



031

Frame extraído do filme *Na missão, com Kadu*, de Pedro Maia de Brito, Aiano Bemfica e Kadu Freitas Fonte: Autor.

Érico Araújo Lima
Doutorado em Comunicação pelo PPGCOM/Universidade Federal Fluminense/UFF, linha de pesquisa Cinema e do Audiovisual, realizado em regime de cotutela com a Paris 3 (Sorbonne Nouvelle), durante o qual se integrou em equipes de pesquisa do Lira (Paris 3) e do Laboratório Kumã-UFF (2015-2019). Professor substituto no Instituto de Cultura e Arte ICA/UFC (2019-2021), com cursos ofertados no setor de escrita. Ministra cursos livres de formação em artes e audiovisual, tem textos publicados em catálogos e revistas, além de atuar com programação de mostras. Integrante do Laboratório de Estudos e Experimentações em Artes e Audiovisual/LEEA/UFC. ericoaal@gmail.com..

Diante das cisões: cinema e luta por moradia

Before Splitting: Cinema and the Struggle for Housing

Resumo: O artigo discute a relação entre cinema e práticas moradoras. Primeiro, situa uma questão larga, a íntima relação entre cinema e moradia. Em seguida, enfatiza a luta por moradia e o engajamento face a cisões na nossa experiência social. Propomos um cotejo entre os filmes: *A cidade é uma só?* (2011), de Adirley Queirós, e *Na missão, com Kadu* (2016), de Pedro Maia de Brito, Aiano Bemfica e Kadu Freitas. Sublinhamos as articulações entre o cinema e a ação política diante das violências perpetradas pelo Estado às condições de moradia de populações.

Palavras-chave: Morada; Moradia; Cisões; Cinema.

Abstract: *The article discusses the relationship between cinema and dwelling practices. First, it poses a broad question, the intimate relationship between cinema and dwelling. It then emphasizes the struggle for housing and the engagement in the face of splits in our social experience. We propose a comparison between the films: A cidade é uma só? (2011), de Adirley Queirós, and Na missão, com Kadu (2016), de Pedro Maia de Brito, Aiano Bemfica, Kadu Freitas. We emphasize the articulations between cinema and political action in the face of violence perpetrated by the State on the housing conditions of populations.*

Keywords: *Dwelling; Housing; Splits; Cinema.*

Em entrevista publicada no catálogo da 15ª Mostra de Cinema de Tiradentes, o cineasta Adirley Queirós afirmava um íntimo elo entre o gesto de filmar e o compartilhamento de um universo de moradia, particularmente no contexto de lançamento do seu primeiro longa-metragem, *A cidade é uma só?* (2011). “Acredito que o cinema é a esquina da minha casa e, no nosso caso, uma esquina do outro lado de Brasília” (QUEIRÓS, 2012, p. 80). Esse cinema feito pelo realizador e seus colaboradores tem demonstrado as consequências estéticas e políticas de um denso cruzamento entre elaboração fílmica e experimentação do próprio território. Ao longo dessa filmografia, e de outras também feitas desde a posicionalidade de quem habita um lugar, o cinema brasileiro recente tem testemunhado a aparição de “novos sujeitos de cinema”, como já disse Amaranta César (2017), o que surge como uma forte conjugação entre invenção de ações cinematográficas e intervenção na própria configuração política da nossa formação social.

Se o cinema pode ser feito desde a esquina da casa e, mais ainda (o seguimento da frase de Adirley é fundamental), uma esquina do outro lado de Brasília, a afirmação é aqui constitutiva por, pelo menos, dois motivos: trata-se de filmar como vizinho, desde a posição de proximidade – o cinema logo ali, na esquina; e, simultaneamente, de produzir cinema tomando como campo de atuação aquele espaço do outro lado da cidade central e modernista, projetada para o futuro, construída em meio a processos de remoção e segregação territorial. Concretamente, trata-se de falar e filmar desde Ceilândia, cidade em que Queirós habita e a partir da qual produz suas obras.

Este artigo tem como linha fundamental a relação entre cinema e práticas moradoras, termo ao qual chegamos durante nossa

[1] Apenas como sinalização de que este texto surge de um processo mais amplo, marcado por várias interlocuções, tentativas de formulações e reformulações, permito-me aqui remeter à minha pesquisa de doutorado, que resultou em tese defendida em fevereiro de 2019 com o título *Casa e Vizinhança: Modos de Engajamento. Cinema brasileiro contemporâneo e práticas moradoras*. Também sinalizaria para dois artigos anteriores, nos quais muitas das ideias propostas no presente texto ganhavam primeiros esforços de elaboração: ARAÚJO LIMA, Érico. Transbordar o cinema: anotações sobre imagem, ficção e práticas moradoras. *Vazantes: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Artes ICA/UFC*, v. 1, p. 152-168, 2017; e ARAÚJO LIMA, Érico. Quando o cinema se faz vizinho. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 44, p. 51-70, 2017.

pesquisa de doutorado¹. Ao propor essa perspectiva do morar como mote, interessa-me um constante cruzamento entre a expressividade das formas fílmicas e os outros fazeres já em curso no mundo, os fazeres de uma *habitação demorada*, sabendo sempre que o cinema é uma máquina que, simultaneamente, pode acolher e alterar aquilo que o excede.

Os filmes reunidos nesta pesquisa são todos feitos em espaços de periferias de cidades brasileiras. Assumindo esses territórios como carregados de matizes e multiplicidades, em constante movimento, não se trata de investir em um vocabulário globalizante, mas de sublinhar um ponto de partida dos filmes e, ainda, uma escolha, por parte de quem pesquisa, de se colocar à escuta das formas cinematográficas inventadas desde essas situações demorada, o que configura um gesto fundamental de quebra dos sentidos historicamente construídos das enunciações e produção de contranarrativas – as quais nos ensinam, em um só tempo, sobre nossas vidas sociais e sobre o próprio fazer cinema, questões que vamos retomar mais adiante em interlocução com André Brasil (2018).

Uma proposição muito cara neste texto é insistir na articulação entre os métodos cinematográficos de cada filme e as práticas expressivas que transbordam o cinema, com as quais ele se articula e colabora. Minha aposta, de modo mais largo, é a de que a própria noção de fazer filme pode se integrar a um plano de coexistência em meio a outros fazeres, que igualmente participam da elaboração do mundo. Trata-se de reivindicar um lugar muito decisivo para o próprio fazer artístico: ele se insere junto a outras ações que povoam o mundo, pode colaborar com essas ações e se contagiar por elas. Gostaria, com efeito, de sustentar a própria compreensão de uma forma para além da circunscrição

de campos específicos das artes e da possibilidade de indagar sobre o contágio entre o trabalho da imagem e os trabalhos expressivos que não são cinema. Essa perspectiva segue de perto as indagações de Tim Ingold (2017), quando este fala do ato de fazer segundo o necessário princípio de uma inserção nas forças em curso no mundo, para além da imposição de um projeto de um entorno passivo.

