se reconhecem à própria existência do outro; confere-se o imaginário pela imagem e vice-versa.” (FERRARA, 2000 p.117).

Ainda sobre essa relação entre o real e o imaginário, de acordo com Jean Baudrillard:

O imaginário era o álibi do real, num mundo dominado pelo princípio da realidade. Hoje em dia, é o real que se torna álibi do modelo, num universo regido pelo princípio de simulação. E é paradoxalmente o real que se tornou a nossa verdadeira utopia. (BAUDRILLARD, 1981, p.153)

Como exposto por David Harvey em *Espaços de Esperança* (2004), a cidade e a utopia já estão entrelaçadas há tempos. Ela já surge em More como um lugar ideal, e antes mesmo, em Platão como uma sociedade organizada.

Porém, esse conceito utópico também está conectado com o autoritarismo e o totalitarismo, sistemas de vigilância e controle devem ser instaurados para que o ideal utópico seja efetivado, e, ao tentar reproduzir o ideal utópico deve-se enfrentar e superar essa relação de autoritarismo (HARVEY, 2004). Estes que projetaram utopias se apegavam a ideia de organização espacial apregoada pelo ideal utópico, na

tentativa de se desvincular do contexto de vigilância e controle inerentes ao utopismo nascente. Entretanto, esse autoritarismo continua presente ao se ditar uma organização espacial específica, e a isso, Harvey defende que “Talvez Utopia nunca possa realizar-se sem destruir a si mesma” (HARVEY, 2004, p 220).

Todavia, o mesmo autor aponta a dialética no caráter utópico que inspira o ideal de cidade através de Platão ao afirmar que “as utopias que Platão inspirou podem ser consideradas com a mesma facilidade tanto infernos opressivos como céus emancipatórios e felizes. ” (HARVEY, 2004, p. 207).

Ferrara (2000) defende que a cidade cumpre dupla função de cenário e atriz, contracenando com os seres urbanos que nela habitam e que com ela interagem. Desse habitar e interagir é que se desenham as relações sociais e se produz informação. Desse modo, é possível observar, como será estudado em seguida, que as utopias ficcionais na literatura e no cinema, partem do real, do experimentado. Em Thomas More, em Platão, Calvino, no cinema, o real é a base da utopia, e da utopia, pode-se gerar realidade.

Ao se imaginar e projetar uma cidade, além de idealizar seu traçado, seu desenho urbano, o futuro está sendo previsto, ou possibilidades dele. A cidade planejada surge de uma utopia, de um sonho, para se concretizar inicialmente na fala, no desenho e, em seguida, ser edificada, como ilustra Angel Rama em sua obra *A cidade das letras*:

A transladação de uma ordem social a uma realidade física, no caso da fundação das cidades, implicava o desenho urbano prévio mediante as linguagens simbólicas da cultura sujeitas à concepção racional. Mas se exigia desta que, além de compor um desenho, previsse um futuro (...) O futuro que ainda não existe, que é apenas sonho da razão, é a perspectiva genética do projeto. (RAMA, 1984, p.27).

Na literatura, algo passa a existir desde o momento em que é representado por signos linguísticos. Falar, ou escrever sobre algo imaginado, já o torna real, logo, sob a perspectiva literária, pensar a cidade já é uma forma de concretizá-la, como aponta Angel Rama:

Uma cidade, previamente à sua aparição na realidade, devia existir numa representação simbólica que obviamente só podia assegurar os signos: as palavras, que traduziam a vontade de edifica-la na aplicação de normas e, subsidiariamente, os diagramas gráficos, que as desenhavam nos planos, ainda que, com mais frequência, na imagem mental que desses planos tinham os fundadores, os que podiam sofrer correções derivadas do lugar ou de práticas inexpertas. (RAMA, Angel. 1984, p.29).

A ilha Utopia, descrita pelo personagem Rafael Hitlodeu na obra homônima de Thomas More (1980), foi concretizada pela palavra. É o local onde a sabedoria reina soberana, onde o povo utopiano, os habitantes da ilha, é feliz, pois suas instituições são excelentes e guiadas por medidas sábias. Etimologicamente, a explicação mais disseminada é que More uniu os termos gregos 'ou', uma negação e 'topos', que significa lugar. A utopia então seria um 'não lugar'<sup>10</sup> um lugar inexistente. Porém, Françoise Choay em *O Urbanismo* traz a referência de Lewis Mumford ao tratar do jogo de palavras feito pelo autor inglês ao cunhar o termo:

Como lembra L. Mumford, o próprio Th. More, inventor do termo 'utopia', revelou o jogo de palavras com o qual foi construído esse neologismo, e sua dupla etimologia: eutopia (lugar agradável) e outopia (sem lugar, de parte alguma). (Choay, 2010, p.14).

Com essa definição dúbia, Thomas More (1980) coloca o lugar ideal, agradável em lugar nenhum. Define que a sabedoria e a felicidade oriunda desta, não habitam um lugar, logo, não existem. A dicotomia do termo reforça o caráter mítico da ilha idealizada, 'um bom lugar em lugar nenhum'.

O termo, proposto por More na Renascença, passou a ser utilizado para definir obras escritas muito antes de sua cunhagem, como a *República* de Platão (2004), obra que teve grande influência em More.

A utopia moreana é uma experiência filosófica colocada em prática, e a narrativa de Rafael Hitlodeu mostra quais seriam os resultados da aplicação prática desse princípio filosófico, proposto inicialmente por Platão. More simula a sociedade ideal platônica, e a partir dessa simulação é possível analisar sua aplicabilidade.

More, em 1516, concretiza na ilha Utopia o que foi idealizado por Platão na obra *República*, escrita no século IV a.C. O ideal platônico é uma ideia no tempo que ainda poderá se concretizar, sair do mundo das ideias e se tornar palpável no mundo sensível, já que para Platão, o mundo que conhecemos (mundo sensível) é uma cópia do mundo das ideias (eidos) que é perfeito. Logo, por ser baseado na perfeição, tudo no mundo sensível deveria superar suas imperfeições e chegar, o mais próximo possível, a sua essência original.

Para Platão (2004), esse 'lugar ideal' que não pertencia a 'nenhum lugar da terra' ainda que não fosse algo concretizado, era concretizável. O autor acreditava que algum dia, este local seria possível, mesmo que com extrema dificuldade. More

---

<sup>10</sup> O conceito de 'não lugar' abordado aqui não é o mesmo apresentado por Marc Augé (1994), e sim a ideia de inexistência.

apresenta a sociedade ideal concretizada, porém, seu neologismo com duplicidade semântica, concretiza e ao mesmo tempo evanesce sua criação, chegando a mesma conclusão platônica. Ele afirma que a ilha não pertence àquele espaço nem àquele tempo, mas não define que não possa existir no futuro, pois a *eutopia* (o bom lugar) não está, semanticamente, fadada à inexistência, como está a *outopia* (o não lugar), quando pensado geograficamente. Nesse sentido, Thierry Paquot (1999) defende que a utopia não está localizada no tempo futuro, e sim em outro local. Para o autor, não se trata de sonhar com a perspectiva de um novo mundo, mas localizá-lo no mundo existente (PAQUOT, 1999).

A obra moreana foi publicada no ano de 1516, período em que os descobridores do Novo Mundo ainda vagavam pelo desconhecido. José V. de Pina Martins defende a tese de que sem os descobrimentos feitos pelos navegadores europeus, a Utopia de Thomas More não existiria. (MARTINS, 1998) e reafirma que ao propor um marinheiro português como personagem principal, presta uma homenagem a esses descobrimentos.

More (1980) faz uma referência ao navegador italiano Américo Vespúcio ao apresentar seu personagem Rafael Hitlodeu: “Jovem ainda, abandonou seu cabedal aos irmãos e, devorado pela paixão de correr mundo, amarrou-se a pessoa e a fortuna de Américo Vespúcio. ” (MORE, 2004, p.6). Martins ainda ressalta que a “carta de Cristóvão Colombo foi largamente difundida em toda a Europa e Thomas More teve certamente dela notícia” (MARTINS, 1998 p.17) reafirmando a possível fonte de inspiração do autor inglês.

Esse contexto em que vivia o utopista londrino foi um importante impulso para que sua imaginação chegasse até a ilha. Nas cartas dos descobridores do Novo Mundo ele colheu elementos fundamentais para moldar seu mundo ideal. Thomas More (1980) localizou sua utopia no Novo Mundo, idealizando o cenário sonhado em terras ainda desconhecidas. Um território virgem que permitia qualquer realidade, até então, impossível no contexto europeu reinante. O Novo Mundo era a tábula rasa dos séculos XV e XVI.

A Utopia criada por More (1980), além de povoar o imaginário da época, realçava a injustiça social vivida naquele período e o desejo por uma sociedade igualitária e trazia a público uma discussão que não se encerrou até os dias atuais, pois os ideais desejados na época ainda não foram alcançados. Sua utopia ainda está localizada no horizonte inalcançável.

Na Utopia, as leis são pouco numerosas; a administração distribui indistintamente seus benefícios por todas as classes de cidadãos. O mérito é recompensado; e, ao mesmo tempo, a riqueza nacional é tão igualmente repartida que cada um goza abundantemente de todas as comodidades da vida." (MORE, 1980 p.36).

A ilha de More tem como base a concretude da realidade vivida pelo autor na época da concepção de sua obra. O imaginário é estimulado pela imagem vista e vivida. A experiência coletiva vivenciada por todos seus contemporâneos permitiu que More, individualmente, criasse outro mundo a partir daquele que estava ao seu alcance, tendo sua cidade real e sua criação como cenários dessa dualidade entre concreto e utópico. Como afirma Ferrara, "Se a imagem urbana é uma fruição coletiva, o imaginário é desencadeado pela solidão agasalhada na imobilidade da reclusão doméstica, na qual o ver não é constatar, mas produzir/criar a informação urbana." (FERRARA, 2000 p.121).

Este mundo criado por More (1980) e adotado por diversos autores posteriormente, permitiu que se criassem cenários fantásticos, tendo como raiz a realidade presente, ou ainda a criação de espaços e tempos completamente míticos e fora do contexto reinante. A Utopia moreana é o ideal que partiu de uma realidade vivenciada, a qual rodeava o autor e o permitiu imaginar todos os problemas solucionados.

Aprofundando-se na leitura moreana, é possível ver seus reflexos expostos nas filosofias humanista e comunista, onde os valores humanos são evidenciados em busca de um ideal comum a todos. A propriedade privada deixe de existir, a qual, segundo More, é a essência das mazelas do homem e que permite que os interesses individuais sobreponham os interesses coletivos.

Na utopia moreana, a política é o elemento decisivo, por isso o legislador deve ser o exemplo de justiça e sabedoria, e guiar sob esses princípios, uma democracia direta.

Chauí (2008) difere a ideia de utopia disseminada nos séculos XVI a XVIII e o que mudou a partir do século XIX:

[...] entre os séculos XVI e XVIII, a utopia é um jogo intelectual no qual o possível é imaginário, combinando a nostalgia de um mundo perfeito perdido e a imaginação de um mundo novo instituído pela razão. Em contrapartida, quando passamos ao século XIX, a utopia deixa de ser um jogo intelectual para tornar-se um projeto político, no qual o possível está inscrito na história. (CHAUÍ, 2008, p. 11).

A partir dessa definição Chauí (2008) defende que a chegada ou a concretização da utopia é inevitável, pois está, agora, embasada em teorias científicas e sociais, “é tida como inevitável porque a marcha da história e o conhecimento de suas leis universais garantem que ela se realizará” (CHAUÍ, 2008, p.11). Segundo a autora, após a Revolução Industrial, o discurso utópico ganha bases realistas e pragmáticas. A partir desse período, a cidade imaginária e a cidade real ganham proximidade. O desejo do devir utópico não parece mais tão inalcançável. O futuro, antes tão distante e irrealizável, agora se aproxima do presente, e a utopia passa a ser uma possibilidade realizável no decorrer do progresso histórico. É nesse ponto onde Marx e Engels trazem a crítica ao socialismo utópico. (CHAUÍ, 2008).

Desta forma, Chauí (2008) ainda aponta que nenhuma utopia teve influência no curso da história por conta de seu realismo, mas sim pela negação do real instituído e por dispor de inúmeras possibilidades de futura concretização.

Assim, as utopias, como teorizadas por Chauí, funcionam como a cidade de Fedora, umas das cidades invisíveis de Italo Calvino (1990), que abriga em seu centro um palácio de metal, um museu que guarda esferas de vidro. Cada uma dessas esferas contém um modelo diferente da cidade, uma versão do que Fedora poderia ter sido se não fosse o que é. O palácio das esferas de Fedora é um museu de utopias, com incontáveis possibilidades de concretude, porém, com uma única cidade em constante mudança.

Sobre esse tema, David Harvey defende que a utopia necessita de um intervalo temporal, um salto entre o presente e o futuro, mas que deve carregar consigo elementos da realidade presente. Para existir, a utopia deve ser simultaneamente continuidade e descontinuidade. O autor diz que para imaginar esse futuro ideal, deve-se ter consciência da realidade presente e de até onde é possível prever, e mesmo assim, em determinado momento, não será mais possível antecipar os resultados dessa missão utópica. (HARVEY, 2004).

Ainda acerca da possível concretude da utopia, sob o viés da filosofia, Mark Ian Collins se refere a Peter G. Stillman (2013) ao afirmar que:

O gênero filosófico utópico promove uma reflexão crítica a respeito das ideias e práticas da sociedade e permite conduzir a ações racionais. Apesar dos estereótipos criados a respeito de Utopias como sendo fantasiosas e irrealizáveis, o cerne do pensamento utopiano se concentra em levantar e oferecer alternativas e, à luz destas, iluminar o atual quadro e agir onde se deve. (COLLINS apud. STILLMAN, 2013, p.25).

Nesse sentido, se torna patente uma função prática das idealizações utópicas. A busca por alternativas para uma evolução no cenário social e urbano, que é contemplado por um constante estado de desenvolvimento, investigando formas de resolver problemas atuais que podem ter suas soluções encontradas na utopia.

## 2.2 - Do urbanismo ao cinema e as distopias

Com o advento da Revolução Industrial, a utopia ganha o reforço da ciência. A ficção científica surgiu em decorrência da Revolução Industrial e do desenvolvimento científico oriundo desta. Sua disseminação apresenta também uma vertente da utopia catastrófica.

Marilena Chauí (2008) pontua algumas características da utopia, a partir de sua gênese na Renascença e as críticas a ela a partir do século XIX. Em uma delas, a autora afirma que a utopia:

É um discurso cujas fronteiras são móveis, ou seja, a utopia pode ser literária, arquitetônica, religiosa, política. Eis por que se pode falar em política utópica, arte utópica, ciência utópica, filosofia utópica, religião utópica. O fundamental, porém, é que esse discurso não é um programa de ação, mas um exercício de imaginação. Em outras palavras, o utopista é um revolucionário ou um reformador consciente do caráter prematuro e extemporâneo de suas ideias que, por isso, não podem ser postas como um programa. Como escreve Claude Gilbert Dubois, o discurso utópico permanece no plano potencial e hipotético, referido “a um possível que não traz consigo mesmo forçosamente a certeza de sua realização”. No entanto, o discurso utópico pode inspirar ações ou uma *utopia praticada*<sup>11</sup>, que assume o risco da história, mas com a finalidade de alcançar o fim da história ou do tempo e atingir a perenidade. (CHAÚÍ, 2008, p. 8).

