



Significação – Revista de Cultura Audiovisual

ISSN: 2316-7114

Escola de Comunicações e Artes-ECA - Universidade de São Paulo-USP

Lima, Tatiana Hora Alves de
O cotidiano e a história em Brasília e Brasília, um dia em fevereiro
Significação – Revista de Cultura Audiovisual, vol.
45, núm. 49, 2018, Janeiro-Junho, pp. 185-200
Escola de Comunicações e Artes-ECA - Universidade de São Paulo-USP

DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2018.137612

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609765245010>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

UABM redalyc.org

Sistema de Informação Científica Redalyc
Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal
Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto



**O cotidiano e a história
em *Brasília e Brasília,
um dia em fevereiro*
*Daily life and history in
Brasília and Brasília, a
day in February***



Tatiana Hora Alves de Lima¹

¹Doutoranda, com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM/UFMG). Jornalista pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). E-mail: tati_hora@hotmail.com

Resumo: os documentários *Brasília, um dia em fevereiro* (1996), de Maria Augusta Ramos, e *Brasília* (2011), de Cao Guimarães, apresentam outras visadas sobre Brasília, distantes das grandes narrativas da história e atentos ao cotidiano da cidade. Esses filmes criam uma estética da familiarização num lugar concebido a partir de uma utopia arquitetônica que apresenta uma estética do estranhamento em edifícios monumentais. Não se trata de desistoricizar a capital, mas cristalizar a história em imagens, à procura de vestígios do passado impregnados no espaço e no presente.

Palavras-chave: cotidiano; história; estética da familiarização.

Abstract: the documentaries *Brasília, a day in February* (1996), by Maria Augusta Ramos, and *Brasília* (2011), by Cao Guimarães, present different views of the city, distant from the great historical narratives and focusing the urban daily life. These movies create an aesthetics of familiarization in a place conceived by an architectural utopia that develops detachment through monumental buildings. This is not an attempt to obliterate the capital's history, but to crystalize this history on images, seeking on vestiges of the past attached to the space and the present times.

Keywords: daily life; history; aesthetics of familiarization.

O cotidiano em Brasília

Muitos foram os documentários que se dedicaram a filmar a cidade de Brasília e seus habitantes. A capital pensada segundo os princípios modernistas pelo arquiteto Oscar Niemeyer e o urbanista Lúcio Costa, e concretizada em pleno governo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, despertou o interesse tanto de cineastas que almejavam narrar a história de grandes acontecimentos e notáveis líderes que promoveriam o progresso, como também daqueles que se dedicaram a contar as pequenas catástrofes e dramas vividos por personagens ordinários da cidade.

A construção de Brasília ocorreu de setembro de 1956 até 1960, inaugurada no dia 21 de abril deste ano. Nesse período, a Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap), empresa pública responsável pela construção da cidade, encomendou de 28 a 33 cinejornais, que deveriam ser exibidos nos cinemas antes da projeção de longas-metragens. Filmes de cineastas como Jean Manzon e Sálvio Silva² acompanhavam o andamento das obras, elogiavam o trabalho de JK, dos arquitetos e dos candangos, e teciam relações entre o passado e o futuro, recorrendo ao “descobrimento do Brasil” e aos bandeirantes, por exemplo, como metáforas do desbravamento do desabitado Planalto Central e da fundação de um novo país. Mesmo após o término da construção, a Novacap continuou encomendando filmes institucionais até meados dos anos 1990 para referendar as políticas urbanas em Brasília e nas cidades-satélites.

Na contramão da história oficial, os cineastas do cinema novo foram em busca das histórias daqueles que, nas narrativas dos filmes oficiais, apareciam tão somente empregando os corpos incansáveis no trabalho com as máquinas e suspensos nos andaimes de sol a sol. O cineasta Carlos Diegues chegou a fazer um curta-metragem com uma câmera de 16 mm em punho no ano de 1960, já no final da construção de Brasília, após se mudar para a cidade com seu pai. No entanto, nenhuma cópia do filme foi preservada (DAEHN, 2010).

Em 1966, Nelson Pereira dos Santos filmou *Fala, Brasília*, curta-metragem que, logo na primeira cartela, se apresentava como “pesquisa dialetológica” dos diversos falares regionais do país. O filme apresentava migrantes das mais diferentes partes do Brasil, especialmente do Norte e do Nordeste, em conversas diante da câmera sobre o que os motivou a se mudar para a cidade e sobre como era a vida nova ali.