Contra o esquema hilemórfico, que remonta a Aristóteles e pressupõe um gesto de dar forma ativa a uma matéria inerte, é preciso conceber outras figuras para o fazer, considerando-o de modo *longitudinal*. A relação entre matéria e forma nesse esquema passa por ambições um tanto mais modestas a respeito da construção formal. Essa proposta permite abraçar inúmeras práticas distintas a partir da unidade básica da noção de gestos de fabricação, o que, no caso de Ingold, reverbera na travessia por áreas como antropologia, arqueologia, artes e arquitetura. Poderíamos dizer, inspirados pelo encontro travado com o pensamento desse autor, que um motor de nossas pesquisas é também sugerir, modestamente, algo como o alargamento de algumas perspectivas para a própria noção de forma, de estética, de fabricação.

Nesse sentido, as ambições daquele que faz são muito mais humildes que aquelas implicadas no esquema hilemórfico. Longe de se colocar à distância de um mundo passivo, à espera para receber os projetos que lhe seriam impostos do exterior, o melhor que ele pode fazer é se inserir no processo já em curso, os quais engendram as formas do mundo vivente que nos envolve (as plantas e os animais, as ondas de água, a neve e a areia, as rochas e as nuvens), acrescentando sua própria força às forças e às energias já em jogo (INGOLD, 2017, p. 60).

No que tange ao cinema mais especificamente, o que nos parece fundamental é que o esforço contido nos filmes aqui reunidos contribui para alargar nossos modos de conceber a elaboração de uma forma cinematográfica: a construção de uma imagem acontece em meio a uma infinidade de práticas em curso, e o cinema tenta, com o trabalho que lhe é próprio, colaborar com um mundo em movimento. É dessa maneira que propomos essa íntima articulação entre fazer cinema e fazer morada. Dizendo de outro modo, o próprio cinema se empenha em ser *uma prática moradora* associada a outras práticas moradoras.

Este texto acontecerá em dois movimentos: um primeiro deverá situar a questão mais ampla que tenho investigado, a dessa íntima relação entre cinema e morada, confluindo os horizontes de *lugar de morada e lugar de filmagem*. Feito esse gesto, interessa-me afirmar a necessidade de análises situadas e dedicadas às escalas específicas de atuação de alguns filmes para não que não se adote uma toada universalizante. A partir daí, passo a um cotejo entre duas obras, apontando também para uma pormenorização da discussão. Por meio desse segundo movimento, o morar ganha a inflexão da luta por moradia e o cinema encontra como seu fora a própria urgência de um engajamento frente a um processo de cisão e fratura na nossa experiência social.

A partir daí, proponho, então, um percurso junto a dois filmes brasileiros recentes: o já mencionado *A cidade é uma só?* em gesto comparativo com um curta mais recente, feito em outra situação urbana, ligada a ocupações na região metropolitana de Belo Horizonte, *Na missão, com Kadu* (2016), de Pedro Maia de Brito, Aiano Bemfica e Kadu Freitas. Sabendo das várias distinções entre os filmes, tentarei tomar os procedimentos formais e os aspectos colaborativos de cada um com o intuito de sublinhar

dois modos de articulação entre o cinema e a ação política diante das violências perpetradas pelo Estado às condições materiais de moradia de populações. Nos dois filmes, sublinharei a elaboração de parcerias entre quem filma e quem é filmado, ora com uma confluência mais íntima de horizontes e experiências, ora com a elaboração de uma aliança entre visitantes e moradores.

Tentarei aqui perceber como a perspectiva do morar, a partir dessas obras, toma a envergadura da urgência de lutas entre passado e presente diante dos processos de remoção e de uma distribuição desigual da condição precária, tomando aqui uma formulação de Judith Butler (2015). Eis uma possível pergunta que emerge a partir dos dois trabalhos: o que pensar sobre o morar quando a possibilidade de elaborar uma casa e de constituir uma moradia é negada em meio a uma vida social cindida que faz do morar um privilégio?

No movimento comparativo, aposto na complementaridade das ações dos dois filmes na paisagem cinematográfica brasileira recente. Ambos narram experiências sociais e históricas, alçando-nos à posição daqueles que são implicados pelos acontecimentos. Cada um à sua maneira, as obras elaboram táticas de compartilhamento com quem luta cotidianamente e incorporam, na cena, os indícios dessa implicação. *Na missão, com Kadu* nos devolve a colaboração entre aqueles que visitam e aqueles que ocupam. *A cidade é uma só?*, além de nos lançar em uma escala histórica mais ampla, inventa maneiras de engajamento entre equipe e filmados, de sorte que os sujeitos passam a elaborar o próprio exame do tempo histórico numa dimensão compartilhada. O gesto deste texto será, então, o de indagar, de modo particular, as formas desses filmes para também sondar questões que são transversais a suas empreitadas. As formas encontradas por cada

um são maneiras de intervir em um debate mais amplo, do qual destaque, portanto, duas frentes complementares: a participação do cinema nas lutas urgentes que o transbordam e os modos de compor alianças nesse processo mesmo de agir.

Cinema e morada

Ao usar a noção de *práticas moradoras* como princípio de alinhamento entre filmes distintos, tento investir em um vocabulário aberto que não seria demasiadamente definidor ou classificador de uma vasta produção. Com isso, a expressão pode indicar um campo elástico e variável de atuações ao mesmo tempo em que aponta para um problema em curso e elabora-se, concretamente, quando nos colocamos diante das situações pontuais, dos experimentos, da *práxis* dos curtas e longas-metragens. A aposta central aqui lançada é a de que a íntima experiência dos lugares de morada pode dar forma e contagiar a elaboração cinematográfica. O espaço aqui convoca um conjunto de ações às quais o cinema se soma: modos de habitar, estilos de fazer e ritmos de existir, cantar, dizer, construir casas, percorrer vizinhanças. Uma morada é inseparável de um estilo.

Com os filmes, pergunto-me como se pode partir da coabitação de um território para a morada em um lugar-imagem, um lugar-cinema. É como se fosse possível caminhar constantemente pelos liames de morar e filmar. E a noção do *coabitar* é aqui bastante cara, mas é sempre preciso considerar que, diante do trabalho do cinema, a coabitação é, pelo menos, dupla: habita-se um território vivido e um mundo imaginado (em outras palavras, o próprio filme, a imagem, o som). A partir de cada situação local, de cada embate em jogo nas feições dos filmes, podemos pensar maneiras de se instalar em um espaço e de se articular

a um conjunto de práticas em curso nas vidas que já existem antes do filme.