A utopia é a busca por uma cidade/sociedade justa, e permanece como um horizonte inalcançável, mesmo séculos depois de sua criação. A estabilidade social e política, a sabedoria alcançando e guiando a todos cidadãos ainda é um objetivo distante e, aparentemente, inalcançável. A ilha moreana continua sendo um não lugar, onde não se consegue chegar por vias naturais, é uma viagem imaginária, só pode ser visitada em sonhos.

Em meados do século XX, a utopia se une a movimentos artísticos e culturais de vanguarda. Nesse momento se dá a conexão com o cinema e o urbanismo (CAÚLA, 2008). É também nesse período que as distopias se disseminam em decorrência do contexto bélico reinante. Por utopia urbana, a autora define que são expressões

---

<sup>11</sup> Grifo da autora.

críticas que se concentram no espaço, na criação de cidades que não existem e têm nesses lugares inexistentes, instrumentos de reflexão (CAÚLA, 2008).

A proposta de More traz uma cidade panóptica<sup>12</sup>, um olho que tudo vê, assim como Orwell propõe em sua versão de uma utopia catastrófica – uma distopia - em 1984, publicado no ano de 1949. Para More, a vigilância e o controle auxiliam no cumprimento das leis, que garantem a boa vivência em sociedade.

Esse sistema de vigilância é esboçado por Michel Foucault em *Vigiar e Punir* (2014) no capítulo III, intitulado ‘Panoptismo’, inicialmente proposto para combater a peste. Consistia em um sistema arquitetônico onde uma periferia, construída na forma de um anel, tem em seu centro uma torre com largas janelas. Nessa torre se posiciona um vigia que, pela localização, estrategicamente determinada, é capaz de observar tudo o que se passa em volta. A imagem a seguir ilustra como seria o panóptico, aplicado no sistema penitenciário.



Figura 26: Panóptico – sistema de vigilância. Fonte: [http://www.redepsi.com.br/port/wp-content/uploads/2015/08/panoptico\\_penitenciaria\\_1.jpg](http://www.redepsi.com.br/port/wp-content/uploads/2015/08/panoptico_penitenciaria_1.jpg).

Essa consciência constante de vigilância no habitante dessa periferia, ou detento, como exemplifica Foucault, assegura o funcionamento automático do poder. (FOUCAULT, 2014).

A cidade pestilenta, atravessada inteira pela hierarquia, pela vigilância, pelo olhar, pela documentação, a cidade imobilizada no funcionamento de um poder extensivo que age de maneira diversa sobre todos os corpos

---

<sup>12</sup> Panóptico – sistemas de controle e vigilância propostos por Michael Foucault em *Vigiar e Punir*.

individuais – é a utopia da cidade perfeitamente governada. (FOUCAULT, 2014, p. 193).

Indo na contramão da estrutura totalitária, então muito conectada ao ideal, alguns artistas e arquitetos se dedicaram a questionar o urbanismo moderno e propor formas revolucionárias de se pensar na cidade.

O pintor e escultor holandês Constant Nieuwenhuys, do Movimento Internacional Situacionista<sup>13</sup>, juntamente com seus companheiros de ideal, alimentavam uma utopia urbana de transformar a cidade em lugar de jogo participativo. No ano de 1959, Nieuwenhuys publicou o plano da cidade de *New Babylon*<sup>14</sup>. Nela, nada seria fixo e determinado. *New Babylon* seria uma “cidade tecnológica de nômades, cuja construção iria sendo feita à medida que a população se deslocasse sobre as cidades existentes, através da deriva, formando uma rede temporária e dinâmica” (CAÚLA, 2008, p.109).

Influenciados pelos Situacionistas, na década de 1960 surgem os grupos italianos *Archizoom* e *Superstudio*. Em uma crítica à sociedade capitalista, utilizaram a própria arquitetura para questionar essa ideologia. Propõem uma negação do urbanismo, elaborando uma ideia de sociedade sem cidade, uma arquitetura sem cidade. Para o *Superstudio*, ao se teorizar um modelo de cidade futura, que adentrasse na estrutura social dominante, criticar e questionar o presente era fundamental. Qualquer teoria que não cumprisse esse papel, era considerada reacionária. (KAMIMURA, 2010).

No Brasil, o arquiteto Sérgio Bernardes também imaginou o futuro. Acreditava que a utopia poderia ser realizada, como ressalta o professor Martin Grossmann em entrevista à Rádio USP, na qual cita uma frase do arquiteto: “Utopia não é saber se este plano será realizado amanhã ou daqui a um século. Realismo é constatar que ele pode ser feito”. (GROSSMANN apud BERNARDES, 2017). Bernardes projetou suas utopias para o Rio de Janeiro no ano de 1965. Seu projeto estampou as páginas da Revista Manchete naquele ano com o título *Rio, Admirável Mundo Novo*, em uma evidente referência à obra de Aldous Huxley, *Admirável Mundo Novo*. Algumas imagens do projeto de Bernardes podem ser vistas a seguir.

---

<sup>13</sup> Internacional Situacionista – Movimento de cunho artístico e político iniciado em 1957, tendo o escritor francês Guy Debord como um de seus idealizadores. Os situacionistas desenvolveram o termo ‘urbanismo unitário’ como uma crítica, propunha novas práticas à cidade.

<sup>14</sup> A criação do projeto da cidade foi a causa do rompimento de Constant com os Situacionistas, pois para eles, tornar algo mutável em uma construção coletiva era contraditório ao que pregavam.



Figura 27: Rio, Admirável mundo novo, 1965. Disponível em: <https://3.bp.blogspot.com/-Qc6la5C7ckY/VeHIMdef8jI/AAAAAAAAAJ6A/vY1McVpPyBI/s640/manchete%2B2.jpg>



Figura 28: Rio, Admirável mundo novo, 1965. Disponível em: <https://2.bp.blogspot.com/-V-2H5jNhxB0/VeHIXzZQ9tI/AAAAAAAAJ6g/jgKae1LRm2Q/s640/manchete%2B7.jpg>



Figura 29: Rio, *Admirável mundo novo*, 1965 Disponível em: <https://2.bp.blogspot.com/-ekoxZ-adPTk/VeHI8EHLPl/AAAAAAAAAJ7I/RdOzR8URoj8/s640/manchete%2B23.jpg>.

Nesta idealização do Rio de Janeiro do futuro, Bernardes apresenta o projeto urbano, a modificação de toda a mobilidade, economia, administração e sustentabilidade do 'novo Rio', como é narrado pela pesquisadora Adriana Caúla no documentário *Bernardes* (Gustavo G. Rodrigues; Paulo de Barros, 2014). O arquiteto idealizou o projeto do Rio como uma unidade, e não como uma estrutura fragmentada, com projetos desarticulados que não se comunicam.

No documentário é explanado um pouco da vida e dos projetos de Sérgio Bernardes. O arquiteto, assim como Niemeyer, acompanhou e auxiliou o processo de modernização do país. Para ele, a primeira função da arquitetura era a “não-presença”, como é citado no documentário, seu objetivo era que a arquitetura se assimilasse ao lugar de uma forma mimética, como parte da própria natureza, se aproximando às propostas dos grupos *Archzoom* e *Superstudio*, de uma arquitetura que nega a própria arquitetura.

O documentário, em certo momento, se dedica a explicar a ligação do arquiteto com o Regime Militar, conexão essa que é apontada como principal motivo do ostracismo de Sérgio Bernardes. Um dos projetos do arquiteto, encomendado pelos militares foi o Mastro da Bandeira, também conhecido como Pavilhão Nacional do Brasil.



Figura 30: Mastro da Bandeira/Pavilhão Nacional. Praça dos Três Poderes. Fonte: Cena retirada do documentário *Bernardes*, de Gustavo G. Rodrigues e Paulo de Barros, 2014.

Localizado na Praça dos Três Poderes em Brasília, o mastro foi inaugurado em pleno Regime Militar, no ano de 1972. Mais uma vez a utopia, agora representada pelos projetos de Bernardes, se cruza com movimentos de autoritarismo e repressão. Novamente, a distopia se torna mais concretizável que a utopia.

Com esse raciocínio acerca da maior possibilidade de concretização das distopias ganhando maiores proporções, a ficção, que se espalhou com a literatura, e a visão utópica positiva, mostrando o progresso, deu lugar a uma perspectiva oposta. Os autores propõem então, uma antiutopia ou distopia, que seria muito explorada no cinema.

Propondo uma cronologia da história da ficção científica, Marcos Lobato Martins chama de 'Era *Cyberpunk*' o período que se iniciou na década de 1980 e ainda impera nos dias atuais. As características apresentadas nas ficções científicas da atualidade são versões de distopias: Frustração com as promessas da ciência e da técnica; adoção de elementos da cultura de massa; anti-heróis ciborgues que lutam contra o "sistema"; cenários de alta tecnologia, caos urbano e domínio de megacorporações (LOPES e MOSCATELI, 2011). Algumas dessas características podem ser encontradas em *Branco sai Preto fica*.

Novamente acerca da possível concretização da utopia, Collin Rowe e Fred Koetter em *Cidade Colagem* defendem que a utopia não permite, aos que nela vivem, o poder de escolha. Para eles, os cidadãos de Utopia estão fadados à felicidade, pois

não há outra escolha além de serem bons, e que “a ideia de habitar na bondade, sem capacidade de fazer uma escolha moral, tende a estar presente na maioria das fantasias, metafóricas ou literais, sobre a sociedade ideal.” (NESBITT (org), 2008, p. 301). Para os autores, sob a ótica do arquiteto, “o conteúdo ético da boa sociedade sempre foi algo que a construção devia tornar evidente” (Idem.), no entanto, a cidade bem governada e ordenada de modo que suas construções possibilitem que esse sistema funcione, ainda não alcançou sua aplicação literal.

David Harvey elenca algumas contradições, ocorridas principalmente após Segunda Guerra Mundial, que auxiliaram para o distanciamento da realidade com as utopias. Entre elas, a busca por acumulação de capital e a frustração por não alcançá-lo, e o exercício da autoridade que prevê, quando necessário, o uso da violência e repressão, entre outras contradições<sup>15</sup>. De acordo com Harvey, estes aspectos são baseados em cálculos egoístas (HARVEY, 2004). Por esses caminhos já percorridos e analisados pelo autor, e considerando que o imaginário e a formulação de utopias tiram suas referências do passado ou do presente, é possível observar o motivo de as distopias se aproximarem mais da realidade atual e deste passado recente – ao qual a era *cyberpunk* pertence – do que as esperançosas utopias.

Defendendo a possibilidade de concretização das utopias como algo condicionado à mecanismos coletivos e distante de questões mercadológicas e de capital, David Harvey idealiza essa sociedade utópica em seu sonho com Edília na obra supracitada. O autor narra um período no futuro em que após um colapso econômico, a sociedade passou a ser dominada por teocracias militares, que só se dissolveram após um levante popular, quando os miseráveis, excluídos, vitimados pela violência, se uniram em um movimento pacífico de massa, liderado em sua maioria por mulheres, e assim, reestruturaram a sociedade de forma mais igualitária.

Em sua descrição detalhada, é apresentada uma utopia possível e ideal (porém distante até mesmo para o próprio autor como narrado ao despertar do sono), uma sociedade em equilíbrio, onde tudo parece funcionar dentro de um sistema desenvolvido em comunidade. Ainda assim, Harvey (2004) assegura que nunca existirá uma sociedade com uma total condição de liberdade. Sempre haverá algum

---

<sup>15</sup> São cinco contradições elencadas por David Harvey no livro ‘Espaços de Esperança’ no capítulo 9 ‘Utopismo dialético’. HARVEY, 2004, p. 253-255.

tipo de equilíbrio entre a busca pelos direitos e desejos individuais e direitos e obrigações coletivas.

Em uma consideração de Leonardo Benévolo que se conecta com os ideais de Harvey, o autor aborda as cidades planejadas que tiveram como base o modernismo. Cidades que segregam desde o início e que só atingirão o ideal quando se voltarem para o povo.

Em outras regiões – parte da Europa Meridional, Ásia, África e América Latina – as transformações planejadas referem-se a uma parte sempre mais restrita dos assentamentos – a reservada às classes dominantes – e em volta destes crescem, com maior velocidade, os assentamentos não planejados das classes subalternas (ranchos, bairros, favelas, *bidonvilles*, *squatters*, *ishish*, etc.) que já não é mais possível considerar marginais porque se tornam uma parte cada vez mais conspícua das novas cidades. (BENÉVOLO, 2006, p.47)

Considerando esses fatores, Benévolo considera, ainda em 1923 (ano da publicação da obra) que a metodologia aplicada para a cidade moderna e bela é irrealizável, e continua sendo nos dias atuais. O autor sugere duas ações para que se promova o que é proposto pelo ideal moderno: desenvolver o sistema de urbanização pública, de forma que este supere o sistema de urbanização privada; e explorar as oportunidades ofertadas por essa urbanização pública, que possibilite adaptar a cidade às necessidades das pessoas. (BENÉVOLO, 2006).

### **2.3 Brasília Utópica**

Algo cercado pelo imaginário desde o início, se torna ainda mais simbólico e onírico quando visto do espaço, que há incontáveis eras faz o homem olhar para cima e sonhar. Hoje, o homem já desbrava, timidamente, esse espaço, e quando está lá olha para a Terra.

Em agosto de 2017 o astronauta russo Sergey Ryazanskiy a bordo da Estação Espacial Internacional fotografou a capital brasileira. Como um “Dom João Bosco contemporâneo”, Sergey viu dos céus, há aproximadamente 430 km da superfície, a terra prometida no passado.



Figura 31: Brasília fotografada do espaço. Sergey Ryazanskiy, 2017. Disponível em: [http://imgsapp2.correiobrasiliense.com.br/app/noticia\\_127983242361/2017/08/31/622345/20170831095719783448a.jpeg](http://imgsapp2.correiobrasiliense.com.br/app/noticia_127983242361/2017/08/31/622345/20170831095719783448a.jpeg).

Desse traçado, já tão conhecido da capital, visto do espaço, pode-se observar a cidade com um distanciamento necessário para compreender seu desenho. Da mesma forma, o distanciamento temporal que têm-se hoje, a quase 58 anos da inauguração, possibilita uma melhor análise de seu caráter utópico.

A estética da capital brasileira inspira o imaginário de muitos, que encontram diversas formas de expressão. A exemplo do cinema, que faz uso do cenário brasiliense como pano de fundo das mais variadas formas de ficção. Suas grandes esculturas arquitetônicas nos levam a tempos diversos através das narrativas, chegando a povoar imaginários estrangeiros, como o caso do curta *Brasília – A City of the Future* dos estadunidenses Reggie Watts e Benjamin Dickinson. Uma ficção científica *nonsense* que faz um tour por Brasília em um futuro retrô hipotético - o futuro visto do passado - apresentada por dois guias turísticos que interagem com a

arquitetura e elementos da cidade e os ressignificam, como o ‘quiosque de teletransporte’ e a ‘Faculdade de Telepatia’, ambos tendo o Templo da LBV (Legião da Boa Vontade), alocado em Brasília, como cenário.