²Entre os cinejornais realizados por Jean Manzon, estão: *As primeiras imagens de Brasília* (1957) e *O bandeirante* (1957), já Sálvio Silva dirigiu filmes como *Brasília* (1957) e *Brasília nº4* (1957), e eles se encontram disponíveis no Arquivo Público do Distrito Federal.

Já em 1967, Joaquim Pedro de Andrade realizou *Brasília, contradições de uma cidade nova*, um filme que aponta os conflitos do projeto modernista no contexto do subdesenvolvimento e aborda as assimetrias entre o Plano-Piloto e as cidades-satélites, para onde foram empurrados os operários depois que ergueram a capital. O documentário se apropria de modo irônico de princípios formais utilizados num filme baseado no relatório do Plano-Piloto redigido por Lúcio Costa, *Brasília, planejamento urbano* (1964), realizado por Fernando Coni Campos (cineasta baiano que acabou integrando o cinema marginal).

O cineasta Vladimir Carvalho fez diversos filmes sobre Brasília, entre eles *Brasília segundo Feldman* (1979), que monta imagens de arquivo dos candangos na construção da cidade filmadas pela câmera super-8 do americano Eugene Feldman, com depoimentos do operário Luiz Perseghini e do artista plástico Athos Bulcão, trazendo à tona o episódio do massacre dos trabalhadores da construtora Pacheco Fernandes, executados pela Guarda Especial de Brasília (GEB). *Conterrâneos velhos de guerra* (1991), do mesmo diretor, retoma esse episódio narrado inicialmente em *Brasília segundo Feldman*, buscando reconstituir a história a partir dos testemunhos dos operários e confrontando as versões oficiais (encarnadas nas figuras de Niemeyer, Costa e do historiador Ernesto Silva), mostrando ainda o avanço da especulação imobiliária e a expulsão de trabalhadores das invasões próximas ao Plano-Piloto no presente do filme.

Tendo em vista um conjunto de documentários que abordaram a cidade sob a ótica da defesa da utopia modernista ou da crítica ao projeto usualmente a partir de perspectivas mais generalizantes, as obras *Brasília, um dia em fevereiro* (1996), de Maria Augusta Ramos, e *Brasília* (2011), de Cao Guimarães, apresentam em comum uma nova aposta ao se avizinharem da capital: a busca pelo cotidiano dos seus habitantes. No entanto, a ênfase no cotidiano não se limita à banalidade do dia a dia, mas cristaliza a história no espaço do presente.

Brasília, um dia em fevereiro parte de um curto período de tempo, um único dia, e acompanha ações banais da rotina de três personagens principais: um vendedor de espelhos, uma estudante da Universidade de Brasília (UnB) e a esposa de um diplomata. Os personagens promovem um fluxo entre exterior e interior, entre o lar e a cidade, e o filme os acompanha segundo princípios formais que promovem um trânsito entre o cinema direto e a ficção, de modo que é no próprio cotidiano que as tensões de classe e a história surgem. No documentário poético *Brasília*³, por outro lado, os

³O curta *Brasília* é herdeiro da estética das sinfonias urbanas, produzidas desde a década de 1920, que mostram imagens fragmentárias do cotidiano das cidades, numa fluidez espaço-temporal que dá a ver a

personagens são parte da paisagem urbana, e não há experiências além das visuais e sonoras imediatas a serem transmitidas ao espectador. O filme de Cao Guimarães se detém sobre os restos da cidade e o corpo de personagens ordinários e efêmeros.

Os filmes foram feitos em épocas distintas: início do governo de Fernando Henrique Cardoso no filme de Maria Augusta, no qual inclusive há uma cena que mostra um caloroso debate entre parlamentares no Congresso a respeito da Reforma da Previdência; já o curta de Cao Guimarães foi realizado um ano após as celebrações do aniversário de 50 anos da cidade (no mesmo ano em que foi lançado um importante documentário sobre Brasília num edital do aniversário da capital, *A cidade é uma só?*, de Adirley Queirós), e integra uma série de vídeos organizada por David van der Leer intitulada *And then it became a city*....

Enquanto *Brasília, um dia em fevereiro* mostra de modo observacional um dia na vida de pessoas comuns e suas distintas visões e experiências na cidade sem perder de vista as tensões sociais históricas presentes no cotidiano, *Brasília* aposta na poesia do contraste entre monumentos e personagens ordinários e a atenção aos restos (folhas secas, lixo, sucata), para “desmonumentalizar” a capital concebida pelos arquitetos. Ambos os filmes investem numa visada sobre o cotidiano, um olhar familiarizado com o espaço, trazendo à tona uma estética da familiarização que destoa das imagens dos clichês do turismo e da política partidária (que mostram a cidade como se ela fosse meramente monumental e burocrática, sem os afetos de quem nela reside).