O cinema se torna, cada vez mais, uma zona na qual diferentes sujeitos históricos passam a intervir com invenção, ao mesmo tempo em que age nos territórios e no presente como um corpo a mais: ao acontecer com uma comunidade, ele se articula, à sua maneira, com outras práticas moradoras que o antecedem e o excedem. Ele se vê convidado a constituir gestos formais capazes de colaborar com outros processos relacionados ao morar: de experimentação de si e do mundo, de articulação de grupos, de ocupações de territórios, de elaboração de memórias individuais e coletivas, de costura de laços.

Como bem sabemos, a cena cinematográfica brasileira tem testemunhado a emergência de processos nos quais sujeitos historicamente vulnerabilizados, subalternizados e silenciados violentamente proliferam táticas de intervenção na cena pública a partir da invenção de formas no campo da prática cinematográfica. Trata-se de uma afirmação estética e política que se articula ao contexto brasileiro dos últimos anos, que testemunhou a emergência de várias frentes de embate a partir das vozes e dos gestos de vários grupos que experimentam cotidianamente diferentes processos de exclusão, risco, violência e precarização das suas vidas. A partir da composição de uma rede com variadas zonas de enfrentamento, o cinema também passou a ser acionado como um campo aberto das lutas, como a partir da perspectiva de quem lida no corpo com a persistência dos processos históricos de uma “distribuição desigual da violência, do genocídio sistemático de populações racializadas, empobrecidas, indígenas, trans, e de outras tantas”, como diz Jota Mombaça (2016, p. 15).

Na companhia das imagens, é possível elaborar sobre traumas históricos e lutas cotidianas contra opressões bem como expressar uma habitação pulsante do presente carregada de afetos, alegrias e manifestações culturais que compõem a elaboração de um território existencial considerado com todo o vigor das potências de invenção de formas de vida. A singularidade dos processos tem permitido viragens em várias frentes simultâneas e inseparáveis: no campo das lutas institucionais, nas políticas públicas de visibilidade e de representatividade, nas formas cinematográficas.

Se é fundamental aqui a emergência de novos sujeitos de cinema, seguindo com a expressão de Amaranta César, é porque interessa acompanhar quais outras metodologias de filmar podem se compor a partir da articulação de novos lugares de partida na própria produção de imagens. Não se trata aqui de construir expectativas a respeito do que virá de imagens produzidas a partir de um território ou universo social determinado. Longe disso, a questão é justamente ver como o cinema vira lugar de alteração das vidas. E, ainda: o próprio cinema também pode se inventar cada vez mais, na medida em que se alargam também essas dinâmicas de produção das imagens. E aqui vale retomar um texto recente de André Brasil (2018, p. 3), no qual ele formula essa questão de modo preciso:

Se não faltam motivos para que as formas de representação sejam pressionadas, tensionadas pelas demandas de representatividade, um deles me parece central: trata-se de recusar o sentido único e unívoco da produção simbólica, mais especificamente, de criar contra-narrativas, discursos reversos, que estanquem o fluxo avassalador de projeções do imaginário branco – suas neuroses e fantasias – sobre negros, indígenas e outros grupos marginalizados.

Se o interesse recai aqui sobre as íntimas contaminações entre o cinema e os materiais expressivos que o extravasam, parece fundamental considerar que a produção desses discursos reversos, seguindo os termos de André Brasil, compõe o próprio campo de contaminações a alterar o fazer cinema, quando entendido de modo longitudinal. E a alteração é sempre mútua, como segue o autor: “se uma forma de expressão abriga, acolhe os modos de vida, simultaneamente, acontece uma defasagem, uma passagem precária e mediada entre os modos de vida e as elaborações do cinema” (BRASIL, 2018, p. 3). Cito mais uma passagem do texto:

Se o lugar de fala existe antes do filme, a partir das condições históricas que estabelecem, por exemplo, a exclusão de uns e o privilégio de outros, a expressão é um dos lugares de sua atualização e elaboração. No caso específico do cinema, as imagens tornam-se, por isso, espaço de liberdade (não sem o risco de que sejam também espaço de opressão e sujeição) justamente na medida em que abrigam – consciente ou inconscientemente – a perspectiva daqueles que as produzem, e na medida em que, por outro lado, diferem, alteram, reinventam condições prévias; permitem a tomada de distância em relação às posições e identidades pré-estabelecidas. Ocupar esse espaço, essa defasagem entre identificação e desidentificação, entre lugar de fala e sua expressão, essa me parece uma relevante dimensão política do cinema (BRASIL, 2018, p. 4).

Para seguir efetivamente aos dois filmes, trata-se, finalmente, de afirmar a aposta em pedagogias das imagens, de modo que são elas que nos permitem deslocar nossos vocabulários e construir novos modos de dizer e pensar as relações entre arte e modos de estar junto. Cada filme promove uma pedagogia singular. Ainda no texto de André Brasil, poderíamos sublinhar uma passagem em que o autor sugere algumas lições extraídas a partir de dois filmes recentes que abordam as lutas dos Guarani e Kaiowá pela

[2] Indicaria aqui, sobretudo, questões pontuais e breves sobre os modos de realização dos dois filmes: ambos nascem, como bem caracteriza André Brasil, de uma íntima aliança entre índios e não índios. *Martírio* é um filme-processo emblemático do cinema brasileiro recente, marcado pela longa duração resultante de uma densa e demorada trajetória de militância de Vincent Carelli junto aos povos indígenas. *Ava Yvy Vera* foi realizado em contexto de formação, a partir de oficinas de filmagem e montagem, numa parceria entre o projeto de extensão "Imagem Canto Palavra nos territórios Guarani e Kaiowá", coordenado pela professora Luciana de Oliveira (UFMG), e o Vídeo nas Aldeias.

retomada de suas terras: *Martírio* (2016), de Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tatiana Almeida, e *Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio* (2016), realizado por Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Jhonn Nara Gomes, Jhonatan Gomes, Edina Ximenez, Dulcídio Gomes, Sarah Brites, Joilson Brites, jovens lideranças Guarani e Kaiowá². Em meio ao cotejo entre as duas obras, André Brasil formula a seguinte proposição:

Em sua montagem, *Martírio* explica, por meio de seu enquadramento atento, que ele precisa antes escutar e aprender. Se, por sua vez, a montagem e a mise-en-scène de *Ava Yvy Vera* são lugares de aprendizado, na medida em que elaboram aquilo que impõe a experiência histórica, o enquadramento ensina (nos ensina) (BRASIL, 2018, p. 11).