Figura 32: Cenas retiradas do curta Brasília – A City of the Future, de Reggie Watts e Benjamin Dickinson, 2015. Fonte: <https://vimeo.com/124236158> Acesso em 21/07/17.



Figura 33: Cenas retiradas do curta Brasília – A City of the Future, de Reggie Watts e Benjamin Dickinson, 2015. Fonte: <https://vimeo.com/124236158> Acesso em 21/07/17.

Acerca desse ‘futuro retrô’ apresentado no curta de Watts e Dickinson, Marcos Lobato Martins (LOPES; MOSCATELI (org.), 2011) traz o termo ‘futurismos regressistas’ adotado por escritores que associam seus mundos no futuro a algum tipo de idealização no passado, como a sugerir que períodos remotos da história foram melhores do que a atualidade.

Já o termo ‘retrofuturismo’ se refere mais a um estilo artístico que contém mesclas de elementos do passado com tecnologias atuais ou do futuro. Um dos principais representantes desse estilo é o designer Syd Mead, que elaborou ilustrações para auxiliar no processo de criação dos cenários dos filmes *Blade Runner – O caçador de andróides* (1985) e de *Tomorrowland – Um lugar onde nada é possível* (2015). Os trabalhos de Mead também podem ser observados como cenários de utopia.



Figura 34: Arte de Syd Mead para o filme Tomorrowland (2015) Fonte: [https://i.kinja-img.com/gawker-media/image/upload/s--6uWEtXH1--/c\\_scale,fl\\_progressive,q\\_80,w\\_800/rf2mdjhib44wufomxgz.jpg](https://i.kinja-img.com/gawker-media/image/upload/s--6uWEtXH1--/c_scale,fl_progressive,q_80,w_800/rf2mdjhib44wufomxgz.jpg)



Figura 35: Arte de Syd Mead para o filme Blade Runner (1985) Fonte: <https://www.fabulantes.com/wp-content/uploads/2012/08/syd-mead-blade-runner-concept-L-BGEX9K.jpeg>

Na utopia brasileira, imaginada por Darcy Ribeiro em *Ivy-Marãen: A terra sem males, ano 2997*, o autor nos apresenta dois personagens: o narrador escandinavo Olav e o chinês Piing, que contam de uma visita ao Brasil no ano de 2997. O país, que sofreu grande mudança em seus limites geográficos abarcando quase por inteiro o território da América do Sul, é então chamado de Ivy-Marãen, que significa ‘a terra sem males’ em tupi-guarani. Neste futuro, onde Ribeiro mantém Brasília como capital, é retratado uma utopia que deu certo. A cidade, projetada para o povo, depois de

séculos atendendo unicamente à interesses dos burocratas, passa finalmente a operar em benefício da população.

Com esses exemplos mostrados, no cinema, na literatura ou discutidos por estudiosos do tema, é perceptível que o percurso até se chegar à uma utopia concreta, são necessárias grandes revoluções, que, na maioria das vezes, ocorrem de forma lenta, reafirmando a necessidade do espaço temporal pontuado por Harvey, como mostrado anteriormente. Assim, é seguro considerar que as distopias podem ser parte deste caminho.

Porém, não importa o quão tecnológico seja esse futuro, não importa se ele está mesclado com um passado ou não, a organização social desses universos fantásticos quase sempre é semelhante à de povos na nossa história, “com classe dominante e dominada, trabalho escravo, religião, formas humanoides, sexo, sede de lucro e de poder. ” (LOPES; MOSCATELI (org.), 2011, p.139). A fantasia sempre encontra sua base na realidade, seja ela no presente ou no passado.

### 3 – SOB O CÉU DE UM DISTRITO

“Brasília floresceu primeiro na cabeça de um homem,  
depois foi plantada no chão do mundo  
pelo duro trabalho de milhões.”  
(RIBEIRO, 2008, p.51)

Todos os temas tratados nos capítulos anteriores, tiveram como berço um extenso passado que, constantemente, reafirmava uma estrutura hierárquica. A segregação expressa nos filmes foi plantada num tempo já distante, mas que ainda reverbera no presente, permitindo que a ficção se inspire nessa realidade, para, através do cinema, ter seu local de fala e representação. Conhecendo esse passado se torna menos complexo entender o presente, e talvez, traçar um futuro com novas perspectivas, assim como o caminho feito pelo cinema.

Brasília é o resultado de um sonho. Uma capital pensada por dois séculos, que antes de se tornar concreta, preenchia o imaginário de muitos. Ainda no século XVIII, sob o poderio da coroa portuguesa, a possibilidade de transferir a capital do Brasil, então Rio de Janeiro, para o centro do país, já era discutida. José Bonifácio de Andrada e Silva, o “Patriarca da Independência”, sugeriu a mudança e também o novo nome, Brasília, já em 1823.

Historicamente, a mudança da capital para uma cidade projetada com fins governamentais não era algo inédito, já era uma realidade vivida em outros países. São Petersburgo, por exemplo, se tornou a capital da Rússia em 1712 e permaneceu até 1917, quando a sede do governo voltou a ser Moscou; Washington é capital dos Estados Unidos da América desde 1800, anteriormente era Nova York; e Camberra, capital da Austrália desde 1927, precederam a mudança brasileira.

A transferência não consistia em uma novidade nesse aspecto. Porém, dado o contexto social e político reinante no período, se tratava de uma epopeia de proporções inéditas em terras brasileiras, possibilitada pela Revolução Industrial, que permitiria a construção de uma cidade em uma área quase inabitada, e também pela Marcha para o Oeste, incentivada durante o governo de Getúlio Vargas em 1938.

O debate sobre a possível mudança para o centro, já ocorria desde 1839. No período em que o Visconde de Porto Seguro, Francisco Adolfo de Varnhagen, traz a público sua obra, a capital brasileira era o Rio de Janeiro. O país já havia experimentado uma transferência no ano de 1763. Anteriormente, Salvador ocupava esse posto, e a primeira mudança tinha como objetivo trazer a capital para um ponto

mais central que a Bahia. D. João, ainda príncipe regente, se estabelece no Rio para se afastar da influência dos franceses que povoavam a então capital baiana, e assim se estabelece o novo local, Rio de Janeiro.

Com o grito de independência, a questão se dá como resolvida, esta deveria ser a capital definitiva, e como Varnhagen lembra, “tocar neste ponto é tido por utopista, ou visionário.” (VARNHAGEN, 1978. p.8). Nesse período, era inquestionável que a cidade do Rio de Janeiro deveria se estabelecer como a capital permanente, porém, o tempo e a sociedade de então, trouxeram problemas como antes haviam igualmente em Salvador.

Até chegar ao seu idealizador, Lúcio Costa, e o local ser definido, a mudança da capital federal foi tema de diversos debates e estudos, como os de Adolfo de Varnhagen (1978), que disseminava o ideal de interiorização.

Antes de termos a menor notícia de que já, em outro tempo, houvera a idéa [sic] de se transferir para o interior a capital brasileira, e levados quasi [sic] unicamente pelo instinto [sic], ao observar o mappa [sic], parecia-nos que estaria ella [sic] muita mais resguardada no centro, como está no corpo humano o coração, e não na fronteira, - e fronteira marítima -, limítrofe de todas as nações poderosas do globo, representadas por suas esquadras. (VARNHAGEN, 1978, p.7).

Varnhagen (1978) inicia assim sua análise sobre a mudança da capital ainda no ano de 1877. O Visconde discute em sua obra *A Questão da Capital: Marítima ou no Interior*, e defendia que a mudança deveria ser feita, e que o centro deveria ser também, o coração do país, protegido de tudo o que ameaçava a região costeira.

Na obra, Varnhagen (1978) rejeitava a possibilidade de se trazer a capital para uma cidade já existente, pois, acreditava que todas possuem um vício de sua origem, que advém de uma riqueza que está se esvaindo ou que já não mais exista, como as cidades que se desenvolveram através da extração de minérios e tem seu começo com as primeiras barracas instaladas próximo aos escombros das escavações e minas. Varnhagen (1978) defende que o processo é ainda mais sensível no interior, quando a cidade se torna uma “cidade-morta” devido ao declínio decorrente do fim da matéria prima que lhe deu vida. Por isso, a nova capital deveria ser nova por completo, sem vícios, sem uma história prévia.

A ideia de cidade, concebida por Francisco Adolfo de Varnhagen (1978) é que esta é um organismo vivo. Recomendava a disposição de “dois ou três locais” (sic) para permitir as futuras extensões da cidade, já previstas por ele. (VARNHAGEN, 1978, p.45), que desde então acreditava que o território deveria ter a “capacidade

suficiente para estender-se e chegar a receber até mais de um milhão de almas” (Idem, p.25).

A proposta da nova capital se baseava em princípios nacionalistas e modernos. Trazer a capital para o centro reafirmaria a imagem de um país independente e livre de seu passado colonial, ainda com fortes marcas e reflexos na então capital carioca. O sonho de construir uma cidade sob os preceitos modernistas pregados por Le Corbusier auxiliaria nesse reforço à essa busca pelo novo.

Era necessário desenvolver uma imagem que projetasse um futuro novo. Livre das impurezas já impostas, as quais o Rio de Janeiro não poderia mais se desvencilhar. Trazer a capital para o interior do país traria também o progresso para uma região ainda livre dos vícios de uma cidade já corrompida.

Desbravar o sertão brasileiro, um território praticamente desconhecido naquele período, era como reviver as viagens dos navegadores europeus. O inóspito estava sendo conquistado, e o sentimento de um novo mundo, na verdade o de um novo Brasil, pairou no imaginário de muitos, como no século XVI de More. O sertão era “Lugar de transitoriedade, em que paraíso e inferno alternam-se, o sertão é onde a força é destilada da fraqueza; no sertão está o coração da realidade brasileira, a reserva de energia do país.” (SILVA, 1997, p.56).

O sertão era como um mundo novo para o imaginário dos habitantes da costa. Um lugar pouco habitado, distante de tudo e que não oferecia nenhum atrativo. No ano de 1902, é lançada a obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. O projeto de interiorização ainda estava apenas nas linhas de Varnhagen e alguns outros intelectuais. A paisagem do sertão é apresentada com detalhes, e também a luta diária do sertanejo contra o próprio território e contra a infundável incompreensão das elites, tendo como palco a Guerra de Canudos no interior da Bahia. E com essa obra, um romance quase documental, com bases na realidade observada por Euclides, a imagem do sertão e do jagunço começou a ser moldada no distante litoral brasileiro. Como aponta Wilton de Araújo Medeiros (2010), Euclides da Cunha foi um dos principais responsáveis por disseminar o dualismo entre litoral e sertão. Com o auxílio da literatura, ajudou-se a criar a imagem romântica do sertanejo que tem uma vida sofrida, e a qual auxiliaria na imagem vinculada do migrante que iria em busca de melhorias na nova capital, o futuro candango.

### 3.1 - A Ideia toma forma

Em 1891, com a renúncia do então presidente marechal Deodoro da Fonseca, Floriano Peixoto assume o poder, possibilitando que a partir de 1892 a proposta começasse a se consolidar com a comissão de cientistas que iniciaram uma exploração no Planalto Central e demarcasse a área que, futuramente, seria destinada ao Distrito Federal.

Chefiada pelo geógrafo belga Louis Ferdinand Cruls, a Comissão Exploradora do Planalto Central – conhecida como Missão Cruls – demarcou uma área de 14.400 km<sup>2</sup>, que se adequava ao território imaginado para a futura capital brasileira. Esta área ficou conhecida como ‘Quadrilátero de Cruls’.

A partir da Missão Cruls e a demarcação do território, a construção da capital ganhava concretude em diversos momentos históricos, culminando com sua inauguração, pelas mãos do presidente Juscelino Kubitschek em 21 de abril de 1960.

O sentimento nacionalista começa a dominar o povo, em momentos de transição, como afirma José Antônio Nogueira (1981) no ano de 1924, acerca desse ideal que se tornou cada vez mais amplo:

Nesta hora agitada, que atravessa o mundo, de largas migrações humanas e de renovação geral de instituições e costumes, qualquer orientação estreita que déssemos ao sentido de patriotismo, nas realizações político-sociais, traria irreparável dano à nacionalidade em labor de integração. Se há de haver algum dia no nosso país um momento em que aos bons cidadãos corra o dever de alargar o âmbito ao amor da pátria, de maneira a confundi-lo quase com o amor da humanidade, eis-nos sem dúvida chegados a esse momento [...] E começaremos a realizar uma grandiosa inversão do mito de Babel – a tornada dos povos diversos pela terra ao seio de uma pátria humana, prazo dado universal, onde, ao ritmo cada vez mais apurado da mais rica das línguas latinas, surgirão como num encantamento as novas arquiteturas da sociedade futura [...]. (NOGUEIRA, 1981, p. 73).

Os teóricos defensores do ideal nacionalista pregavam que para se desvencilhar do passado, era necessário voltar os olhos ao Brasil. Viam a pátria “mais no futuro do que no passado” (NOGUEIRA, 1981, p.73). Reconheciam que estavam no alvorecer de um novo cenário que estava por vir. Atuar a favor da interiorização se converteu em ato patriótico, em um simbolismo do amor a nação. “... já podemos pressentir as glórias que estão reservadas às mais remotas gerações que hão de viver e sonhar neste mesmo solo onde nos foi dado nascer e morrer...” (Idem) O ideal nacionalista era como o sentimento da utopia. A esperança no novo, despertava o interesse pelo sertão virgem.

Outro motivo favorável à mudança para o centro é que uma cidade litorânea, era muito vulnerável a ataques náuticos, trazer o governo para o centro iria proteger a sede do país desses possíveis ataques, além de povoar um território vasto e ainda inexplorado, e com isso, desenvolver o comércio e a economia. Varnhagen (1978) ressalta o fato ao afirmar que

Deixando de ser sede do governo supremo, esta cidade [Rio de Janeiro] ficaria desde logo livre de estar exposta a soffrer [sic] um bombardeo [sic] da parte de algum inimigo, que, por alguma questão de honra nacional, pretendesse arrancar do mesmo governo quaisquer satisfação ou tributos; ao passo que, levada ao interior, a logares [sic] mais férteis e próprios á colonização européa [sic], muitíssimo viria a ganhar; pois que todo o desenvolvimento e acréscimo de população nesses territórios, hoje quasi [sic] despovoados, reverteria em favor do aumento do commercio [sic] do porto-emporio [sic]; e por conseguinte da sua riqueza. (VARNHAGEN, 1978, p.32).

Na vertente utópica a qual Varnhagen (1978) seguia, a proposta da mudança da capital reforçava a intenção de instaurar e espalhar o desenvolvimento pelo país. A cidade nova, que seria construída sob um novo ditame, o modernismo, iria negar todo o passado colonial e escravocrata que maculou o Brasil durante séculos. Porém, a crença e o desejo de Varnhagen pela continuidade da monarquia brasileira – a Proclamação da República só ocorreu 12 anos depois da publicação da obra de Varnhagen, no ano de 1889 - o fez idealizar algo distante do que temos hoje. Imperatória foi o nome sugerido para a capital que viria a ser erigida.