No livro *O cotidiano e a história* (2000), Agnes Heller afirma que a vida cotidiana é a vida do indivíduo, e o “eu” tem necessidades, ideologias, afetos e paixões, participa de diversas formas de atividade cotidiana (trabalho, lazer), no entanto, o sujeito singular nunca é puramente indivíduo. O ser individual é também humano genérico, ou seja, está vinculado a diversas formas de integração (classe, nação), fazendo parte de comunidades que lhe despertam uma “consciência de nós”.

A vida cotidiana não está “fora” da história, mas no “centro” do acontecer histórico: é a verdadeira “essência” da substância social. Nesse sentido, Cincinato é um símbolo. As grandes ações não cotidianas que são contadas nos livros de história partem da vida cotidiana e a ela retornam. Toda grande façanha histórica concreta torna-se particular e histórica graças ao seu

experiência urbana vivida pelos habitantes das metrópoles em filmes como *Chuva* (1929), de Joris Ivens, *Berlim, sinfonia da metrópole* (1927), de Walter Ruttmann, *O homem com a câmera* (1929), de Dziga Vertov, *Douro, faina fluvial* (1931), de Manoel de Oliveira, *São Paulo, sinfonia da metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lusting. Sobre as sinfonias urbanas, José Ignácio Lorente escreve que o cinema “atualiza um olhar variável, suscetível de mover-se através de uma complexa e heterogênea decupagem e de uma organização de materiais fílmicos que pode funcionar tanto sob a chave da continuidade como entregar-se à justaposição, à digressão, ao choque e à atração, ao sonho e à introspecção. Este sujeito onividente é o sujeito do cinema, o sujeito da modernidade” (2003, p. 58, tradução nossa).

posterior efeito na humanidade, embora tal assimilação possa não ser consciente, mas apenas “em si”. (HELLER, 2000, p. 20)

Os documentários de Cao Guimarães e Maria Augusta Ramos colocam em jogo o espaço do corpo e o espaço da cidade. Segundo Paul Ricoeur (2007), o espaço habitado é esse lugar vivido pelo corpo que se desloca pela cidade, corpo que evoca lembranças associadas a lugares. No espaço habitado, se engendram a memória íntima e a memória compartilhada, e “da memória compartilhada passa-se gradativamente à memória coletiva e a suas comemorações ligadas a lugares consagrados pela tradição” (p. 157).

Para Ricoeur, o espaço urbano é o lugar privilegiado da história, um universo mais complexo do que a casa, pois “é na escala do urbanismo que melhor se percebe o trabalho do tempo no espaço” (p. 159). Se “cada novo edifício inscreve-se no espaço urbano como uma narrativa em um meio de intertextualidade” (p. 159), apesar de uma cidade como Brasília ser repleta de monumentos e mitos, constituindo-se como um espaço em que se dá a ver diversas narrativas preestabelecidas pelos poderes urbanos, “é possível ali sentir-se extraviado, errante, perdido, enquanto seus espaços públicos, suas praças, justamente denominadas, convidam às comemorações e às reuniões ritualizadas” (p. 159). Assim, algumas perguntas pairam no ar: como esses filmes tecem relações entre o corpo dos personagens e o espaço urbano? Como promovem a passagem entre o cotidiano dos habitantes e as narrativas inscritas na cidade?

Segundo James Holston (1993), Brasília foi o projeto mais bem acabado dos princípios da arquitetura modernista propostos pelo Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (Ciam), maior fórum de discussão de arquitetura do mundo desde 1928 até meados dos anos 1960, do qual Lúcio Costa e Oscar Niemeyer fizeram parte. A arquitetura moderna se baseava numa *estratégia de desfamiliarização*, sendo influenciada por técnicas de choque em busca de efeitos de *estranhamento* presentes nas obras das vanguardas do início do século XX. Ao tornar estranha a cidade, a arquitetura modernista impõe verticalmente uma nova ordem urbana que rompe em definitivo com o passado.