Essa distinção entre pedagogias da imagem inspira, então, a passar aos dois filmes que vou discutir de modo mais pormenorizado. O pano de fundo da discussão também toca precisamente a consideração a respeito de dois processos de aliança com matizes distintas, um mobilizado particularmente por gerações diferentes de pessoas que já moram em um espaço, outro feito na parceria entre quem visita e quem ocupa.

Modos de fazer junto

Na missão, com Kadu, de Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito, abriga em sua montagem um episódio de urgência. Em 19 de junho de 2015 uma caminhada de moradores das ocupações da região de Izidora, em Minas Gerais, percorre a rodovia MG-010, Linha Verde, rumo à Cidade Administrativa, sede do governo mineiro. Mas o percurso viria a ser interrompido violentamente pela polícia militar do estado. Bombas de gás lacrimogêneo, balas de borracha e *spray* de pimenta foram

atiradas pelo batalhão de choque da PM contra a população em marcha, composta por adultos, jovens, crianças e idosos. Kadu Freitas, militante e morador da ocupação Vitória – uma dessas ocupações em caminhada – filma o episódio com uma câmera de celular e capta desde instantes de expressão da alegria de uma luta, com companheiros que jogam futebol, ao súbito desencadear do processo de violência policial contra a manifestação vinda de todos os lados. Junto às imagens no calor do acontecimento, a montagem traz ainda momentos de conversa e preparação do ver junto, quando o próprio filme feito por Kadu é projetado na ocupação.

Nas imagens feitas por Kadu, testemunhamos a força de uma inseparabilidade: trata-se do vínculo incontornável entre o ato de marchar, lutar, reunir-se para demandar moradia e o gesto de filmar como modo articulado à caminhada, um engajamento em uma ação vital. *Na missão, com Kadu* nos apresenta a urgência de um embate, a tensão vivida por corpos em confronto com a polícia militar de Minas Gerais, que reprime e atropela sujeitos em luta pelo direito à moradia. Além de expor essa fratura constituinte de nossa história, o filme se organiza ainda para elaborar a própria experiência do ver junto, que me parece passar por uma elaboração formal bastante simples, mas com ricas consequências, tramadas na própria fatura do filme. É uma obra que permite pensar o gesto do documentário no calor dos acontecimentos e o próprio lugar do espectador, que é tanto interno à cena fílmica quanto exterior a ela.

A cidade é uma só? trabalha uma mútua contaminação entre procedimentos documentais e ficcionais e permite uma visão histórica para a própria formação de Ceilândia, que tem suas origens nos processos de remoção dos moradores da Vila IAPI, no

entorno do Plano Piloto de Brasília. Esse processo foi finalizado no início de 1971 a partir daquilo que o governo do Distrito Federal chamou de Campanha de Erradicação de Invasões (CEI) – da qual surge, inclusive, o nome da cidade. Cruzando gerações de personagens (Nancy, Dildu e Zé Bigode), além de diferentes matizes de ficcionalização, o filme nos coloca diante de uma elaboração histórica que expõe as bases de uma segregação territorial. Retomarei, especialmente, as formas de implicação na cena por parte da equipe.

“Enquanto morar for um privilégio, ocupar é um direito”: eis uma frase mobilizadora de uma série de articulações e movimentos por moradia no Brasil. Se o cinema pode ser um aliado dessa luta, nosso cotejo acontece entre dois trabalhos concernidos diretamente por históricos processos de segregação territorial e violência estatal contra aqueles que buscam cotidianamente formas de morar. Mesmo diante das singularidades, arriscaremos essa aproximação por uma aposta nas consequências para pensar modos de engajamento a partir de uma necessária reflexão sobre políticas de habitação e elaboração da casa como questões que tocam diretamente processos históricos e de implicações públicas.

A cidade é uma só? tem escala e gesto distintos do curta feito junto às ocupações de Izidora. Ambos os filmes, entretanto, estão intimamente engajados no clamor do presente, e o gesto de *A cidade é uma só?* estaria justamente nos oferecendo um olhar histórico de envergadura mais ampla. É um filme que se faz tendo como base constante o jogo entre passado e presente. E, se pensarmos que todo ato comparativo é como uma montagem de uma sessão para ver junto, o filme de Adirley possibilita um gesto de historicização de um processo

específico – mas que compartilha traços com formações históricas de outras segregações –, oferecendo linhas de força para montar imagens e energias de filmes distintos engajados na composição conflitiva do presente.

Na missão, com Kadu permite analisar um episódio histórico recente, situando o espectador, simultaneamente, no calor do acontecimento e poucos meses depois, para a elaboração do que foi vivido, junto com a comunidade, com uma distância temporal de escala mais curta. *A cidade é uma só?* lança cada espectador em uma perspectivação histórica de recuo temporal um pouco mais alargado, podendo nos apresentar duas gerações distintas de moradores: a de Nancy Araújo, que em sua dimensão testemunhal rememora o passado do processo de remoção, e a de Dildu (Dilmar Durães) e Zé Bigode (Wellington Abreu), que assumem o caráter mais explícito de personagens de ficção, produzindo no presente trajetórias pela cidade. Nesses dois filmes, subjetividade e experiência histórica também se veem enlaçadas: em boa parte das operações estéticas de cada um, o liame tecido entre dinâmicas do morar e elaboração do presente e do passado passa por uma trama subjetiva, pelo prisma de singularidades também sempre implicadas nos processos de grupo.

Como eu dizia no início, *Na missão, com Kadu* é um filme feito da aproximação entre quem chega e quem já ocupa. O início do curta é emblemático a esse respeito, quando expõe uma parte da equipe no momento de chegada à Ocupação Vitória. Aqueles que chegam se apresentam: Aiano Bemfica vai falar com Kadu, que se dirige ainda ao antecampo, cumprimentando Luisa Lanna, no som direto, e Pedro de Brito, na câmera. Trata-se aqui de um processo cruzado: de um lado, acolhida de quem

ocupa, para compartilhar a luta e as próprias ações fílmicas; de outro, desejo de colaborar (com o cinema) por parte de quem chega. Logo em seguida a montagem nos lança em uma relação de conversa sobre o episódio traumático, em rememoração, na casa de Adão e Aninha, onde mora Kadu – sequência que trarei mais adiante –, e as imagens feitas por Kadu na situação de urgência, diante da polícia.

No título, o filme parece indicar uma frase que cifra o seu gesto compartilhado, a qual também é dita logo no início por Yan, garoto que guia Aiano até Kadu. Creditado também como diretor, Kadu é filmado e filma, e o curta se alia a ele por meio desses cruzamentos: põe-se, assim, *na missão* – com o militante e com Izidora, pode-se dizer. Se o filme expõe justo aquele processo de chegada é porque se trata também de trazer o modo de elaboração dessa aliança: tudo ali, em verdade, será como uma preparação para ver o filme feito pelo morador da ocupação e confrontar-se com as imagens carregadas da urgência daquele episódio e da violência que o compõe – que vem junto, sem dúvida, do gesto obstinado de Kadu em empunhar a câmera como modo de afirmar, na sustentação dessa tomada, uma recusa a calar-se diante da repressão do Estado.