Apesar da intenção de reforçar o caráter nacionalista da proposta da capital central, a escolha do local foi afetada por uma realidade pertencente à vida europeia. O clima era um item importante a ser considerado, como afirma Varnhagen “... só são apropriados os climas do Rio Grande do Sul, e quando muito os de algumas paragens das de Santa Catarina e Paraná; de modo que é quase exclusivamente para estas províncias que a mesma colonização já segue espontânea. ” (VARNHAGEN, 1978, p.26). Entretanto, os chapadões, que já eram conhecidos pelo explorador Francisco Adolfo de Varnhagen no romântico coração do Brasil, poderiam proporcionar um clima ameno, e em conformidade com estes princípios, o desbravador do sertão, que buscava o local ideal para a implementação de seu intento, indica a região central do triângulo formado por três lagoas: Formosa, Feia e Mestre d’Armas.

Na vasta extensão que acabo de percorrer, há porém outra região não menos apropriada a offerecer [sic] localidades favoráveis ao primeiro estabelecimento de colonos europeus, e a respeito da qual julgo que deveríamos desde já dar algumas providências, afim de a ir preparando para a missão que a Providência parece ter-lhe reservado, fazendo a um tempo dela partir aguas para os três rios maiores do Brazil [sic] e da América do Sul, Amazonas, Prata e S. Francisco, e constituindo-a, por assim dizer, o núcleo

que reúne entre si as três grandes concas ou bacias fluviais do Imperio. Refiro-me á bela região situada no triângulo formado pelas três lagoas Formosa, Feia e Mestre d'Armas, com chapadões elevados mais de mil e cem metros, sobre o mar, como nella [sic] requer para a melhoria do clima a menos latitude, com algumas terras mais altas do lado do Norte, que não só a protegem dos ventos menos frescos desse lado, como lhe offerecerão [sic] os indispensáveis mananciaes [sic]. [...] e com capacidade suficiente para estender-se e chegar a receber até mais de um milhão de almas” (VARNHAGEN, 1978, p. 28-29).

De acordo com Arrais (2010), a pedra inaugural da capital foi lançada em abril de 1922, e a utopia do centro começa a tomar forma. Juscelino Kubitschek assume a presidência no ano de 1956, em um período de tensões no solo brasileiro. O suicídio de Getúlio Vargas em 1954 ainda mantém a população abalada. No cenário internacional, a Guerra Fria é a realidade corrente.

Em meio a todos esses acontecimentos, com o slogan “Cinquenta anos em cinco”, o governo de Kubitschek previa a modernização e industrialização do país, e para conquistar o apoio do povo, Juscelino deveria transmitir uma aparência arrojada e popular, e assim, trazendo o alento esperançoso de volta diante de todo esse contexto caótico, se firma a imagem do “Presidente Bossa Nova”, que com modos simpáticos, conquistou a confiança de grande parte do país, atraindo diversos nomes para apoiarem seus intentos.

### **3.2 A Construção**

O intento de trazer a capital para o interior do país não configuraria um simples trabalho de transferência. O Centro-Oeste era uma das regiões menos povoadas do Brasil, e a nova capital tinha a intenção de abrigar 500 mil habitantes em um período em que poucas cidades superavam esse número. (Arrais, 2010). Esse projeto justificava o slogan de JK, e mudaria o perfil do Brasil, expandindo o desenvolvimento para o centro, ainda vazio, ampliando o mercado de consumo interno e povoando o interior. Para a realização dessa epopeia era necessária uma farta mão de obra, e de preferência, barata. A propaganda de Brasília vendia uma imagem de esperança para atrair essa força de trabalho.



Figura 36: Operário da construção de Brasília, 1956/1957. Fonte: <https://brasildelonge.files.wordpress.com/2017/05/brasilia-8.jpg> Acesso em: 20/06/2017.

A propaganda, que tornou Brasília um símbolo nacional, permitiu que o ideal se espalhasse e alcançasse todo o país, mobilizando os brasileiros de diversas classes sociais para vislumbrarem o futuro e desviar o foco dos problemas econômicos e sociais, e ao mesmo tempo, reunir a elite, que, até então, tinha suas ideologias fragmentadas. (VIDAL, 2009).

O ideal tinha também seus opositores, que defendiam a permanência do Rio de Janeiro como capital, e consideravam o projeto de JK inviável para o momento. Acreditavam que o interior deveria ser aberto, mas de uma maneira mais modesta e econômica. Elizabeth Bishop (2014) mostra esse lado dos contrários à mudança:

O Brasil precisa de escolas, rodovias e ferrovias, acima de tudo; em seguida, de serviços médicos, métodos aperfeiçoados de agricultura, represas e energia elétrica, em particular no Nordeste castigado pelas secas. Esses problemas, [...] deveriam ser atacados de modo mais enérgico e sistemático, aos poucos se necessário, antes de se construir uma capital de luxo, uma extravagância exibicionista, localizada a três horas de voo das cidades dispostas ao longo do litoral. Fundar cidades pequenas e vilas no interior e estimular sua indústria e agricultura – especialmente através da construção de ferrovias e rodovias melhores, pois hoje em dia 50% da produção agrícola apodrece antes mesmo de chegar aos mercados: isso, sim, alegam os oponentes de Brasília, abra o interior, e não uma nova capital. (BISHOP, 2014, p.207).

Estes opositores, aqui representados pelo texto de Bishop, tinham apontamentos justos acerca da grandiosa mobilização nacional para a mudança da capital. Não existiam meios para realização de tudo que era idealizado e prometido para a nova cidade. Porém, talvez nenhum outro caminho possível abriria o interior do país e o povoaria de forma tão rápida.

Alguns dos problemas citados por Bishop, continuam sendo questões não resolvidas ainda hoje. Em documentários sobre o período da construção da capital e seus operários, como *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1991) de Vladimir Carvalho, já citado anteriormente, é possível observar em vários discursos que o sonho pregado pela ideia de Brasília não se tornou concreto, mas ainda assim, representou uma melhora para muitos que temiam a fome e a sede no Nordeste, que no período da construção sofreu com a escassez de água, como já citado neste estudo.

Os ideais principais em se trazer a Capital para o centro eram criar uma cidade nova, que oferecesse segurança e tranquilidade, que a então capital carioca não poderia mais oferecer; e ao mesmo tempo, trazer o progresso para o interior do país. Além de afastar a opinião pública das questões governamentais, dando mais autonomia e liberdade aos legisladores.

Kubitscheck toma posse no ano de 1956, e rapidamente cria a Campanha Urbanizadora da Nova Capital (NOVACAP), que se encarrega de implementar a construção da nova cidade tendo uma liberdade e autonomia quase plena, respeitando unicamente a autoridade do então presidente. (VIDAL, 2009, p. 198).

Para que as obras se iniciassem, o primeiro passo a ser dado era desenvolver o Plano Piloto da cidade. Juscelino então propõe a Oscar Niemeyer, que havia concluído a Pampulha em Belo Horizonte a pouco tempo, para desenhar o Plano e os edifícios públicos da nova capital. Vidal (2009) afirma em sua obra que Niemeyer aceita a segunda proposta, mas sugere que o desenho do plano seja submetido a um concurso nacional. Num total de 79 inscrições, o projeto vencedor foi o de Lúcio Costa.

O anteprojeto do arquiteto não respeitava as condições do concurso. Apresentava uma série de croquis feitos à mão, sem levar em conta escala e topografia. Ainda assim, foi considerado grandioso, e valorizou-se a inspiração de Lúcio Costa. O ideal moderno, proposto por ele, era a quebra com o passado colonial e o início do futuro buscado pelo Estado.

A nova capital deveria ser a vitrine do país (VIDAL, 2009), e, como vitrine deveria inspirar a esperança em algo melhor. Não havia nada mais novo e atraente que a

moderna Brasília. Como elucida Antônio Carlos Osorio (1978), furtos e roubos praticamente não aconteciam. O advogado relata que grande parte do serviço do primeiro escritório de advocacia de Brasília, aberto por ele em março de 1958, se resumiam a acidentes de trabalho ou problemas trabalhistas, e que “havia no ar um certo senso de missão... Um espírito de comunidade e de participação. ” (OSORIO,1978, p. 46), sentimento que ruiu com o término das obras e a escassez de trabalho que seguiu.

Contrariamente a tranquilidade vivida e lembrada por Osorio, Silva (1997) aponta dados dos livros de ocorrências da GEB (Guarda Especial de Brasília) que está repleto de casos de embriaguez que desencadeavam brigas envolvendo prostitutas ou entre guardas e operários, roubos, casos de estupros, suicídios entre outros problemas. Mas, ao buscar relatos dos pioneiros e candangos, suas memórias são marcadas por um sentimento saudosista. A mistura de culturas e o ideal conjunto de ver um sonho se erguer no sertão, e de ser partícipe dessa fantasia que se tornava real, deixava pairando esse senso de missão citado por Osorio.

Essa memória saudosista que conecta o povo ao território pode ser exemplificada através da definição de Valéria Silva (2008) acerca da “cidade do tempo ausente”:

[...] algumas cidades surgem marcadas por uma ausência de tempo e de memória, saídas do lápis de um arquiteto, do projeto de um urbanista, de uma afirmação política, digamos que nascem de um modo artificial. Partimos do pressuposto de que, mais do que uma economia pujante e uma boa condução política, a permanência e a vida de uma cidade liga-se fundamentalmente a sua capacidade de significar para os seus cidadãos, depende de uma representação coletiva tecida pelo imaginário e pela memória social. (SILVA, 2008, p.12).



Figura 37: Cúpula da Câmara dos Deputados, em fase de concretagem, com os ministérios ao fundo. Brasília, 1959. Foto: Marcel Gautherot. Fonte: <http://internacional.estadao.com.br/blogs/olhar-sobre-o-mundo/wp-content/uploads/sites/469/2010/04/MG002.jpg> Acesso em: agosto de 2017.

A capital ostentou por muito tempo um cenário de canteiro de obras, como mostrado na imagem anterior, do fotógrafo Marcel Gautherot, tirada antes da inauguração da cidade. Esse território árido e empoeirado coexistindo com prédios que parecem distantes, edificados em meio a um deserto, ainda podia ser visto mesmo após a inauguração da cidade, como mostrado nas cenas do filme *O homem do Rio*, dirigido pelo francês Philippe de Broca, já citado anteriormente, lançado em 1964. A cidade já havia sido inaugurada há 4 anos quando as cenas foram gravadas, mas ao percorrermos Brasília juntamente com o ator Jean Paul Belmondo em sua rota de fuga, vemos um gigantesco canteiro de obras.



Figura 38: Cenas retiradas do filme *O homem do Rio*, de Phillippe de Broca, 1964. Disponível em: <http://filmovi.infopult.net/online-film/sa-prevodom/13-6378/That-Man-from-Rio-Lhomme-de-Rio-1964>. Acesso em: junho de 2017.



Figura 39: Cenas retiradas do filme *O homem do Rio*, de Phillippe de Broca, 1964. Disponível em: <http://filmovi.infopult.net/online-film/sa-prevodom/13-6378/That-Man-from-Rio-Lhomme-de-Rio-1964>. Acesso em: junho de 2017.

A ausência de uma trilha sonora para acompanhar a fuga do personagem Adrien, interpretado por Belmondo, permite que se escute o silêncio da cidade em obras. Escuta-se apenas os passos de Adrien em fuga e de seus perseguidores, inicialmente em carros e em seguida a pé.

O vazio da cidade, preenchido quase unicamente pelos esqueletos das construções e pelos personagens do filme – ao fundo é possível notar pouquíssimos carros e pedestres - fazem com que Brasília se assemelhe mais a uma descoberta arqueológica com características futuristas, como se fosse possível ver ali, o princípio das ruínas. Uma cidade que parecia se erguer sob a terra vermelha do cerrado brasileiro. Clarice Lispector transforma essa sensação em poesia, mostrada no curta

*Brasiliários* quando diz “Brasília, ficção científica. Futuro que aconteceu no passado... o tempo no futuro, já passou. ”

A fuga só termina as margens do Lago Paranoá, onde finalmente, existem pequenas casas improvisadas e pessoas ao redor do lago. Eram os operários e suas famílias, que futuramente seriam retirados do local.

A imagem de um Belmondo pequeno, reduzido em meio a grandiosidade da cidade recém-nascida e visivelmente inacabada, foi a forma que o diretor Phillippe de Broca ilustrou Brasília para os estrangeiros no ano de 1964.

### **3.3 - Brasília – Da tábula rasa a patrimônio moderno**

Começar do zero, ou recomeçar do zero. A ideia da “folha em branco” parece uma alternativa tentadora quando todo o resto já está rabiscado, escrito. A concepção de Brasília se deu dessa forma. A imensidão vazia do sertão no centro do Brasil.

A proposta de uma mudança da Capital tinha, como um dos seus objetivos, se instalar em um território livre de um histórico colonizador e escravocrata, como era o caso da então capital, Rio de Janeiro ou da anterior, Salvador e, finalmente se libertar da dependência portuguesa, ainda muito forte na capital marítima. A ideia era apagar, destruir – como acreditavam os futuristas – a ligação com esse passado, e dar início a uma era nacionalista. Trazer a capital para o interior, possibilitaria esse intento.

A ideia de *Tábula Rasa* que será utilizada no decorrer deste tópico parte do termo filosófico proposto por Aristóteles e defendido posteriormente pelo empirista John Locke, no qual supõe-se um vazio total, uma mente sem nenhuma experiência prévia. Originalmente latina, a expressão significa, literalmente, tábua raspada, referindo-se as tábuas cobertas por uma fina camada de cera, utilizadas na Roma Antiga para escrever. Seu equivalente hoje seria uma folha em branco.

No contexto da mudança da capital a tabula rasa toma forma a partir de um território “virgem”. Porém, como afirma Clarissa da Costa Moreira:

Tábula rasa, [...] corresponde a um estado idealizado – seja psíquico, seja físico -, pois podemos afirmar sem grandes perigos que não somos capazes de encontrar o zero absoluto: um estado de pureza total. (MOREIRA, 2004, p.18).

Apesar de tentar fugir do histórico passado de colonizador, o sertão vazio, a terra virgem, já era habitada por tribos indígenas. Assim, como ocorreu no litoral brasileiro

séculos antes, a história se repetiu, pois, o sertão estava “à espera de ser desbravado”.

De acordo com Vidal (2009) a cidade foi plantada no Planalto Central para servir de ponto de partida para a colonização daquele território, reforçando o antigo procedimento de tomada de posse simbólica de terras virgens, implantando uma civilização importada, contradizendo o interesse nacionalista proposto.

Priorizado por um ideal de integração, a interiorização da capital se justificava. Essa utopia de integração era inviável com a capital localizada na zona costeira brasileira, primeiramente em Salvador e posteriormente no Rio de Janeiro – O centro era considerado um local “neutro”, e sem riscos de ataques marítimos.