Nesse sentido, as desfamiliarizações e descontextualizações da cidade modernista são apenas tentativas de substituir o caos da cidade capitalista por um novo começo, previsível e controlável, a partir do qual os planejadores poderiam realizar o sonho de um domínio racional do futuro. (HOLSTON, 1993 p. 65)

Minha hipótese é que os documentários *Brasília* e *Brasília, um dia em fevereiro* lançam mão de diferentes formas de promover algo como uma *estética de familiarização*, indo na contramão do que propõe o espaço concebido segundo a arquitetura modernista, que tinha em vista provocar uma impressão de distanciamento no espectador. Assim, o olhar que guia esses filmes é atento ao ínfimo, ao banal, ao corriqueiro, tal como no poema “Retrato do artista quando coisa”, de Manoel de Barros: “é um olhar para o ser menor, para o insignificante que eu me criei tendo” (2010, p. 357). Os monumentos, os edifícios, os jardins, as passagens da cidade, tudo se apresenta como uma paisagem comum, convocando um espectador que não é um “turista” que visita o espaço em busca de clichês, mas sim o olhar do habitante para quem aqueles lugares lhe são tão prosaicos.

Ao abrigar os sons e as paisagens da cidade, os documentários *Brasília* e *Brasília, um dia em fevereiro* desvendam o sublime no banal. Se “o sublime seria a experiência entre horror e prazer, experiência de fascínio diante de uma paisagem, uma pessoa ou uma obra de arte” (LOPES, 2007 p. 39), encontrar o sublime no banal é reencantar o mundo das coisas profanas, é maravilhar-se com o cotidiano e os personagens ordinários. Dar ênfase ao que não tem: como nos planos em que pequenos gestos de pessoas comuns ganham a mesma proeminência que os monumentos em quadros dos filmes de Cao Guimarães e Maria Augusta Ramos dedicados ao cotidiano em Brasília.

Mas, hoje, não se trata tanto de uma militância virulenta e sim de produzir sentidos precários, recolher cacos, vestígios, habitar ruínas. Não esperar a revelação, a epifania, a iluminação, nem idealizar o simples, cotidiano, mas certamente desmistificar o grandioso, o monumental. (LOPES, 2007 p. 44)

Brasília

Brasília é uma cidade e um filme, é um espaço e um espaço fílmico. O curta-metragem *Brasília*, de Cao Guimarães, se inicia com planos fragmentários das formas curvas do Museu Nacional e um plano de conjunto das linhas retas da Biblioteca Nacional, em imagens desfocadas, com uma luz branca estourada, ao som de ruídos que reforçam um estranhamento no espectador. A imagem pouco definida de uma parte do Museu Nacional em que se cruzam curva e reta se assemelha ao desenho do Plano-Piloto de Lúcio Costa, em que dois eixos se cruzam em ângulo reto e um deles se arqueia em asas. A tela fica branca e um *fade-in* traz à tona uma passagem da crônica “Brasília”, de Clarice Lispector:

Se eu dissesse que Brasília é bonita, veriam imediatamente que gostei da cidade. Mas se digo que Brasília é a imagem de minha insônia, veem nisso uma acusação; mas a minha insônia não é bonita nem feia – minha insônia sou eu, é vivida, é meu espanto. Os dois arquitetos não pensaram em construir beleza, seria fácil; eles ergueram o espanto deles, e deixaram o espanto inexplicado. A criação não é uma compreensão, é um novo mistério. (LISPECTOR, 1999, p. 292-293)

Nas primeiras imagens de *Brasília*, Cao Guimarães investe numa estética que enfatiza o estranhamento do espectador diante dos monumentos: os dois arquitetos não construíram a beleza, mas ergueram o espanto, tal como afirmou Clarice, numa bela síntese a respeito da estética do sublime presente na arquitetura modernista da capital. No entanto, logo em seguida, o filme adota um olhar mais próximo do cotidiano, como num sentimento de alívio após um sobressalto.

Uma cruz negra se desenha sobre a tela branca, depois uma cruz branca é inscrita sobre a tela preta, mais uma vez numa alusão à cruz do desenho do Plano-Piloto: símbolo que remetia ao passado da colonização, Terra de Santa Cruz (o primeiro nome do Brasil), e ao futuro (o domínio do tempo e do espaço corporificado na imagem do avião). Após o símbolo carregado de sentidos propostos pelos controles urbanos, o filme mostra uma foto em preto e branco do cruzamento dos eixos, capturada em 1957⁴, e a imagem de arquivo é seguida de um plano no presente que mostra dois caminhos que se cruzam numa superquadra. As formas inventadas por aqueles que planejaram a cidade se tornam motivo de brincadeiras plásticas criadas por imagens filmadas pelo cineasta no presente, numa história que se dá a ver a partir da materialidade do mundo e do transcorrer do tempo no cotidiano, escrita por linhas e curvas.