Trazendo outra posição nessa situação, Adirley Queirós faz parte mais diretamente da história de Ceilândia e, no próprio ato de filmar, evidencia pouco a pouco a sua íntima implicação no universo social que toca o filme. Aqui o cinema é feito desde esse lugar de compartilhamento da vizinhança. Cláudia Mesquita (2012) já desenvolveu uma rica e densa análise do filme, da qual retomo a discussão sobre as formas de participação de cineasta e equipe na cena fílmica, justo por meio da combinação que o filme opera entre recursos formais, o que permite instantes de algum

distanciamento crítico e momentos complexos nos quais cineasta e equipe participam da cena dramática – evidenciando a partilha de um universo com as vidas e histórias postas em cena.

Notadamente a partir da distinção entre forma dramática e forma épica, a autora oferece uma leitura dos lances de coexistência entre essas duas estratégias na tessitura de *A cidade é uma só?* (MESQUITA, 2012). Essas instâncias não cessam de se contaminar e teriam como um dos momentos fundamentais a sequência em que Adirley adentra a casa de Nancy, que apresenta diretor e equipe a Dildu e Dandara, personagens dramáticas, fazendo da equipe uma personagem também, mais do que figura mediadora (MESQUITA, 2012). No cotejo que Mesquita faz com *Brasília: contradições de uma cidade nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade, e *Conterrâneos velhos de guerra* (1992), de Vladimir Carvalho, outros dois filmes também dedicados a expor a cisão constitutiva da formação de Brasília, fica evidente o lugar de distância produzido pela enunciação nessas duas obras mais antigas, marcadas por certa trajetória histórica do cinema brasileiro, sobretudo pelo não compartilhamento das experiências dos realizadores com aqueles que habitam o entorno de Brasília.

Dentro da perspectiva que é tão cara a este texto, interessamos vivamente as consequências que Mesquita extrai dessas diferenças, o que a permite afirmar: “a perspectiva dos pobres é construída de maneira marcadamente diversa em *A cidade é uma só?*” (MESQUITA, 2012, p. 67). Essa distinção emerge em cena na própria maneira como os procedimentos dramáticos do filme de Queirós permitem abolir a “separação sujeito-objeto” e abalar “o ‘pôr-se frente às criaturas’ que caracterizou a mediação documental, tradicionalmente” (idem, p. 68). A análise de Mesquita

permite visualizar, na própria forma fílmica, o que seria constitutivo de um processo tramado pela “proximidade a um universo social” (idem, p. 68). As estratégias fílmicas “sugerem uma coincidência de horizontes – equipe, sujeitos filmados – que parece traduzir uma outra perspectiva de relação e realização, um processo de fatura e de vida compartilhados (cineasta, filmados)” (idem, p. 68).

Sem deixar de “historizar”, a investida dramática de *A cidade é uma só?* é responsável, em boa medida, pelos lances que bloqueiam um olhar excessivamente distanciando, que cercasse os pobres de compaixão, projeções externas, padrões e idealizações. Na contramão, ela sugere a vida presente como invenção, sem abrir mão das marcas do passado, tampouco de temas e signos fundamentais na vivência complexa, pelos pobres, das “cidades” que coexistem na atualidade de Brasília. (MESQUITA, 2012, p. 68).

Essas proposições de Cláudia Mesquita são seguidas de perto por André Brasil, que toma essa trilha profícua de argumentação, trazendo como elemento de destaque a exposição do antecampo como aquilo que acentua um compartilhamento do drama entre equipe e personagens. Ao se colocar como uma espécie de diretor-personagem, saindo da parte anterior ao campo visual, Adirley Queirós vem compartilhar na cena o presente dramático dos personagens numa operação complexa que vai muito além da reflexividade fílmica, como já disse Brasil, procedimento tão caro a variados cinemas modernos quando se trata de expor o mecanismo da representação para produzir um efeito de distanciamento crítico. Trata-se muito mais de uma “*mise-en-abyme*”, que permite ao diretor tornar-se personagem afim, a compartilhar o mesmo drama dos demais, acompanhando suas perambulações pela cidade” (BRASIL, 2013, p. 96).

Se, por um lado, de fora da cena, o diretor coloca a realidade em perspectiva, distanciando-se criticamente; se, nesse distanciamento, ele vincula o passado histórico ao presente da Ceilândia, ao se inserir como personagem no drama ele mostra como esse discurso crítico é compartilhado com aqueles que compartilham também, com ele, a difícil realidade da periferia. Nesse sentido, o filme se torna, ele também, uma prática de engajamento, um discurso de resistência que se soma aos outros, encampados pelos demais protagonistas do filme. Na verdade, *A cidade é uma só?* mostra esse lugar liminar de um diretor que tematiza seu próprio universo social, sua vizinhança, seus afins. De um lado, para filmar, ele deve tomar distância (não se filma totalmente dentro da cena). No caso deste filme, trata-se de um distanciamento crítico. De outro lado, ele filma a si mesmo, na medida em que participa da comunidade tematizada. Que Adirley faça isso no âmbito da ficção – que incorpore esse papel liminar à própria cena, à própria narrativa, valendo - se de estratégias dramáticas – esse é um dado que merece atenção (BRASIL, 2013, p. 97).

Tendo em mente, então, essas duas distinções de base entre os filmes, segurei para uma análise mais pormenorizada de alguns aspectos deles, apostando na dimensão de uma ressonância dos gestos de ambos em certo horizonte de embate com as gestões dos poderes nas formas urbanas de habitar. Por conta da amplitude de elementos que podemos destacar em *A cidade é uma só?*, enfatizarei aqui, para este artigo, o movimento do filme junto a Nancy, com a qual a equipe passa a escavar em conjunto o processo histórico de constituição da Ceilândia.