Em sua longa estadia no Brasil, a poetisa estadunidense Elizabeth Bishop (2014) deixou alguns relatos sobre suas experiências e impressões da nova capital. Publicado no livro *Prosa, o texto Uma nova capital, Aldous Huxley e alguns índios*, Bishop conta de sua visita a algumas cidades brasileiras na companhia do escritor britânico Aldous Huxley e sua esposa, a também escritora Laura Archera, e outros companheiros.

A viagem, organizada pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil, o Itamaraty, consistia em uma visita a Brasília e uma incursão pelo sertão, para que o grupo conhecesse os índios *iaualapitis*, tribo indígena do estado de Mato Grosso. Na ocasião da visita, Bishop descreve a nova capital, com sua construção ainda em andamento no ano de 1958, como “uma vasta extensão coberta de poeira vermelha levantada pelo vento” (BISHOP, 2014, p.208). É nessa folha em branco – ou nesse território em poeira vermelha – que tomava forma o que viria a ser o grande patrimônio moderno brasileiro.

A Carta de Atenas, um importante manifesto urbanístico que discutia, entre outros aspectos, a questão do patrimônio histórico, é lançada em plena Segunda Guerra Mundial. O sonho de justiça social se torna quase uma ruína. Porém, a destruição, pré-condição para a implementação do novo, das ideias modernas, acaba por ser possibilitado pela própria guerra. O que ficou em ruínas deveria ser reconstruído com urgência, e o foi sob a égide do urbanismo moderno (MOREIRA, 2004).

Discutir a questão do patrimônio sob o aspecto de uma cidade nova pode parecer estranho se analisado de forma superficial. O desejo de preservação, no contexto moderno, nasce em decorrência dessa possibilidade de destruição, com a influência

da realidade da guerra ainda vigente na elaboração da Carta de Atenas. Com isso, a preservação tem como uma de suas finalidades o desejo por legitimar os feitos célebres do passado (MOREIRA, 2004). Essa lógica é justificada já em 1909 pelo futurismo de Marinetti que influenciou o pensamento moderno. A destruição era o meio que levaria a reconstrução da cidade seguindo os preceitos da nova base, o urbanismo moderno. Sob essa perspectiva de destruição, algo deveria ser salvo, para dar seu testemunho do passado.

Lúcio Costa, o projetista da “utopia central”, foi devotado à causa patrimonial, que para ele, se vertia em duas: uma cruzada pela arquitetura moderna e a defesa do patrimônio arquitetônico tradicional brasileiro. (RUBINO, 2002, p.9). Em sua trajetória pelo SPHAN (Superintendência do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), atual IPHAN, iniciada em 1937 onde permaneceu até sua aposentadoria em 1972, Lúcio Costa foi responsável por elencar o que seria tombado, e por todas as informações referentes ao bem tombado. Esse envolvimento com o ideal patrimonial pode tê-lo influenciado nos traços da futura capital. (RUBINO, 2002).

Em meio aos tombamentos de obras datadas entre os séculos XVI e XVIII, Lúcio Costa se manifestou a favor do tombamento da Igreja de São Francisco de Assis da Pampulha em Belo Horizonte, obra relativamente recente, do século XX, parte do conjunto projetado por Oscar Niemeyer. Silvana Rubino (2002) aponta que Costa defendeu o tombamento em virtude do precoce estado de ruína do imóvel e já prevendo o valor excepcional que a obra viria a ter mais tarde como monumento nacional.

No caso de Brasília, o planejamento urbano precedeu a existência da cidade. Sua história é anterior a sua própria construção. O espaço em branco foi, previamente, preenchido com história, para em seguida ser erguido em concreto, e durante sua construção, foram apresentadas as bases do que se tornaria a modernidade brasileira. “... mesmo sendo uma cidade do urbanismo moderno, ou modernista, [...] Brasília foi pensada com história.” (RUBINO, 2002, p.17).

No ano de 1990, com o anúncio do reconhecimento de Brasília como Patrimônio da Humanidade pela Unesco, Lúcio Costa afirmou que somente o tombamento poderia garantir o direito das futuras gerações de conhecer a capital moderna. (RUBINO, 2002), justificando seu apoio à preservação.

A capital é uma tábula rasa contraditória. O espaço em branco é fato quando analisado pela perspectiva do colonizador do centro brasileiro. Este mesmo

colonizador começou a traçar a história que seria contada nos livros. Aos 57 anos, a capital ainda tem muito a contar de seu passado, e de seu futuro.

### **3.4 – O território e a formação de um Povo**

Quando se debate a história da construção de Brasília, comumente ela está comprometida pelo tema da segregação espacial, já prevista antes de sua concepção (Varnhagen já havia selecionado terras no entorno prevendo seu crescimento), e um fato comprovado na atualidade. Porém, não se deve ignorar seu papel simbólico e idealizado, que permeou o imaginário dos contemporâneos à construção.

Tema comum a qualquer metrópole contemporânea, não é diferente quando se fala da capital brasileira. Com a cidade sonhada, finalmente construída, os olhos do país se voltaram para o centro. Uma cidade nova, com novas promessas e esperanças.

Se repete, em uma escala reduzida, o que ocorreu na Europa após a Segunda Guerra Mundial, como mostra Rama (1984, p.97) acerca dos imigrantes que saíam do continente Europeu para a América nesse período. A cidade que prezava pela permanência do indivíduo, que reforçava as raízes, era deixada para trás, e se chegava a nova cidade, onde esse enraizamento se desvaneceu. As massas que começaram a povoar esses novos centros urbanos, vindas dos mais diversos pontos, entravam em um cenário no qual não tinham nenhuma identificação ou história. O passado era abandonado, e todos se precipitavam ao futuro, imprevisível, porém, novo e gerador de esperança. Na promessa da nova capital brasileira, também estava depositada essa esperança.

A estética ordenada, monumental e limpa da cidade, sua estrutura em boas condições, oportunidades de emprego, tudo isso foi um atrativo para os migrantes, principalmente os habitantes da zona rural e de cidades do interior, onde as oportunidades estavam cada vez mais escassas. Seus olhares foram levados à capital federal. Mas esse paraíso da ordem não se deixou afetar por essa população, que após a inauguração da cidade passou a ser indesejada, porém, um povo migrante que insistia em aparecer. Eles não foram aceitos. Não poderiam fazer parte daquele mundo. Mas seriam eles que sustentariam aquela estética em seus ombros, do lado de fora das vidraças.



Figura 40: Moradora em frente a uma das casas improvisadas próximo ao lago Paranoá. Brasília, 1958. Foto: Marcel Gautherot. Fonte: <http://internacional.estadao.com.br/blogs/olhar-sobre-o-mundo/wp-content/uploads/sites/469/2010/04/MG007.jpg> Acesso em: junho de 2017.

A mão de obra sem qualificação atraída pela publicidade que prometia uma terra de oportunidades, vinha, em sua maioria, do Nordeste. Já de estados como Rio de Janeiro e São Paulo chegava a mão de obra qualificada, a quem eram destinados os cargos públicos.

Segundo Arrais, o tratamento a esses dois grupos se dava de forma bastante distinta. Os cariocas e paulistas qualificados recebiam gratificações e moradias em apartamentos do governo como estímulo a permanecerem na capital. Já aos candangos, apelido dado aos migrantes nordestinos sem qualificação, restava o trabalho duro, com longas jornadas diárias e péssimas condições, tudo ocultado pela Companhia Urbanizadora da Nova Capital (NOVACAP), que tinha a força policial a seu lado. (Arrais, 2010).

De acordo com Suely Franco Netto Gonzales, na obra organizada por Aldo Paviani (1985), o período de 1970 a 1976 tem grande importância na história da

capital, pois foi durante esses anos que o espaço urbano evoluiu e deu início ao que ainda se desenvolve nos dias atuais. (PAVIANI, 1985). Nesse período, ocorreu a maior produção da Sociedade de Habitações de Interesse Social (SHIS) e da consolidação dos setores elitizados das Penínsulas Norte e Sul. Também foi o momento em que a imigração, tanto de trabalhadores de baixa renda quanto de funcionários de órgãos governamentais, se intensificou. A nova capital, então na sua primeira década de existência, atraía trabalhadores dos mais diversos níveis sociais e localidades do país.

O aumento populacional foi acompanhado também pelo aumento da demanda por moradias, o que ocasionou em uma grande elevação no valor dos imóveis da cidade. A oferta de unidades residenciais era escassa e não conseguiria suprir a demanda. Osorio alertava, já em 1978 que "... por falta de um planejamento regional integrado, devido à atração migratória acentuada e por falta de cronograma na execução de suas obras, já se vê a braços com um processo inicial de gigantismo, que tende a se acentuar cada vez mais." (OSORIO, 1978, p. 32). Assim, ao lado da grande cidade planejada, crescia outra, não tão bem planejada quanto a capital, e essa se tornaria bem maior.

Inicialmente havia emprego para todos, como aponta Osorio. A demanda para mão de obra na construção civil era grande, e a construção da cidade levaria alguns anos, cerca de cinco, seguindo os desejos de JK. Ao fim da construção, na inauguração da cidade, muitos desses trabalhadores perderam o emprego, mas decidiram permanecer em Brasília, e por não estarem inclusos no plano original, passaram a ocupar áreas não previstas nas proximidades do Plano Piloto.

Segundo Bursztyń e Araújo (1997), A expectativa populacional ideal para Brasília, estimada no plano original, que era de 500 mil habitantes, foi alcançada antes de completar a primeira década da inauguração, ao final dos anos 1960. Os autores ressaltam, porém, que em relação ao crescimento populacional no Plano Piloto foi perdendo gradativamente sua importância. De acordo com dados do FIBGE (Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), na época da inauguração, o Plano Piloto concentrava 48% da população, chegando em 1991 com apenas 13,26%, enquanto algumas regiões administrativas que surgiram após a inauguração da capital superavam essa porcentagem, como é o caso da Ceilândia, que em 1991 já reunia 22,75% da população total do Distrito Federal. (BURSZTYN e ARAÚJO, 1997). Atualmente, segundo dados da CODEPLAN (Companhia de Planejamento do Distrito

Federal) o Plano Piloto concentra 7,22%, e apenas a região de Ceilândia concentra 16,5% da população total.

Com o fim das obras e a queda na oferta de trabalho em decorrência da inauguração, esperava-se que o ritmo migratório sofresse uma desaceleração, o que de fato ocorreu, mas não na intensidade necessária. Com a permanência dos que trabalharam na construção e optaram por continuar na capital, ainda sendo alvo - de um reduzido, porém, ainda intenso - fluxo migratório, as Regiões Administrativas acabavam por acolher esse contingente populacional. Assim, a utopia entrou em embate com a realidade. A ocupação da cidade seguiu o mesmo padrão de desenvolvimento urbano, onde periferias, legais ou não, são formadas para abrigar a população de baixa renda.

A Novacap pretendia que todas essas construções fossem provisórias, uma vez que foram formadas apenas para edificar a nova capital. Entretanto ainda nos primeiros anos, os habitantes passaram a reivindicar moradias definitivas e adequadas. Contra o caos da Cidade Livre, o objetivo era fixar raízes na terra prometida. (SILVA, p.90, 1997).

Acerca do território, vários autores atentam para o fato de que grande parte do Distrito Federal pertence ao poder público. Adquiridos para a construção da cidade, são uma afirmação do poder de controle sobre o território. Brasília, especificamente, possui amplos espaços e baixa densidade demográfica. A população de baixa renda se concentra, em sua maioria, nas regiões administrativas, deixando evidente a segregação espacial decorrente da discrepância de renda entre a população.

Como apontam Bursztyn e Araújo (1997), o DF possui muitos espaços vazios, são áreas de proteção ambiental. Na capital, segundo dados do ISA (Instituto Socioambiental, 2002) acerca das unidades de conservação no Brasil, da área total do município, de 580.194 há, 361.961ha são UC (Unidades de Conservação), o que equivale a 74,05% do território.

As Regiões Administrativas formam um aglomerado de culturas de diversos pontos do país. Ao chegarem a esse lugar novo, essa “cidade do tempo ausente”, buscou-se desenvolver uma identidade cultural, que impulsionou as comunidades na construção de laços com o espaço – topofilia -, na reprodução de símbolos e no resgate e criação de diferentes manifestações culturais.

Segundo Stuart Hall (2014), o sujeito pós-moderno não possui uma identidade fixa. Esta identidade foi fragmentada e passou a ser composta por várias identidades,

as vezes complementares, outras contraditórias. Este sujeito pode assumir identidades diferentes em momentos diferentes. (HALL, 2014).

Acerca dessa conexão do lugar com a formação da identidade citada anteriormente, Hall define o “lugar” como um ambiente conhecido, familiar e delimitado, “o ponto de práticas sociais específicas que nos moldaram e nos formaram e com as quais nossas identidades estão estreitamente ligadas.” (HALL, 2014, p.41). Os deslocamentos dessa população provocaram rupturas na relação lugar-identidade.

Hall (2014) ainda traz um olhar acerca de pessoas que foram dispersas de sua terra natal. O autor reforça que eles mantêm conexões com seus lugares e tradições, mesmo sem ter uma ilusão de retorno ao passado. Dessa forma, acabam por mesclar as novas culturas à suas antigas tradições. São as *culturas híbridas*, a mistura de várias histórias e culturas interconectadas.

Os candangos podem considerados como representantes desse processo estudado por Hall. Eles e seus filhos brasileiros abraçaram as culturas tidas por marginais, tendo o universo do *hip hop* e do *rap*, que em certos aspectos se aproxima dos repentistas comuns a cultura nordestina – mantendo uma pequena conexão com o lugar deixado para trás -, da dança e do grafite como formas de se expressarem. (ASSUMPÇÃO, 2009).



Figura 41: Grafite na Via W3 Norte, Brasília. Fonte: Acervo pessoal da autora. Julho de 2017.

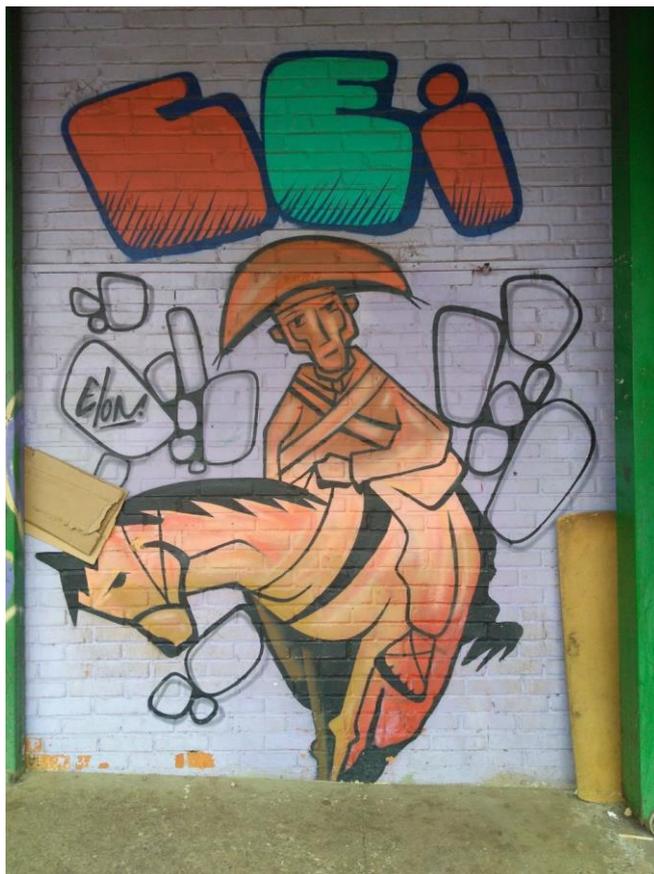


Figura 42: Grafite com características nordestinas - Feira Central de Ceilândia. Jan/2018 Fonte: Arquivo pessoal.