Seguem-se planos de várias letras que dão nome a edifícios das superquadradas: H, D, L, N, O e, finalmente, a imagem de dois homens atrás de um lixo: um sentado sobre um amontoado de tijolos, o outro sobre um latão de tinta. Um plano mostra um teto repleto de formas retangulares marrons e um relógio, e então surgem imagens de folhas secas caindo de uma árvore, e de uma margarida varrendo o chão cheio de folhas secas. A montagem trabalha a partir dos *raccords* de objetos: as letras dos edifícios, as folhas secas, enfim, o documentário traz à tona um olhar que brinca com a semelhança entre as formas das coisas do mundo, tal como uma criança que identifica um desenho de elefante nas nuvens.

Numa sequência, o documentário mostra a imagem de um soldado bocejando enquanto outros fazem continência ao fundo do quadro, e apresenta mulheres

⁴Esta fotografia está presente numa versão do Relatório de Lúcio Costa publicada pelo Arquivo Público do Distrito Federal em 1991.

camelôs na frente do Panteão da Pátria ao som da banda militar, e então um plano as mostra de costas e cercadas por pombos, com o monumento dedicado a JK ao fundo. Esse monumento traz o rosto do ex-presidente esculpido e a seguinte frase: “presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira, que desbravou o sertão e ergueu Brasília com audácia, energia e confiança, a homenagem dos pioneiros que o ajudaram na grande aventura”. Essas imagens desvirtuam a “aura” que os ícones e rituais patrióticos impõem à cidade, que é também “síntese da nacionalidade”⁵: não há nação integrada, nem história oficial, apenas cenas banais e pessoas comuns. É assim que o filme passa da ênfase à estética do sublime e da desfamiliarização presente na cena inicial para imagens que valorizam o reencantamento e a familiaridade diante de personagens comuns em vez de grandes líderes, de folhas e nuvens ao lado de formas monumentais, dando a ver o sublime no banal.

Em *Brasília*, Cao Guimarães busca desvendar o documento por trás do monumento, cristalizando imagens que são *rastros*. Para Paul Ricoeur (1997), o rastro é o método essencial para o historiador: trata-se de descobrir o monumento por trás do documento e interrogar os vestígios do passado, já que o rastro não é um signo como os outros, pois indica não uma presença, mas uma passagem, e produz sentidos mesmo sem intenção. O rastro é o vestígio que o passado deixou no presente, é o passado inscrito no espaço e no agora, em monumentos, arquivos, praças, lápides. Segundo Ricoeur, há uma feliz homonímia entre “ter passado”, no sentido de ter ocorrido, e “ter passado”, no sentido de passagem, e “em seguida, seguir o rastro, remontá-lo, é decifrar, no espaço, o estiramento do tempo” (1997, p. 207). Existe uma relação entre o rastro e o tempo mundano, vulgar, como sucessão de instantes quaisquer: um tempo que não é subjugado pela cronologia, mas um puro presente que passa. É esse tempo a matéria a partir da qual Cao Guimarães trabalha, com imagens que trazem à tona o passado inscrito no espaço da cidade e transcorrendo em instantes quaisquer.

Um homem com um carrinho de mão e rodeado por pombos, logo adiante do Palácio do Planalto. Um ambulante ao lado de um carrinho de água de coco, o Congresso Nacional ao fundo do quadro e a Esplanada dos Ministérios nos lados, numa composição em profundidade ao som dos ruídos cada vez mais estridentes de cigarras. Planos de barracas e banheiros químicos montados na Praça dos Três Poderes. As imagens mostram pessoas comuns diante de monumentos, como se

⁵O documentário *A cidade é uma só?* (2011), de Adirley Queirós, apresenta imagens de arquivo de uma propaganda do governo do Distrito Federal que termina com o plano de uma criança numa área verde, e a voz em *off* afirma: “Brasília, síntese da nacionalidade, espera por você”.

“Um único mistério: pessoas e objetos”, poderíamos dizer sobre eles, tomando de empréstimo expressão do cineasta francês Robert Bresson. A presença humana interessa, mas imersa em cenários cotidianos onde os objetos desempenham papel de semelhante importância. Tudo que se dá à vista e aos ouvidos, que é aparência imediata e superfície do mundo visível e audível, interessa: pessoas, paisagens, sons, fragmentos de falas, ruídos. (MESQUITA, 2010, p. 204)

No documentário, a cidade também é feita de restos: um plano mostra lixo no chão, carrinho de supermercado no jardim da superquadra; outro plano traz cavalos pastando junto a um monte de lixo, e um plano apresenta uma mesa improvisada com descansa-prato e talheres numa calçada. Tratam-se de coisas que sobram do lar a céu aberto de alguém que vive nas margens.