Diante das remoções

Ceilândia é uma cidade que surge a partir dos processos levados adiante pelo poder público em articulação com os interesses privados do mercado imobiliário no sentido de organizar o espaço tendo por base a expropriação daqueles que foram

os construtores de Brasília. É uma cidade que surge já sob o signo da violência de Estado que mobiliza uma “erradicação” daqueles que vivem nas proximidades do Plano Piloto. Nesse projeto marcado pela separação e pelo estabelecimento de uma distância, encontra-se o emblema de uma política de gestão do urbano, que busca afastar os pobres sempre mais e não permitir a eles a participação nos projetos de cidade postos em movimento. Essa história é contada, em *A cidade é uma só*, pelo testemunho de Nancy, que se insere como narradora interna daquilo que foi vivido pelos moradores removidos. O discurso dela, captado segundo o gesto documental mais tradicional, entra, pela montagem, constantemente em confronto com os arquivos oficiais. Com narração precisa, ela evidencia, frontalmente, as bases de um projeto. “Eles queriam achar um lugar para jogar aquele monte de pobre”, diz Nancy logo após a inserção de um vídeo da propaganda do governo, material de arquivo que comenta o processo de remoção dos moradores para um lugar que se preparava para receber a população. O governo buscava retirar os pobres do trajeto de voos que chegavam constantemente a Brasília e poderiam ser confrontados, desde a vista aérea, com a eloquência de um projeto contraditório de cidade. O movimento se deu rumo a uma terra sem a infraestrutura prometida e que estava completamente sem preparo para acolher os moradores que vinham da vila do IAPI.

Nancy, criança naquela época, foi uma das escolhidas, em uma escola do local, a Escolinha do Zaru, no centro da vila, para entoar um *jingle* publicitário que fazia parte da campanha do governo do Distrito Federal para promover as remoções. Gesto perverso do Estado: um coral de crianças é formado em uma escola da própria comunidade que será removida para entoar o canto que

se associa à sua própria remoção. Na canção, como em todo gesto oficial, o elogio à união e à harmonia, ficção estatal de uma integração que entrava em descompasso eloquente com os processos vividos de segregação:

Vamos sair da invasão
A cidade é uma só
Você que tem um bom lugar pra morar
Nos dê a mão, ajude a construir nosso lar
Para que possamos dizer juntos
A cidade é uma só
Você, você, você
Você vai participar
Porque, porque, porque
A cidade é uma só

Na canção, o argumento parece cíclico e reiterativo, perfazendo, como que num beco sem saída, o ideário de uma comunidade fusional, perfeitamente integrada e harmonizada: 1) vamos dar as mãos para dizer que a cidade é uma só; 2) é preciso participar, porque (três vezes “porque”, vale observar) a cidade é uma só. Uma unidade consensual é princípio e fim desse comunitarismo forjado pelas narrativas oficiais, que escamoteiam os gestos intrínsecos de separação imanentes a seus projetos. A tarefa que o filme abraça é expor uma fratura constitutiva desse processo: de saída, como diz Cláudia Mesquita, “a tomada de distância já está no título, que sapeca uma interrogação ao final do refrão do *jingle* pela remoção: *A cidade é uma só?*” (MESQUITA, 2012, p. 58).

Como numa linha melódica e rítmica a desferir quebras na harmonia desse canto das remoções, Dildu, personagem mais

marcadamente ficcional dos três, trabalha para construir outra canção. Trata-se aqui de outra canção para outra campanha também, totalmente distinta daquela que operava na lógica da erradicação. Dildu é faxineiro em Brasília e candidato a deputado distrital pelo Partido da Correria Nacional (PCN), com propostas que incluem “cinema a um real” e indenizações para os antigos moradores da Vila do IAPI, que foram “abortados para Ceilândia”, como diz em um de seus percursos pelas ruas.

Por meio dessa campanha eleitoral imaginada, a ficção adentra a trama urbana e opera uma complexa dramaturgia em meio ao mundo para, a partir da atualidade vivida, lançar um projétil que estiliza qualquer possibilidade de lembrança nostálgica de um sofrimento. Como se a ficção pudesse ser devolvida imediatamente ao mundo, no seu próprio processo de elaboração, o filme cria um candidato da quebrada a irradiar propostas, voz e gestos, colocando-o no corpo a corpo com as pessoas que efetivamente estão ali nas suas vidas cotidianas, seja na rodoviária de Brasília, seja durante uma caminhada por ruas menores, seja na tentativa de colocar o Santana do cunhado, Zé Bigode, para funcionar.

Dilmar Durães, ao interpretar Dildu, com esse gesto ficcional atravessado pelo real e arremessado na cidade, torna-se, em alguma medida, um *performer* que coloca o próprio corpo em exposição na cidade, submetendo a *performance* que realiza às intermitências dos encontros, lapidando um personagem a partir do imprevisto e do inesperado. Além dessa acolhida ao mundo, no contágio que o corpo instaura com a rua, ele é também uma espécie de intervenção na experiência cotidiana, sobretudo nos atos de campanha que colocam Dildu em contato com seus eventuais eleitores: nos momentos de interpelação de cada passante com a presença de suas propostas, é como se o

filme testemunhasse a ação performática do ator a provocar os sujeitos e o fluxo habitual da cidade. Se nos interessa essa chave de uma candidatura como “programa performativo”, para usar de empréstimo a expressão de Eleonora Fabião (2013), trata-se justamente do caráter liminar que a autora atribui a esse gesto de criação: “O que a performance possibilita é uma ampliação da pesquisa sobre cena e sobre presença justamente por ser cena-não-cena” (FABIÃO, 2013, p. 9). O trabalho de atuação de Dilmar Durães faz cena diretamente em contágio com a cena da cidade: sem que seja possível parar o curso do mundo, a ficção acontece em meio a ele, com ele. Aqui vemos etapas variadas dessa campanha, intercaladas ainda pelos momentos de trabalho de Dildu e dos deslocamentos que este precisa fazer entre Brasília e Ceilândia. Nesse programa performativo e ficcional encampado por Dildu, o filme opera uma intervenção na cidade e faz uma espécie de ação direta pela ficção.

Zé Bigode é o personagem que permite ao filme a transição pelo presente da especulação imobiliária. Ele percorre as ruas, negociando lotes no entorno de Ceilândia, e é cunhado de Dildu, unindo-se a ele em muitos dos percalços do processo de campanha eleitoral. Sempre transitando pelas ruas e indicando as transformações de uma paisagem, ele opera, em larga medida, como um mediador do filme para tratar das rápidas mudanças urbanas de Ceilândia: com a janela do carro³ vertida para o mundo, ele comenta o desaparecimento de uma antiga área de brejo “logo ali”, a perspectiva de emergência de lotes “mais adiante”. Vista como uma paisagem em movimento, às vezes de modo lateral, outras em avanço frontal, Ceilândia é filmada, com alguma frequência, por essa perspectiva do carro em movimento. Diante de uma casa construída no imprevisto, ele se pergunta como ela

[3] Felipe Mussel (2016, p. 26) já desdobrou, na sua análise sobre o filme, consequências para esses momentos que expõem o “papel do automóvel como ponto de vista privilegiado para se filmar a cidade”.

teria sido enfiada ali e emenda, dirigindo-se aos interlocutores que o filmam nesses trajetos: “o povo quer morar, rapaz”. Quando estamos em Brasília, o percurso de dentro do carro acentua o sentido de desorientação: os diálogos entre Dildu e Zé Bigode são, especialmente, gestos críticos ao próprio modelo de urbanismo da cidade, à “síndrome de tatu”, como diz em dado momento Zé. “Como é que sai daqui?”, grita Dildu.