O ser social se desenvolve espontaneamente. No caso de Brasília, e também de outras cidades planejadas, essa vida social foi construída, ou guiada, de certa forma, pela tradição colonial a qual o país não se desvencilhou. Acompanhar esse percurso até a atualidade é ser espectador de uma utopia colocada em teste, porém, uma utopia que pode nunca ser finalizada. “Brasília não é estática.” (PEDROSA, 1981, p. 393), as RA's e seu povo também não.

### 3.5 – Regiões Administrativas

A invasão de terras, como ocorre nas mais diversas paisagens urbanas gerando as favelas, não seria permitida no mais novo símbolo da modernidade brasileira. Brasília não aceitaria essa mácula em sua estética limpa e ordenada. E, aos que ainda assim tentaram, foram simplesmente tirados da vista, levados para longe.

Em meio a todo esse processo da constante chegada de novos trabalhadores e a necessidade de moradias que contemplassem a todos ainda durante a construção, Arrais aponta que cidades surgiram antes mesmo da inauguração da capital. Assim, pela necessidade, surgia a Cidade Livre, hoje, Núcleo Bandeirante, que se formou

através da doação de lotes ofertados para a instalação temporária de comerciantes e trabalhadores. Após o término da construção da capital tudo seria destruído, porém, os trabalhadores resistiram e conquistaram o direito de permanecer no local (ARRAIS, 2010).

Em seguida, no ano de 1958, com a capital ainda em processo de construção, surgiu Taguatinga, para abrigar a população de aproximadamente 15 mil habitantes que havia sido retirada da invasão Sarah Kubitschek. Outros ocupantes de territórios como IAPI, vilas Tenório, Esperança, Bernardo Sayão e Colombo e dos morros Urubu e do Querosene foram realocados na Ceilândia, (BURSZTYN e ARAÚJO, 1997), e muitas outras regiões surgiram assim, seguindo o mesmo processo. Desta maneira se formava a periferia de Brasília, construída pelas mãos que ergueram a Cidade Monumento e que foram impedidas de viver nela.

A decisão da eliminação dessas vilas já era prevista e estava respaldada pelo Plano Diretor de Brasília, como cita Luiz Alberto Gouvêa em *Brasília: A Capital da Segregação e do Controle Social*. No Plano Diretor, elaborado por Lúcio Costa, tem-se a afirmativa:

Deve-se impedir a enquistação de favelas, tanto na periferia urbana, quanto na rural. Cabe à Companhia Urbanizadora da Nova Capital, promover, dentro do esquema proposto, acomodações decentes e econômicas para a totalidade da população. (GOUVÊA apud LÚCIO COSTA, 1995, p. 68-69).

Neste trecho citado por Gouvêa, nota-se de forma evidente a previsão feita desde o início acerca dessa população que não estava inclusa nos planos de moradia de Brasília. Também se torna explícita a intenção de se criar núcleos residenciais de padrão inferior ao Plano Piloto para a população de baixa renda.

Em 20 de dezembro de 1961, um ano após a inauguração da capital, foi aprovada a lei nº 4020, que passava a considerar o chamado Núcleo Bandeirante, então Cidade Livre, uma cidade satélite no Distrito Federal, o que defendia que a localidade fosse mantida, não podendo ser transferida para outra zona.

No ano de 1964, o golpe militar que encerrava o governo do presidente democraticamente eleito João Goulart, causou uma extrema mudança no cenário brasileiro. Nesse período, principalmente na década de 1970, segmentos populares, sindicais e estudantis sofreram grande repressões. Luiz Alberto Campos Gouvea (1995) pontua que em Brasília, a situação foi pior, devido a sua condição de capital, pela insipiência dos movimentos populares. A estrutura física da capital também é apontada pelo autor como um fator atenuante pela facilidade em reprimir

manifestações, como será explanado posteriormente, fortalecendo ainda mais o poder estatal. (GOUVEA, 1995).

Nesse sentido, Gouvea (1995) aponta que a remoção das favelas é um exemplo de como as ações governamentais agiam. De um lado, a população, considerada invasora, lutava pela regularização e melhoria nas condições habitacionais. Do outro lado, o governo criava loteamentos com pouca ou nenhuma estrutura, em locais distantes do Plano Piloto e removia essa população para esses novos locais. É nesse contexto que surgem muitas cidades satélites.

O termo 'Cidade Satélite', dado a essas Regiões Administrativas, é designado a um conjunto de cidades que vivem em função de outra. De fato, elas surgiram em decorrência de Brasília, porém, hoje existe uma relação de co-dependência. Muitos moradores das regiões administrativas trabalham em Brasília, que possui grande número de postos de trabalho e equipamentos de consumo, e esses postos não se sustentariam sem estes trabalhadores, que se deslocam e percorrem grandes distancias de suas residências até o Plano Piloto, Asas Norte e Sul.

As cidades satélites, ou Regiões Administrativas do Distrito Federal distam de 7 a 45 km do Plano Piloto. São cidades “nascidas espontaneamente ou traçadas pelos tratores nas amplas áreas desertas no entorno da capital” como dito no documentário *Brasília – Contradições de uma cidade nova* (ANDRADE, 1967), porém indesejadas no desenho urbano de Brasília. Mesmo antes da inauguração, essa população não inclusa no Plano Piloto já habitava 8 regiões administrativas, como Taguatinga, que surgiu no ano de 1958, Sobradinho e Gama, construídas em 1960. Grande parte da população destas cidades é formada por migrantes, em sua maioria negros, que chegaram desde o alvorecer da nova cidade em busca de trabalho na construção, já no fim da década de 1950. (ARRAIS, 2010). Essa distância geográfica das regiões administrativas em relação ao Plano Piloto, equivale, ainda segundo Arrais, à distância sócio econômica entre seus habitantes. As regiões Lago Sul, Lago Norte e Brasília possuem as maiores concentrações de renda do Brasil, e, como já discutido no tópico 1.2 deste presente estudo, de acordo com Tuan (2012), quanto mais distante desses centros, menos civilizada é a população.

Como aponta Hall, as autoridades encontraram uma “solução” para as invasões, implantando loteamentos com baixa infraestrutura. Essa disputa pelo território começou a ruir o sonho da construção de uma sociedade urbana sem classes, idealizada no planejamento inicial. O ideal, que obedecia a prescrição de *La Ville*

*Radiouse* de Le Corbusier, onde todos, independentemente de sua classe, deveriam morar nas mesmas quadras, não se concretiza.

No documentário *Brasília: Contradições de Uma Cidade Nova*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade (1967) com roteiro de Jean Claude Bernardet, o narrador diz que as cidades satélites nasceram espontaneamente ou tiveram seus traçados feitos por tratores nas áreas desertas no entorno da capital. Esses novos aglomerados urbanos se desenvolveram de forma horizontal, contrariando o plano moderno verticalizado de Brasília.

Com a cidade construída, a utopia já dava sinais de que não se tornaria a capital ideal esperada e planejada pelos arquitetos, como apontam Marcel Bursztyrn e Carlos Henrique Araújo, a capital foi “tornando-se uma síntese do país, reproduzindo as mazelas e contradições do mau desenvolvimento nacional e comprovando que as utopias não se constroem a partir apenas de estruturas físicas e desenhos ideais.” (BURSZTYN e ARAÚJO, 1997, p.20).

A capital então, passa a atuar como qualquer outra cidade, onde os ricos e pobres sempre estiveram segregados. O *cordon sanitaire* mencionado por Peter Hall, é um muro invisível, que protege a cidade monumento de tudo que pode prejudicar sua imagem limpa e ordenada. “O próprio Niemeyer já dizia, na ocasião, que o plano fora distorcido e desvirtuado; só um regime socialista, sentia, poderia tê-lo implementado” (HALL, 2009, p.257 apud Evenson, 1973, p. 180). Arrais complementa afirmando que a capital se torna um reflexo do que é o Brasil, onde as boas condições urbanas e financeiras dos habitantes do Plano Piloto contrastam com as condições de vida dos que vivem na periferia. (ARRAIS, 2010, p.138).

Dessa forma se dá a concretização do processo segregatório, que é cotidianamente reforçado, delimitando os espaços e poderes através do controle territorial, e instaurando no espaço ainda novo, o cenário da luta de classes, já tão comum ao resto do país, como reflexo do capitalismo, que naturalmente, passa a reinar no Distrito Federal, como elucida Gouvêa (1995):

A cidade capitalista, entretanto, se caracteriza como sede do poder, que controla o modo de produção, se constituindo, por isso mesmo, como abrigo por excelência das classes dominantes e no local onde as relações Estado-Capital-Força de Trabalho se dão de forma intensa, enfatizando, assim, como no campo, as relações de dominação e desigualdade expressas pela riqueza de uma minoria e a miséria da maioria da população. (GOUVÊA, 1995, p.22).

Por meio dessa apropriação do território, tanto de quem detém o poder e a posse do espaço e escolhe quem pode participar dele, quanto o indivíduo que é empurrado para longe e ocupa o território que lhe resta, nessa relação de apropriação e controle que o território se constitui.

Resultado dessa exclusão e da mudança para territórios sem estrutura para receberem essa população, por muito tempo as comunidades se organizaram com pouco ou quase nenhum auxílio governamental, contando com a ajuda da própria comunidade. Como aponta Gouvêa (1995), o movimento popular sempre se posicionou contrário às ações do governo, pois era evidente a insuficiência do que era ofertado diante das necessidades da população. Desta forma, Gouvêa ainda atesta que foram os movimentos populares, como as lavadeiras de Taguatinga na década de 1960, os Incansáveis Moradores de Ceilândia na década de 1970 e os moradores da Vila do Paranoá em 1980 que lutaram e conquistaram melhorias na urbanização e qualidade de vida das vilas.

Habitados a terem suas conquistas sempre por meio de lutas em comunidade, um dos caminhos para a melhora se apresentam nas mãos do próprio povo, que se une, conscientes do passado e do presente. As imagens a seguir, 42, 43 e 44, se passam na Praça do Cidadão, um importante espaço em Ceilândia, devido a sua capacidade de promover a inclusão social e ofertar aos habitantes uma maior qualidade de vida. Na praça funcionam uma quadra poliesportiva, a Agência do Trabalhador e o espaço do programa 'Jovem de Expressão'. Este programa disponibiliza diversas atividades como aulas de pré-vestibular, oficinas, aulas de dança, debates, entre outras atividades para jovens de 18 a 29 anos residentes em todo DF. Com essas intervenções, o programa incentiva que essa parcela da população tenha acesso à cultura, e pode transformar esse jovem em um elemento atuante na comunidade, utilizando como aliada, essa cultura de rua, mostrada em *Rap – O Canto da Ceilândia*, que, muitas vezes, é marginalizada.



Figura 43: Grafite na Praça do Cidadão. Fonte: Arquivo pessoal da autora. Janeiro de 2018.



Figura 44: Arquibancada na Praça do Cidadão. Fonte: Arquivo pessoal da autora. Janeiro de 2018.



Figura 45: Espaço 'Jovem de Expressão' - Praça do Cidadão. Fonte: Arquivo pessoal da autora. Janeiro de 2018.

Apesar de ser um lugar de inclusão, a Praça do Cidadão foi palco da imagem 42, onde a mensagem pichada “Justiça só para rico!” aparece no muro escolhido por um gari para ser seu local de almoço. A imagem pode ser vista como uma micro representação da macro realidade que exclui e delimita os espaços destinados a cada classe social.

### 3.6 - A Cidade Moderna e Monumental

Uma cidade que já nasceu capital. Sua função estava definida muito antes de seu planejamento, e sua estrutura deveria ser complementar ao papel que viria a desempenhar. Os projetos da nova metrópole deveriam imprimir a racionalidade e afirmar o caráter moderno que seria implementado. (VIDAL, 2009).

“Desde o início, ficou patente que Brasília estava fadada a ser uma cidade mais de arquitetos que de planejadores urbanos” (HALL, 2009 apud EVENSON, 1973, p.254). Hall questiona o projeto proposto por Lúcio Costa, ganhador do concurso, porém, sem um estudo aprofundado acerca do que viria a ser a nova capital. O projeto era constituído por desenhos a mão livre sob cartolinas de tamanho médio, sem projeção populacional ou uma análise de uso de solo. “O júri gostou da “grandiosidade”. ” (HALL, 2009, p. 254). A cidade já estava fadada a

monumentalização desde então. O próprio Lúcio Costa define seu conceito de cidade moderna ao afirmar que:

Ela (a cidade) deve ser concebida não como simples organismo capaz de preencher satisfatoriamente e sem esforço as funções vitais próprias de uma cidade moderna qualquer, não apenas como *Urbs*, mas como *Civitas*, possuidora dos atributos inerentes a uma capital. E, para tanto, a condição primeira é achar-se o urbanista imbuído de certa dignidade e nobreza de *intenção*<sup>16</sup>, porquanto dessa atitude fundamental decorrem a ordenação e o senso de conveniência e medida capazes de conferir ao conjunto projetado o desejável caráter monumental. Monumental não no sentido de ostentação, mas no sentido de expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa. Cidade planejada para o trabalho ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade viva e aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se, com o tempo, além de centro do governo e administração, num foco de cultura dos mais lúcios e sensíveis do país. (COSTA, 2014, p.118-119).

Historicamente, Hall explana sobre a origem do movimento *City Beautiful* - o qual pode ser traduzido por “Cidade Monumento” ou “Cidade Monumental” – apontando para as grandes capitais da Europa oitocentista, e cidades comerciais da América do Norte. A execução de grandes projetos intencionava expressar supremacia. O autor assinala ainda que nos anos de 1930, ditadores totalitários abraçaram o ideal monumental impondo suas visões de glória. (HALL, 2009).

Acerca da ligação entre monumentalidade e poder, temos o exemplo histórico da Alemanha nazista. Hitler era obcecado pelo monumental. O documentário *Arquitetura da Destruição*, dirigido por Peter Cohen (1989), aborda como seu projeto megalômano para a futura Berlim foi utilizado para auxiliar na construção de sua imagem perante os alemães. Tendo Joseph Goebbels a seu lado como ministro da propaganda no Terceiro Reich, as edificações monumentais se tornaram cenário para a propagação da ideologia nazista (PEREIRA, 2003). Imagens utilizadas nessa propaganda estão presentes também no documentário *Triumph de Willens* (RIEFENSTAHL, 1934). Nele, a arquitetura é explorada como cenário para encontros políticos e palco de discursos proferidos por Hitler e seus aliados.

---

<sup>16</sup> Grifos do autor.