O documentário termina com imagens do anoitecer em Brasília: são planos de um túnel do eixo rodoviário sob o céu crepuscular, um fragmento do Museu

O curta-metragem acompanha a duração do dia, como se filmasse as imagens de manhã, tarde e noite. Assim, o documentário, em vez de investir na longa duração da história de grandes acontecimentos, investe na duração de um dia e do cotidiano e, no entanto, cristaliza a história no espaço do presente sem elaborar uma narrativa propriamente dita.

O filme de Maria Augusta Ramos parte de um recorte temporal semelhante ao do documentário de Cao Guimarães: um dia, mas começando o filme logo pela manhã e seguindo até o nascer do dia seguinte (*Brasília* termina ao anoitecer). Assim como ocorre em *Brasília*, Maria Augusta Ramos também apresenta planos em que os monumentos se tornam lugares tão comuns quanto “a padaria da esquina”, em cenas onde o sublime no banal é fabricado pela relação afetiva entre o corpo dos personagens e os monumentos da cidade. Na primeira sequência do filme, vários planos mostram o vendedor de espelhos percorrendo o quadro com edifícios da Praça dos Três Poderes ao fundo, a exemplo do Congresso Nacional e do Ministério da Fazenda.

O fato é que ambos os documentários apresentam a banalidade de um dia qualquer na cidade, as variações de luz e ambiente no transcorrer do tempo, e se distinguem das narrativas totalizantes que tentaram dar conta da história do país a

partir da história da cidade⁶. No entanto, nem por isso *Brasília, um dia em fevereiro* se furta à evocação de uma memória histórica e cinematográfica da capital.

Numa sequência, a montagem organiza duas cenas muito próximas, que apontam para duas diferentes relações entre as personagens: na primeira, a esposa do diplomata está de frente para uma estante e um quadro, e então chama a empregada doméstica e informa que haverá um chá às três da tarde com três esposas de diplomatas. Ela enfatiza: “eu queria me organizar para você deixar tudo arrumado, tudo perfeito, tá bom?”, e sorri. A doméstica responde: “sim, senhora”. Em seguida, a empregada aparece conversando com outra doméstica, que está passando roupa. A câmera permanece diante da porta, filmando tudo em plano-sequência, e a mulher que passa roupa vez ou outra olha de relance para a lente, enquanto conta sobre a dor do luto pela morte recente da irmã e do filho, da saudade dos pais já falecidos, e também da vontade de voltar ao Maranhão.

Se o diálogo da empregada com a patroa envolvia apenas uma ordem e a obediência numa resposta monossilábica, demonstrando uma relação distante e servil, a conversa entre as empregadas traz à tona a cumplicidade de quem compartilha experiências de vida. O diálogo amistoso entre os personagens sobre a migração para a capital do país é tema de outro documentário, *Fala, Brasília* (1966). Além disso, *Brasília, um dia em fevereiro* acaba retomando as tensões de classe entre os funcionários da administração pública, para quem a cidade foi erguida, e aqueles que a ela se dirigem para ser subalternos. A posição da câmera diante do diálogo entre as empregadas, logo atrás da porta, revela certa distância entre cineasta e personagens: Maria Augusta Ramos, brasiliense, formada pela UnB e mulher de classe média, se relaciona com as domésticas como “o outro de classe”.

O filme traz outro personagem nordestino, o vendedor de espelhos, que numa cena está bebendo cerveja num bar e diz a outro nordestino que ele prefere ser patrão de si mesmo sendo ambulante, enquanto o colega havia deixado de trabalhar na própria terra para trabalhar para os outros. O ambulante, que no filme passa o dia perambulando por Brasília, encarna a figura do “personagem errante” e, de certo

⁶A busca por narrar a história da cidade a partir da história do país é particularmente forte em cinejornais do período da construção, a exemplo de *Brasília, profecia de Dom Bosco* (1957), de Romeu Paschoaline, que traça a correspondência entre o “descobrimento do Brasil” e a refundação do país com a construção de Brasília, chegando a citar a carta de Pero Vaz de Caminha escrita após a chegada de Pedro Álvares Cabral, enquanto transcorrem imagens de tratores e operários trabalhando na terra. A associação entre o bandeirantismo e a expansão do território através da ocupação do Planalto Central surge em filmes como *O bandeirante* (1957), de Jean Manzon, em que Juscelino Kubitschek encarna o desbravador ao despon-tar caminhando pelo cerrado ao som da sinfonia *O descobrimento do Brasil*, de Heitor Villa-Lobos; e em *Brasília nº 10* (1958), de José Silva, quando aparece uma barraca improvisada na mata e o narrador chama os pioneiros de bandeirantes.

modo, traz na sua imagem o protótipo do candango, o personagem que faz parte de um lugar, mas, por outro lado, parece “sem lar”.