Zé Bigode se situa, em alguma medida, como o personagem mais liminar, que não cessa de dirigir-se à equipe, de ser indagado em alguns momentos e mesmo de propor que determinado encontro, ligado a suas negociações, não seja filmado. A câmera, nesse instante, se abaixa. Já o acompanhar de Dildu guarda um recuo maior da enunciação, à exceção do momento de gravar o *jingle*, em que a evidência de um aparelho de filmagem rompe com qualquer transparência, aqui sendo muito também parte do próprio jogo ficcional, como se estivéssemos diante de uma equipe que acompanha o candidato, como de algum modo é o acompanhar de Zé Bigode.

Se a campanha de Dildu insere um frescor singular nos modos de narrar o presente de Ceilândia, ela parece nos dizer sobre a necessidade de habitar a cidade a partir de uma energia que evita retomar o passado com lamento. Retomo o que já disse Adirley, em entrevista sobre o longa posterior, *Branco sai preto fica*, que me parece contaminar não só aquele filme: “Constantemente estávamos tentando contar uma história que fugisse daquele lugar imaginado do ‘bom periférico’. O ‘bom periférico’ é sempre um corpo em busca de redenção, portanto historicamente ele representa um pensamento reacionário” (QUEIRÓS, 2014, p. 90). Nos momentos em que Dildu faz referências explícitas ao passado, já há uma dobra naquilo que foi vivido: o “X” que

estampa a candidatura é, como diz ele mesmo em dado momento, uma resignificação da marca norteadora das remoções dos moradores da Vila do IAPI.

Se o filme não para de afirmar a importância da elaboração histórica, tendo por guia a narrativa de Nancy, o presente é tramado com o empenho de expor uma persistente invenção do morar. Chegamos mesmo a ver Dildu e Dandara em meio a momentos lúdicos, como uma ida ao parque ou a experimentação do candidato em meio a uma festa. Em outros instantes, uma ida a Brasília impulsiona gestos simples de confronto com a configuração da cidade a partir de enquadramentos dos corpos diminutos em meio à paisagem da cidade modernista, postos entre arquitetura grandiosa e deserto que não acolhe: se os prédios da sede do poder estão bem ao fundo, a perderem-se de vista, o plano também reforça a sensação de descampado para aqueles que caminham no primeiro plano, em meio a comentários com humor agudo da parte de Dildu, que interroga sobre as formas erguidas no deserto.

Ação direta

Situada ao norte de Belo Horizonte, a região de Izidora fica na fronteira com o município de Santa Luzia e tem sido historicamente alvo de variados processos de especulação imobiliária, aos quais um conjunto de ocupações – Rosa Leão, Vitória, Esperança – tem respondido com outra lógica de produção de espaço⁴. *Na missão, com Kadu* se insere, ao seu modo e com sua escala de contribuição, nessa luta pelo direito à moradia, abrigando, pelo menos, dois gestos distintos de imagem. Um deles consiste no que poderíamos considerar uma ação direta de uma imagem diante das urgências da história,

[4] Apresento aqui um material de consulta possível a respeito do histórico e complexo processo de lutas na região de Izidora, disponibilizado em página do grupo de pesquisa Indisciplinar, da UFMG: http://oucjh.indisciplinar.com/?page_id=696; <http://pub.indisciplinar.com/izidora/>. Acesso em: 18 abr. 2019.

quando Kadu insiste em sustentar sua câmera no limite do visível, os próprios olhos tomados pelo gás lacrimogêneo, o próprio corpo na situação de risco. Em seu alto caráter performativo, essas imagens chegam a nós como participantes do próprio acontecimento que registram, teimosas em se fazer, radicais na sua sustentação. O outro gesto estaria ligado ao próprio processo de articular essas imagens intensamente contagiadas pelo real a outros tempos da comunidade, quando o filme instala momentaneamente o espectador nos modos de vida da ocupação, mas ainda sob o mote do episódio de repressão. A partir desses dois gestos complementares, o curta colabora para os processos de constituição de um lugar, em composição com as práticas moradoras que confrontam as estratégias do capital e do Estado em seus modos de fazer cidade.

O evento traumático é inserido no curta-metragem por volta da metade de sua duração, após instantes em que o espectador é posto numa situação de escuta de quem vive aquela luta cotidiana e esteve naquele dia, agora rememorado. Paula Kimo (2016) já bem salientou a existência de três distintas temporalidades na tessitura do filme: o “tempo da comunidade”, quando somos colocados na companhia de uma conversa, na casa de Aninha e seu Adão, junto ao próprio Kadu, com um posterior preparo da projeção das imagens que ele produziu no dia 19; o “tempo do conflito”, quando o espectador passa a ver, junto com os integrantes da ocupação, o filme feito por Kadu durante a repressão à marcha de moradores; e o “tempo do fim”, em que o filme expõe uma cartela preta sobre o assassinato de Kadu, expondo “o luto da luta” (KIMO, 2016, p. 260), além de convocar a elaboração de uma memória, que prossegue a possibilidade de intervenção no presente.

Essa articulação de momentos distintos nos possibilita ver no filme uma inserção na própria comunidade para ocupar, com ela, um espaço e disparar uma energia possível para seguir uma experiência de luta. Na cena inicial da conversa, Aninha pontua o aprendizado com o episódio de repressão policial, com o qual foi possível adquirir experiência sobre as próprias táticas de resistência – “ganhar experiência e ficar mais forte para a luta”, diz ela. Kadu concorda com ela. A conversa rememora a situação vivida e, não só isso, vai compondo uma maneira de se relacionar com esse passado próximo, tomar a experiência para seguir, com inabalado frescor, uma atuação no presente. Pouco a pouco, é como se o filme se transformasse numa instância para suportar o peso imposto pelo trauma.