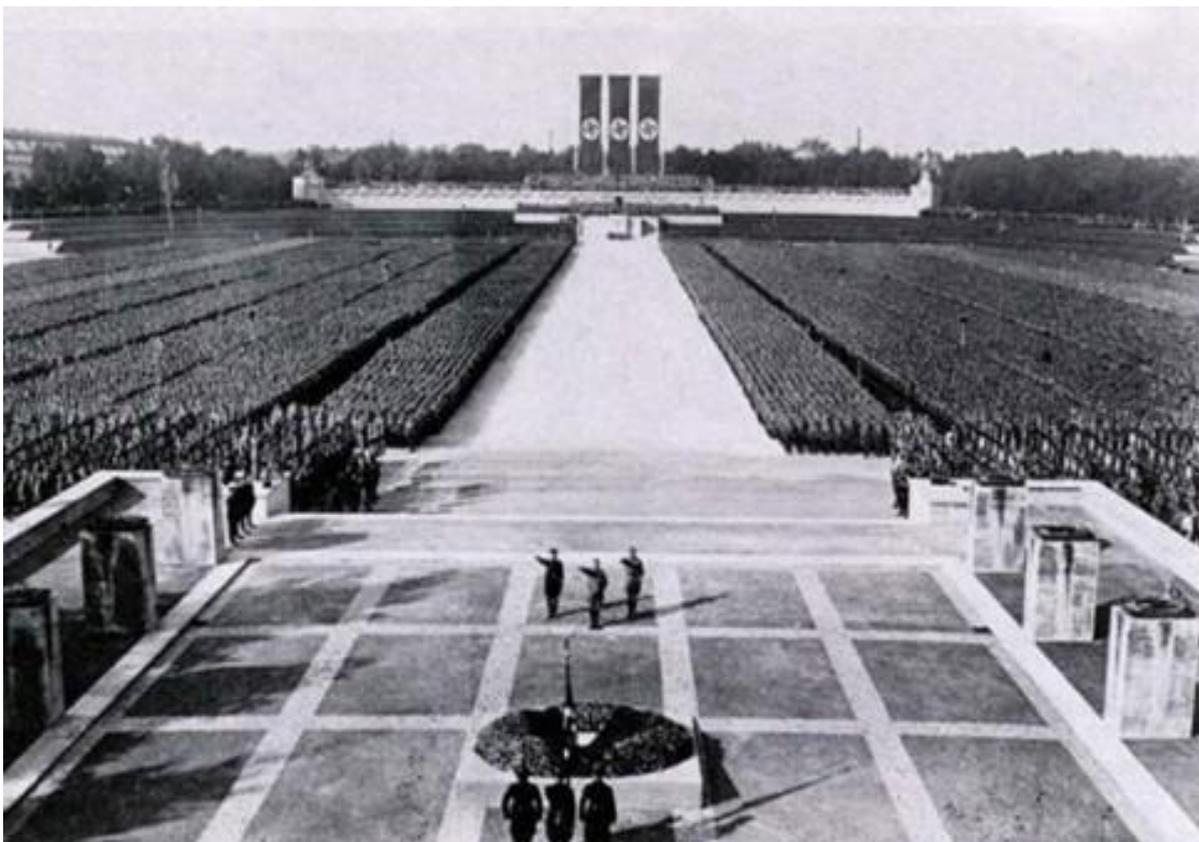


Figura 46: Congresso do Partido Nazista. Cena retirada do documentário *Triumph des Willens*, de Leni Reifenstahl, 1934.

A arquitetura reinante no regime nazista expressava claramente as estratégias de dominação. O caráter monumental de suas edificações era um poderoso aliado para atingir seus intentos. Sua escala oprimia e ao mesmo tempo causava admiração, simbolizava o poder. “Seu objetivo não era simplesmente impressionar, mas sim subjugar o espírito humano individual” (GLANCEY apud. FOSTER, 2001).

No cenário utópico, tanto na literatura quanto no cinema, o espaço urbano é frequentemente composto por um sistema totalitarista ou fascista, permeado por um cenário monumental coexistindo com esse regime tirânico.

É possível encontrar uma reflexão acerca desse tema aplicado à capital brasileira na obra *Tudo que é sólido desmancha no ar* do filósofo estadunidense Marshall Berman. Em visita ao país em 1987, pôde observar, do ar e do chão, a cidade moderna. O autor considerou que o projeto da capital talvez faria sentido no contexto de uma ditadura militar, mantendo a população afastada, isolada e controlada. Já para o regime democrático a considera um escândalo. Berman defende que para que a democracia se mantenha como tal, a cidade precisa de espaços públicos democráticos, onde as pessoas possam se reunir livremente. (BERMAN, 2007).

Durante o período da ditadura militar, iniciada em 1964 se estendendo até 1985, a vigilância era constante, e na capital, os soldados funcionavam como o panóptico foucaultiano. A estrutura moderna, ampla e aberta da cidade auxiliava nesse intento. Esse período ditatorial, que durou 21 anos, pode ser visto como uma concretização de uma distopia. O autoritarismo e a vigilância eram um dos pilares que sustentavam o regime. A ordem e a obediência adquiridas através do medo e da repressão.

Em entrevista ao Correio Brasiliense no ano de 2015, o dramaturgo Alexandre Ribondi relembra “Como é difícil se esconder em Brasília. Tudo é aberto, você vê debaixo dos blocos, e isso era usado como estratégia pela polícia. Você corre e a polícia continua te vendo.” (CORREIO BRASILIENSE, 2015).

Na mesma reportagem ao site Correio Brasiliense, o jornalista Hélio Doyle compara as manifestações contra o regime em Brasília e em outras cidades, ressaltando as dificuldades estruturais para qualquer aglomeração com intuito de protestos e manifestações durante um período de forte repressão e violência: “Diferentemente das outras cidades, você não tinha chance de fazer alguma passeata e, depois, se esconder com facilidade”. (CORREIO BRASILIENSE, 2015).

A arquitetura aplicada no Eixo Monumental em Brasília pode ser comparada à grandeza estética e vigilante buscada por Hitler e mostrada nos documentários de Cohen e Reifentahl. É fato que nenhum acontecimento pode ser equiparado ao que foi vivenciado na Segunda Guerra Mundial. A higienização racial buscada por meio do extermínio jamais será nivelada à segregação sócio espacial ou qualquer tipo de ação que objetive uma hierarquização racial e social. Porém, a busca pela “beleza” está impressa em ambos casos.

Resgatando a origem da palavra ‘monumento’, essa se refere a uma obra que se destina ao futuro, a fim de transmitir posteriormente a memória de um fato ou pessoa, na forma de algo majestoso. Assim, traz-se a discussão o princípio das ruínas, defendido por Hitler e o arquiteto do Terceiro Reich, Albert Speer. O princípio consistia em construir edificações magníficas que permaneceriam exuberantes e imponentes no futuro, quando fossem apenas ruínas.

Em uma passagem do longa *Arquitetura da Destruição*, Hitler declara sua intenção em projetar a nova Berlim, e que “se em um futuro distante, arqueólogos cavarem a terra (...), eles terão uma revelação que estremecerá o mundo”. Darcy Ribeiro (2008) em sua obra literária *Ivy-Marãen: A terra sem males, ano 2997* traz a imagem da capital nos últimos anos do terceiro milênio. A cidade de Brasília em 2997,

imaginada por Ribeiro (2008) tem suas grandes edificações como pontos arqueológicos, referências históricas de um passado arcaico.

Pedrosa defende que Lúcio Costa conseguiu personificar a monumentalidade de uma maneira mais sutil, sem reduzir o homem ao enaltecer o concreto. Costa, apesar de apresentar uma hierarquia clara em seu projeto com o Eixo Central, o faz com “a progressão orgânica de uma árvore que se esgalha ou de um rio que se demora pelo caminho, em remansos frondosos. (PEDROSA, 1981, p. 315).

Mesmo tendo sua estrutura bela como projetada no início, a capital não favorece a relação do povo com a cidade. O poder público atuou de forma a distanciar e dificultar o acesso das classes menos favorecidas e indesejadas ao direito à capital. Como aponta Gouvea (1995), o poder público manteve para si o monopólio do solo e a exclusividade das ações de planejamento. Dessa forma, as áreas próximas ao Plano Piloto valorizaram-se, empurrando grande parte dessa população de baixa renda a zonas mais distantes. O autor afirma que esse processo causou uma expansão desnecessária da malha urbana, o que acabou por diminuir a eficiência da cidade, tornando-a inviável para grande parte da população do Distrito Federal, principalmente marcada pela distância, o preço do transporte, o tempo de deslocamento e também o alto custo da terra.

Com esses fatos expostos, percebe-se que Brasília, capital projetada pensando no progresso, porém sendo, na prática, muito eficiente para o regime ditatorial, falhou no que Berman (2007) considera fundamental, a importância do diálogo, a inclusão do povo. Assim, a ‘utopia Brasília’ se mantém no horizonte inalcançável. Um bom lugar (eutopia) em um tempo e espaço inacessíveis. Porém, como define Eduardo Galeano, a função da utopia é estar sempre à frente, pois sua finalidade é fazer caminhar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar a utopia, tentar torna-la real, não significa que ela terá garantias de concretização. Trabalhar com bases em sua metodologia acaba por fornecer conceitos que geram novas reflexões. Observar suas falhas abrem novos horizontes, e estes apontam para o povo, para o coletivo, como defende David Harvey, como defendia Thomas More, como fabula Adirley Queirós.

Essas reflexões podem gerar novas práticas, sejam elas no campo político, social ou arquitetônico. O cinema, nesse caso, pode funcionar como uma maneira - informal – de prever estes percursos, mesmo que o presente e o passado, comumente tenham dado mais forças as distopias, colaborando assim para uma constante mudança na forma de ver, viver e povoar as cidades.

As utopias e distopias sejam elas expostas através do cinema e literatura ou debatidas em obras científicas e filosóficas, colaboram para uma constante – e talvez eterna – mudança na forma de ver e viver a cidade e o povo.

Brasília foi uma utopia, Ceilândia é uma realidade. Assim como nos filmes híbridos de Queirós, há hibridismo quando se olha para as duas cidades. Não se dedicou um capítulo ou tópico específico para abordar unicamente a Ceilândia, pois esta é apresentada e observada em seus aspectos mais abrangentes sob as perspectivas fílmicas do diretor, e a história do território, discutida no último capítulo, confirma tudo que foi explorado pelo diretor em seus trabalhos.

Mostrando as relações de poder, segregação e hierarquia, não só como diretor, mas como personagem de suas próprias narrativas, ele coloca a Ceilândia em uma posição que ela nunca esteve antes, a de protagonista da história.

Os filmes de Adirley Queirós se encaixam. *Rap – O canto da Ceilândia*, que mostra a força da cultura de rua na identidade da população ceilandense e mostra também o preconceito com essa cultura por parte dos que estão distantes da realidade do lugar. Esse preconceito é mostrado de diversas formas em seus filmes seguintes, culminando na violência policial na invasão ao baile de *black music* em *Branco sai Preto fica*. Marquim se vinga dessa opressão histórica vivida por todos personagens de Queirós, que representam pessoas reais. Explodindo uma bomba cultural que contém justamente essa cultura rechaçada pela capital.

Queirós traça uma linha do tempo que conta um passado sob a perspectiva atual em seus primeiros filmes – *Rap – O Canto da Ceilândia*, *Dias de Greve*, *Fora de*

*Campo*, todos trazendo para o debate questões acerca do trabalho, seja ele convencional ou não, e *A Cidade é uma só?* – e projeta um futuro tecnicista e caótico, onde predominam a ruína e a segregação em *Branco sai Preto fica*, assim como observou em *Blade Runner*. Porém, ao “fabular ele mesmo” e permitir que outros participantes fabulem ao seu lado, transmite uma expectativa de mudança.

As narrativas de Queirós, reais ou mescladas com fantasias tecnológicas, atuam como um resgate histórico, relatam um passado que marcou a vida de grande parte dos candangos, histórias que não teriam espaços nos livros, mas foram resgatadas da memória de quem vivenciou. E fabulando sobre o futuro ele atesta que a cidade não está terminada.

É por esse caráter de esperança, mesmo que mínimo, representado por uma “bomba de cultura”, que os capítulos se iniciam com trechos da obra de Darcy Ribeiro (2008), por seu olhar de esperança por uma capital que um dia deixará de atender aos interesses burocratas e funcionará a serviço dos homens, como sonha Darcy.

Todos os filmes do diretor expressam uma forma de ver e viver a cidade e contam histórias do povo. Em meio a essas narrativas, discute-se a luta pelo território, a busca e a construção de uma identidade, um passado opressor que reflete em uma realidade que separa.

Projetada com bases nos princípios modernistas e utópicos, com um simples retorno à obra de Thomas More em sua dubiedade etimológica, pode-se considerar que a capital, idealizada como foi em seu início, seria um lugar agradável (eutopia) localizada em um lugar inexistente (eutopia).

As Regiões Administrativas, construídas a uma distância “segura”, surgiram como que para resolver um problema previsto, porém, que haviam perdido o controle. Como Harvey alerta, a previsão só é possível até certo ponto e só pode ser calculada com bases no atual campo de visão, no presente. No caso do Distrito Federal, mesmo com um planalto aberto ao horizonte, o campo de visão foi diminuto, e o futuro – já convertido em passado – se mostrou imprevisível.

Uma população que rapidamente superou a quantidade esperada, especulação imobiliária, higienização, um regime ditatorial iniciado apenas quatro anos após a inauguração da capital. Estes são alguns aspectos que auxiliaram a não concretização do ideal. Neste período em que o país sofreu uma ditadura, a cidade se mostrou estruturalmente ideal para os sistemas de vigilância – o panoptico foucaultiano -, se tornando uma aliada às milícias repressivas.

Porém, mesmo com todo esse potencial utópico, já observado desde antes de sua inauguração e explorado pelo cinema e pela literatura, Brasília não poderia se materializar como uma espécie de Fedora contemporânea, uma das cidades descritas por Marco Polo na obra de Ítalo Calvino (1990) com uma infinidade de possibilidades de Brasília que poderiam ser, se não fosse o que é atualmente.

Observando a obra de Queirós e muitos outros trabalhos, literários, como de Darcy Ribeiro, pode-se notar como, através do universo imaginário da literatura e do cinema, pode-se conectar e trazer ao debate temas sociais, políticos, filosóficos e discutir a realidade partindo de suas representações, sejam elas hiper-reais (Baudrillard), ficcionais ou utópicas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRAIS, Tadeu Alencar. **Geografia contemporânea de Goiás**. Goiânia: Ed. Vieira, 2010.

ASSUMPÇÃO, Gleice Aparecida de. **As representações sociais do rap brasileiro na mídia regional da cidade**. 2009. 295 f., il. Dissertação (Mestrado em Comunicação)-Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, SP: Papius, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Éditions Galilée, 1981.

\_\_\_\_\_. **Tela Total**: mito-ironias do virtual e da imagem. Porto Alegre: Sulina, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

BAZIN, André. **O Realismo Impossível**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BENEVOLO, Leonardo. **A cidade e o arquiteto**: método e história na arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 2006.

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

\_\_\_\_\_. **Cinema Brasileiro**: Propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. **O que é cinema**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

BERNARDINI, Aurora F. **O Futurismo Italiano**: Manifestos. Editora Perspectiva, 1980.