Nordestinos ou não, há outros personagens errantes em *Brasília, um dia em fevereiro* que são radicalmente marginalizados e atravessam o filme como “intrusos”. É o caso do garoto que pede umas moedas à estudante da UnB na rodoviária, bem como do menino que encosta na janela do carro e a aborda no semáforo, e dos meninos que cheiram cola logo depois de pegar uns trocados com ela. São personagens que aparecem furtivamente, como se forçassem as margens do quadro, ou surgem na penumbra usando drogas, revelando por entre as frestas do filme a face oculta dos repelidos pela cidade.

Brasília surge como “cidade para poucos”, numa metáfora do filme que compara a capital a uma obra de arte. Na cena do chá, a câmera mostra planos de quadros na parede, enquanto a esposa do diplomata comenta que o marido, Carlos, adora as pinturas do realismo socialista soviético, e os quadros eram a última moda, “porque moda era a arte oficial, que na época do regime comunista era a propaganda oficial, e a arte servia à ideologia”. Uma das obras apresenta uma operária, e a anfitriã explica que se trata de uma pintura de 1955, e uma mulher comenta: “esse quadro tem uma força fantástica”. A anfitriã conta que resolveu cobrir um terraço do apartamento porque “entrava luz demais dentro de casa”, e preferia a imagem do quadro à da paisagem⁷, “que não era bonita, uma rua de serviços de Brasília”: ela inclusive reclama que Brasília é uma cidade planejada sem vida, e prefere “o modelo medieval de cidade, com ruas, pessoas e esquinas”.

A contradição entre a obra de arte socialista, com imagens de operários fixadas como marca de *status* na parede de pessoas de classe média e inalcançável para aqueles que pretendia representar, não é tão diferente da contradição entre a arquitetura modernista de Brasília, concebida por um comunista e carregava a promessa de uma cidade sem assimetrias sociais, e os pobres que foram sumariamente excluídos do Plano-Piloto. Essa metáfora de Brasília como obra de arte da arquitetura modernista e distante do povo está presente também no documentário *Brasília, contradições de uma cidade nova*.

⁷Não por acaso, nas cenas na residência da esposa do diplomata, devido à forte presença dos quadros na decoração, os enquadramentos apresentam uma austeridade formal maior do que em outras cenas do documentário, se valendo inclusive de janelas e espelhos para criar superenquadramentos, de diálogos em *off* que chamam a atenção do espectador para o fora de quadro, e variações de 180° na posição da câmera que reforçam uma rigidez na alteração dos planos. Logo na primeira cena no interior do apartamento, a câmera se situa de frente para um espelho na sala de estar, enquanto o diplomata e a esposa conversam em *off* sobre expressões em russo. Até que eles aparecem ao fundo do quadro; em seguida, cruzam a sala e, finalmente, os vemos saindo pelo reflexo no espelho; por fim, a câmera mostra um quadro na parede em posição oposta à anterior. Assim, o documentário enfatiza as bordas do quadro e apresenta planos que carregam em seus princípios formais algo das obras fixadas na parede do apartamento.

Importante lembrar que as mulheres de diplomatas não são as únicas visitas da anfitriã; ela também recebe a cineasta e a equipe de filmagem. O filme adentra na residência da estudante da UnB e mostra rapidamente uma mulher catando feijão numa casa pobre ao final do filme. Na casa da estudante da UnB, ela cumprimenta a empregada na cozinha e toma um suco, então depois segue para o quarto, onde coloca um disco para tocar e ouve e canta a música “Terra”, de Caetano Veloso, numa cena bastante intimista. No documentário, predominam os espaços íntimos da classe média no filme, restando aos personagens mais pobres, em grande parte, a residência da patroa (e lugares como a cozinha e a sala de estar apenas de passagem), e o espaço público onde parecem deslocados.

Diferente do curta-metragem de Cao Guimarães, que traz imagens exclusivamente dos espaços públicos, o documentário *Brasília, um dia em fevereiro* adentra nas residências dos que vivem na cidade, revelando um aspecto bem menos abordado nos documentários sobre a capital do país: o lar. Entre a casa e a cidade, o documentário *Brasília, um dia em fevereiro* encontra no espaço íntimo as reverberações dos conflitos e exclusões presentes no Plano-Piloto, como se o lar surgisse como microcosmo que carrega as assimetrias de Brasília, e houvesse também o centro e a periferia da casa. Para as patroas, a sala de estar, as obras de arte na parede, a música no quarto; às empregadas, a cozinha, a área de serviço e as passagens furtivas para servir na sala de estar.