BISHOP, Elizabeth. **Prosa**. São Paulo: Editora Schwarcz S.A, 2014.

BOMENY, Helena. Utopias de cidade: as capitais do modernismo. In: GOMES, Angela de C. (Org). **O Brasil de JK**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. Da Fundação Getulio Vargas, 1991.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Tradução: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A., 1989.

BRASIL. **Lei n.º 4020, de 20 de dezembro de 1961. Considera cidade satélite o chamado Núcleo Bandeirante, no atual Distrito Federal**. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/1950-1969/l4020.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/l4020.htm). Acesso em 12/06/17.

BURSZTYN, Marcel; ARAÚJO, Carlos Henrique. **Da utopia à exclusão**: Vivendo nas ruas de Brasília. Rio de Janeiro: Garamons; Brasília: Codeplan, 1997.

CALVINO, Italo. **As Cidades Invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMUS, Albert. **O Exílio e o Reino**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: Artes de Fazer. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1998.

CHAUÍ, Marilena. Notas sobre Utopia. **Ciência e Cultura**. vol.60 no.spe1 São Paulo Julho, 2008. Disponível em: [http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252008000500003&script=sci\\_arttext](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252008000500003&script=sci_arttext). Acesso em 24/052017.

CHAUL, Nasr N. Fayad. **A construção de Goiânia e a transferência da capital**. Goiânia: Centro Editorial e Gráfico da UFG, 1988.

CHAVEIRO, Eguimar Felício. **Goiânia Reinventada**. Goiânia: Ed. PUC-GO/Kelps, 2011.

CHOAY, Françoise. **O Urbanismo**: utopias e realidades, uma antologia. São Paulo: Perspectiva, 2010.

COLLINS, Mark Ian. **A Filosofia moral e política na utopia de Thomas More**. Fortaleza: EdUECE, 2012.

CORREIO BRAZILIENSE. **Saiba como o regime militar endureceu e transformou a rotina de Brasília**. Disponível em: [http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2015/12/13/interna\\_cidadesdf,510457/saiba-como-o-regime-militar-endureceu-e-transformou-a-rotina-de-brasil.shtml](http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2015/12/13/interna_cidadesdf,510457/saiba-como-o-regime-militar-endureceu-e-transformou-a-rotina-de-brasil.shtml). Acesso em: 27 de janeiro de 2018.

COSTA, Lucio. **Arquitetura**. 7<sup>a</sup>.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

CUNHA, Euclídes da. **Os Sertões**: Campanha de Canudos. 29.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: F. Alves; Brasília: INL, 1979.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. **Os Significados Urbanos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2000.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1992.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

GLANCEY, Jonathan. **História da Arquitetura**. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

GOUVÊA, Luiz Alberto de Campos. **Brasília: A Capital da Segregação e do Controle Social** – Uma avaliação da ação governamental na área da habitação. São Paulo: ANNABLUME, 1995.

HALL, Peter. **Cidades do Amanhã**: uma história intelectual do planejamento e do projeto urbano no século XX. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomas Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HARVEY, David. **Espaços de Esperança**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

HOBBSBAW, Eric. J. **A Era das revoluções: Europa 1789-1848**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

KUBITSCHECK, Juscelino. **Por que construí Brasília**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2009.

LEFEBVRE, Henri. **A Revolução Urbana**. Tradução de Sérgio Martins. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

LOPES, Marcos Antônio; MOSCATELI, Renato (org.). **Histórias de países imaginários: variedades dos lugares utópicos**. Londrina: Eduel, 2011.

LUKÁCS, Georg. **História e Consciência de Classe: estudos sobre a dialética marxista**. Tradução: Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARTIN GROSSMAN FALA SOBRE AS UTOPIAS DE SÉRGIO BERNARDES. **Na Cultura o Centro Está em Toda Parte**. São Paulo: Rádio USP, 20/12/2017. Rádio. Disponível em: <http://jornal.usp.br/atualidades/martin-grossmann-fala-sobre-as-utopias-de-sergio-bernardes/>

MARTINS, José de Sousa. **Henri Lefebvre e o retorno à dialética**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1996.

MARTINS, José V de Pina. **A Utopia. I** de Thomas More e o Humanismo Utópico 1485-1998. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1998.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EPU, 1974.

MEDEIROS, Wilton de Araújo. **Goiânia Metropolis: dream, waking and awakening**. 2010. 339 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

MONTEIRO, Karla. Ex-jogador de futebol, Adirley Queirós virou diretor de cinema premiado. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 31 de dez. 2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/12/1568489-ex-jogador-de-futebol-adirley-queiros-virou-diretor-de-cinema-premiado.shtml>. Acesso em: 14/10/2017.

MOREIRA, Clarissa da Costa. **A cidade contemporânea entre tábula rasa e a preservação: Cenários para o porto do Rio de Janeiro**. São Paulo, Editora UNESP, 2004.

MORE, Thomas. **UTOPIA**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1980.

NOGUEIRA, José Antonio. O Ideal Brasileiro Desenvolvido na República, 1924. In: CARDOSO, Vicente Licínio. **A margem da história da república**. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1981.

OSORIO, Antonio Carlos. **Brasília – Diálogos com o futuro**. Thesaurus Editora. Brasília, 1978.

PAQUOT, Thierry. **A Utopia: Ensaio acerca do real**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

PAVIANI, Aldo (org.). **Brasília, Ideologia e Realidade – Espaço Urbano em Questão**. São Paulo, Projeto, 1985.

PEREIRA, Vinícius Carvalho. **O tombamento da Caixa d'água de Ceilândia no contexto da política de patrimônio do Distrito Federal**. 2017. 119f., il. Dissertação - Mestrado em Ciência da Informação. Faculdade de Ciência da Informação, Universidade de Brasília, 2017.

PEREIRA, Wagner P. Cinema e Propaganda Política no Fascismo, Nazismo, Salazarismo e Franquismo. **História: Questão e Debates**. Curitiba: Editora UFPR, n. 38, p. 101-131, 2003.

PEDROSA, Mario. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. Aracy A. Amaral (org.). São Paulo: Ed. Perspectivas S.A., 1981.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Editora Nova Cultura Ltda., 2004.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v.5, n.10, p. 200-212, 1992. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941>. Acesso em: 16/09/2017.

PUPPO, Eugênio; ALBUQUERQUE, Heloísa C. (org.). **Cinema Marginal Brasileiro: Filmes produzidos nos anos 60 e 70**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

RAMA, Angel. **A Cidade das Letras**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1984

RAP – O Canto da Ceilândia. Direção: Adirley Queirós. Elenco: Dj Jamaika; Marquim; X; Japão. Produção: Adirley Queirós. Ceilândia: Ceicine. (8MIN), Color., 2005.

RIBEIRO, Darcy. **Utopia Brasil**. Isa Grinspum Ferraz (org.). São Paulo: Hedra, 2008.

ROCHA, Hélio. **Goiânia 75**. Goiânia: Ed. da UCG, 2009.

ROSSI, Aldo. **A Arquitetura da Cidade**. Tradução: Eduardo Brandão – 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ROWE, Colin; KOETTER, Fred. “Cidade Colagem”. In: NESBIT, Kate (org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**. Antologia Teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

RUBINO, Silvana. Lúcio Costa e o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **REVISTA USP**, São Paulo, n. 53, p. 6-17, março/maio 2002.

SANTOS, Milton. As cidadanias mutiladas. In: **O Preconceito**. Julio Lerner. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1997.

SILVA, Luiz Sérgio Duarte. **A construção de Brasília: modernidade e periferia**. Goiânia: Editora UFG. 1997.

SILVA, Valéria Cristina Pereira da. **Girassóis de pedra: imagens e metáforas de uma cidade em busca do tempo**. 2008. 239 f. Tese (doutorado) - Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Tecnologia, 2008.

SOARES, Liliانا; DONEGANI, Dante. O Design e a Interpretação do Lugar. **Caleidoscópio: Revista de Comunicação e Cultura**, [S.l.], n.7, julho de 2011. ISSN 1645-2585. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/caleidoscopio/article/view/2295>. Acesso em: 20 de janeiro de 2018.

URSSI, Nelson J. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo. USP, 2006.

VAINER, Carlos; ARANTES, Otília Beatriz Fiori; MARICATO, Ermínia. **A Cidade do pensamento único**. Desmanchando consensos. Coleção Zero à esquerda. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo. **A questão da capital: Marítima ou no Interior?**. Brasília: Editora Thesaurus. 1978.

VIDAL, Laurent. **De Nova Lisboa a Brasília: A invenção de uma Capital (séculos XIX-XX)**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

XAVIER, Ismail (org). **A Experiência do cinema**: Antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

## REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

A CIDADE é uma só. Direção: Adirley Queirós. Elenco: Dilmar Durães; Nancy Araújo; Wellington Abreu e outros; Roteiro: Adirley Queirós. Produção: Adirley Queirós; André Carvalheira. Brasil: Vitrine Filmes. (79MIN), Color, 2013.

A MARGEM. Direção: Ozualdo Candeias. Elenco: Ana F. Mendonça; Mário Benvenuti; Luciano Pessoas; Lucy Rangel e outros. Roteiro: Ozualdo Candeias. Produção: Michael Sassi; Ozualdo Candeias. Brasil. (96MIN), pb, 1967.

A SAÍDA dos operários da usina Lumière. Realização: Auguste Lumière; Louis Lumière. França (1MIN), pb., 1895. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4jmCFzzCQvw>. Acesso em: 18/12/2017.

ARQUITETURA da Destruição. Direção: Peter Cohen. Produção: Peter Cohen. Narração: Rolf Arsenius; Bruno Ganz; Sam Gray. Roteiro: Peter Cohen. Suécia: SVT Drama. (119MIN), Color, 1989.

BERNARDES. Direção: Gustavo Gama Rodrigues; Paulo de Barros. Produção: Gustavo Gama Rodrigues; Paulo de Barros. Brasil: Rinoceronte Produções, (91MIN), Color., 2014.

BLADE Runner – O Caçador de Androides. Direção: Ridley Scott. Produção: Michael Deeley. Elenco: Harrison Ford; Rutger Hauer; Sean Young; Edward Ward e outros.

Roteiro: Hampton Fancher e David Peoples; Música: Vangelis. Los Angeles: Warner Brothers, (117MIN), Color., 1982.

BRANCO Sai, Preto Fica. Direção: Adirley Queirós. Elenco: Dilmar Durães; Dj Jamaika; Gleide Firmino; Marquim do Tropa; Shokito. Roteiro: Adirley Queirós. Produção: Adirley Queirós. Brasil: Vitrine Filmes. (93MIN), Color. 2015.

BRASILIA: City of the Future. Direção: Benjamin Dickinson. Elenco: Carolina Ravassa; Reggie Watts. Roteiro: Benjamin Dickinson; Reggie Watts. USA. (7MIN), Color. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R7KQ9pQi9vc> Acesso em 27/01/18.

BRASÍLIA: Contradições de uma Cidade Nova. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade; Luís Saia; Jean-Claude Bernardet. Narração: Ferreira Gullar. Brasil. (22MIN), pb., 1967.

BRASILIÁRIOS. Direção: Zuleica Porto; Sérgio Bazi. Elenco: Cláudia Pereira. Roteiro: Zuleica Porto; Sérgio Bazi; Clarice Lispector. Produção: Cláudia Pereira. Brasil. (10MIN), Color., 1986. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zAS7hlttD1s>. Acesso em: 20/12/17.

CONTERRÂNEOS Velhos de Guerra. Direção: Vladimir Carvalho. Elenco: Othon Bastos; Teodoro do Boi; Dona Suzana; Oscar Niemeyer; Lúcio Costa e outros. Produção: Vladimir Carvalho. Música: Zé Ramalho. Brasil. (175MIN), pb., 1992.

CURTAS & Festivais (com Adirley Queirós) – Ceilândia x Brasília. Realização: Cine Festivais. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ju-IFftcgWM>. Acesso em: 07/10/2017.

CURTAS & Festivais (com Adirley Queirós) – Curta-metragem Rap, o canto da Ceilândia. Realização: Cine Festivais. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aMpZTteJ4dw>. Acesso em: 07/10/2017.

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Elenco: Geraldo Del Rey; Lidio Silva; Maurício do Vale; Othon Bastos; Yoná Magalhães e outros. Roteiro: Glauber Rocha; Walter Lima Jr. Música: Glauber Rocha; Sérgio Ricardo. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes. (115MIN), pb., 1964.

DIAS de greve. Direção: Adirley Queirós. Elenco: Wellington Abreu; Edimilson Braga; Dilmar Durães; Marlete Fernandes e outros. Roteiro: Adirley Queirós; Thiago Mendonça. Ceilândia: Ceicine. (25MIN), Color., 2009.

DOGVILLE. Direção: Lars von Trier. Elenco: Nicole Kidman; Paul Bettany; Lauren Bacall; Chloe Sevigny e outros. Roteiro: Lars von Trier. Produção: Vibeke Windelov. Lions Gate Entertainment. (117MIN), Color., 2003.

FORA de Campo. Direção: Adirley Queirós. Roteiro: Adirley Queirós. Produção: Adirley Queirós; Adriana de Andrade; Dácia Ibiapina; Maciel Guimarães. Ceilândia: Ceicine. (52MIN), Color., 2009.

METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang. Produção: Erich Pommer. Elenco: Alfred Abel; Brigitte Helm; Erwin Biswanger; Fritz Rasp e outros. Roteiro: Thea von Harbou. Música: Bernd Schultheis e Gottfried Huppertz. Alemanha: UFA. (153MIN), Pb. Produzido por Universum Film AG, 1927.

O CÉU sobre Berlim. Direção: Win Wenders. Elenco: Bruno Ganz; Otto Sander; Peter Falk; Solveig Dommartin. Roteiro: Wim Wenders; Peter Handke. Produção: Wim Wenders; Anatole Dauman. Alemanha/França: Argos Films. (127MIN), Color, 1987.

O HOMEM do Rio. Direção: Philippe de Broca. Intérpretes: Adolfo Celi; Fraçoise Dorléac; Jean Paul Belmondo e outros. Roteiro : Philippe de Broca; Jean Paul Rappeneau; Daniel Boulanger; Ariane Mnouchkine. França: Les Films Ariane. (115MIN), Color. 1964.

OS FUZIS. Direção: Ruy Guerra. Elenco: Átila Iório; Nelson Xavier; Hugo Carvana; Joel Barcelos e outros. Roteiro: Ruy Guerra; Miguel Torres; Pierre Pelegri. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes. (80MIN), 1963.

TRIUMPH des Willens. Direção: Leni Riefenstahl. Produção: Leni Riefenstahl. Elenco: Adolf Hitler; Joseph Goebbles; Heinrich Himmler e outros. Roteiro: Leni Riefenstahl. Alemanha: Universum Film AG. (114MIN), pb, 1934.

VIDAS secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Herbert Richers; Danilo Trelles; Luiz Carlos Barreto. Elenco: Átila Iório; Maria Ribeiro; Orlando Macedo e outros. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Música: Leonardo Alencar. Brasil: Sino Filmes. (103MIN), pb., 1963.