O lado insignificante da história

Brasília, um dia em fevereiro investe em pequenas epifanias nas cenas que trazem à tona o banal no sublime e o sublime no banal no espaço da cidade, e enreda o laço entre o cotidiano e a história a partir das relações sociais presentes no dia a dia dos habitantes, colocando em cena personagens como migrantes e familiares de funcionários públicos (a cidade foi feita para os funcionários públicos, mas precisou ser erguida pelos braços de migrantes pobres, e essas questões reverberam no filme em cenas do cotidiano, por exemplo). Já *Brasília* faz alusão ao passado da construção através de imagens como o desenho da cruz, a imagem de arquivo do relatório do Plano-Piloto, a crônica de Lispector, o monumento com a frase de JK, mas prevalecem os fragmentos poéticos numa temporalidade tecida a partir da montagem de instantes quaisquer, como se a história aparecesse à maneira dos rastros achados no caminho e ressignificados através da montagem, que cria as relações entre o passado e a banalidade cotidiana.

“O fato de você ter chegado neste edifício meia hora atrás a pé, ou de bicicleta, ou de carro, é exatamente tanto um fato do passado quanto o fato de César ter atravessado o Rubicão”, afirma Edward Hallet (1961, p. 39). Em sua famosa obra *O que é história?*, o autor elogia a filosofia da história e contesta os historiadores positivistas, que defendiam a história como pura reconstituição dos fatos, além de desmontar o senso comum, que supõe que certos fatos são evidentemente históricos, como se houvesse uma espinha dorsal da história com fatos que são os mesmos para todos os historiadores. Ele ressalta o trabalho do historiador de seleção e interpretação dos acontecimentos do passado, pois “ele tem a dupla tarefa de descobrir os poucos fatos importantes e transformá-los em fatos da história e de descartar os muitos fatos insignificantes como não históricos” (HALLET, 1961 p. 42). Ele cita uma frase provocadora do historiador americano Carl Becker, para quem “os fatos da história não existem para o historiador até que ele os crie” (apud HALLET, 1961 p. 46).

Os documentários *Brasília e Brasília, um dia em fevereiro* não almejam narrar a história dos grandes feitos dos vencedores nem das catástrofes vividas pelos vencidos. Esses filmes partem dos fatos insignificantes e não históricos no cotidiano, de forma a mostrar um passado ainda vivo no presente da cidade e dos habitantes que nela residem. Para Edward Hallet, a história “se constitui de um processo contínuo de interação entre o historiador e seus fatos, um diálogo interminável entre o presente e o passado” (1961, p. 54). Nesses filmes, importa menos identificar o que é histórico e o que não é, o que merece ou não ser narrado: importa mais cristalizar a imagem do passado no presente, a história se avizinando do cotidiano, a vida dos indivíduos como indissociável da história.

Referências

- BARROS, M. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- COSTA, L. *Relatório do Plano-Piloto de Brasília*. Brasília, DF: GDF, 1991.
- DAEHN, R. 50 filmes que marcaram a cidade. *Correio Braziliense*, Brasília, DF, 4 abr. 2017. Disponível em: <bit.ly/2IsxTEX>. Acesso em: 14 mar. 2018.
- HALLET, E. C. *O que é história?* São Paulo: Paz e Terra, 1961.
- HELLER, A. *O cotidiano e a história*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- HOLSTON, J. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LISPECTOR, C. Nos primeiros começos de Brasília. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 292-295.

LOPES, D. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília, DF: Editora UnB; Finatec, 2007.

LORENTE, J. I. Miradas sobre la ciudad: la sinfonía como representación de la urbe. *Revista Zainak*, Logroño, n. 23, p. 55-69, 2003.

MESQUITA, C. C. A superfície do cotidiano: uma aproximação a Acidente e Uma encruzilhada aprazível. In: MIGLIORIN, C. (Org.). *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 199-215.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*: tomo III. Campinas: Papirus, 1997.

_____. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

Referências audiovisuais

ACIDENTE. Cao Guimarães, Brasil, 2006.

BRASÍLIA. Cao Guimarães, Brasil, 2011.

BRASÍLIA, um dia de fevereiro. Maria Augusta Ramos, Brasil, 1996.

BRASÍLIA segundo Feldman. Vladimir Carvalho, Brasil, 1979.

CONTERRÂNEOS velhos de guerra. Vladimir Carvalho, Brasil, 1991.

submetido em: 1º set. 2017 | aprovado em: 15 fev. 2018