Foi fundamental filmar a passeata e a repressão, gesto de Kadu recuperado na parte final, e simultaneamente busca-se articular essa experiência – manifestar, por assim dizer, o filme junto com a comunidade, construindo um espaço com outros corpos quando se expõe o vídeo feito no calor do acontecimento e se acompanha a imagem sendo vista, o episódio sendo rememorado, as múltiplas conexões que aquelas imagens produzidas no dia da marcha passam a ter com outros tempos vividos pela comunidade. Em seu gesto militante, o filme traça uma série de estratégias que imbricam a invenção de formas a processos urgentes do presente. Um dos eixos articuladores da prática do filme diz respeito à possibilidade de uma imagem ecoar uma situação, de fazê-la reverberar. Em grande medida, ele nos faz pensar sobre os destinos de uma imagem, sobre uma espécie de posterioridade do visível fabricado, especialmente na sua capacidade testemunhal de expor a violência do Estado – o que, como veremos, já é considerado no próprio ato de tomada. A esse respeito, Paula

Kimo também já sinalizou com precisão: Kadu “convoca o futuro da imagem na sua própria gênese” (KIMO, 2016, p. 259). No momento de ver junto, no seio da comunidade, é como se uma virtualidade ganhasse já uma possível atualização. Veremos, por breves instantes, as reações dos moradores da ocupação Vitória. Quando o filme feito por Kadu se encerra, o corte brutal e seco já nos leva para o silêncio e os créditos, mas poderemos considerar aqui quais consequências estariam nesse ato de expor o filme sendo visto e de, simultaneamente, nos abrir a imagem, fazendo-a, então, ser vista pelo espectador não morador.

Exibida junto àqueles que são diretamente concernidos pelo evento de repressão, uma imagem pode, simultaneamente, expor uma distância, pela sua inerente defasagem e dimensão mediadora (por mais direta que seja), e atualizar, no ato de ver, a presença, em cena, daquilo que foi vivido no próprio corpo. Porque ver, nesse caso, já é situar-se no acontecimento pela perspectiva de alguém, de um companheiro da luta, de uma posição física específica no espaço, de uma forma de engajamento de corpo, de uma maneira de apontar a câmera.

Se Aninha e Kadu parecem estar de acordo com a perspectiva de que o episódio fortaleceu a luta, poderíamos mesmo ensaiar aqui que uma imagem do evento traumático pode retornar como uma renovada força política por meio de uma lembrança liminar do vivido há tão pouco tempo. Arrisco dizer que ver junto, em comunidade, o próprio episódio vivido com dor é uma forma de costurar feridas, armar táticas e traçar formas de luta no seio da própria luta. Simultaneamente, para aqueles que estão fora e que também passam a ver junto, a imagem se envia como que no empenho em instaurar uma vizinhança: trata-se de traçar uma possível ligação, sempre marcada por distâncias,

entre aqueles que ocupam e moram num território e aqueles que são convidados a se engajar nessas práticas e lutas moradoras, para que se vejam concernidos pelas questões engendradas nesse visível partilhado; mais ainda, *interpelados* por elas, para retomar uma chave de discussão proposta por Amaranta César (2017), junto a esse mesmo filme.

Escavar em conjunto

Se a montagem de *A cidade é uma só?* é a instância fílmica que comenta de maneira mais distanciada e assinala contrastes, na medida em que convoca os materiais sonoros e visuais do passado⁵, o longa também nos revela que a escavação contra o apagamento se dá na companhia de quem é filmado. Os encontros com Nancy revelam a atenção do filme a dois procedimentos historiográficos fundamentais: a escuta do testemunho e a investigação dos arquivos. Com Nancy, a equipe vai a um local que abriga arquivos para examinar filmes e fotografias antigas em busca de imagens da Vila do IAPI, da escola em que estudava, das gravações do *jingle* que tiveram de entoar. O próprio trabalho arqueológico se evidencia aqui como um gesto compartilhado. Nas cenas que expõem o gesto escavador do filme, com a ida ao Arquivo Público do Distrito Federal, vemos que Nancy opera na busca por fotos e vídeos: equipe e personagem compartilham o mesmo horizonte, o de trazer à tona os documentos e tornar presentes na cena, por diversas maneiras, os arquivos que permitem contar histórias soterradas.

Entre fotografias miniaturizadas e outras ampliadas, dispostas sobre uma grande mesa, filmes em película ou imagens vistas na tela do computador, Nancy atua, com o filme, no gesto de indagar o passado, como se o empenho em narrar a história de

[5] Como uma instância de exterioridade, a montagem é marcada por um constante paralelismo e acentua contrastes entre os discursos oficiais dos arquivos, os testemunhos de Nancy e as encenações de Dildu e Zé Bigode no presente. Por meio da montagem, o filme opera um distanciamento crítico, como já sinalizou Cláudia Mesquita (2012) na sua análise sobre a obra.

Ceilândia fosse um esforço coletivo, que não compete apenas à enunciação fílmica, mas àqueles com quem o filme se faz e para quem ele se devolve, já nesse gesto de partilha.

Dessa maneira, no que tange à utilização dos arquivos, o jogo é permeado, nesses instantes, pela cena da partilha. Nas reverberações entre passado e presente, o filme exerce um papel de historiador, mas se faz em parceria com Nancy. Tomo a cena de visita ao Arquivo Público e o confronto de Nancy com os materiais para dizer que os comentários críticos dirigidos pela montagem parecem ganhar uma nova perspectiva com essa exibição de uma espécie de arqueologia compartilhada. Se, em muitos momentos, o trabalho da montagem marca sua presença de alinhavo e sua distância crítica como operadora do comentário e do contraste, como temos reiterado, o filme parece também nos expor instantes em que os arquivos se inserem na escritura a partir da tomada da câmera: passam a compô-la, assim, para além do habitual desfilar de imagens de arquivo na trama da montagem. É como se o olho da câmera e o olho de Nancy compartilhassem, simultaneamente, esse instante de apreensão das materialidades que inscrevem no filme os fragmentos do passado.

Em um desses momentos, a tomada de uma fotografia pelas mãos desencadeia a exposição de uma ferida, que chega mesmo a interromper a fala de Nancy. Ela inicia: “Ah, a fila... Isso aqui, Marcelo...”, dirigindo-se ao responsável pelos arquivos. Mas logo o fluxo da palavra é interrompido e o silêncio toma lugar na cena, quando o testemunho já pode continuar diante do peso que emerge da história vivida. Nancy não consegue continuar. Na imagem, que vemos em conjunto com Nancy – é a única aparição dessa fotografia em particular no filme –, podemos distinguir, de

modo enviesado, aquilo que ela figura: uma fila de moradores se reúne com latas nas proximidades de uma fonte de água.

Mais adiante, vemos que a participação de Nancy se dá não apenas nessa busca dos arquivos, mas também no ato de refazer os registros que se perderam. Na abordagem de um dos episódios fundamentais analisados por *A cidade é uma só?* – a gravação do *jingle* por crianças moradoras da própria Vila do IAPI –, é só ao longo de sua duração que o filme evidencia para o espectador a ausência da materialidade de um arquivo que tenha sido preservado desse episódio. Diante dessa falta de uma imagem e de um som concretos do que aconteceu naquele período, é preciso então elaborar um arquivo, refazer uma cena, compor cada elemento e cantar mais uma vez aquela canção. Mais um elemento na densa elaboração histórica do filme, a reencenação do episódio vem complicar ainda mais a clivagem entre arquivo e ficção. Primeiro, a imagem do coral nos é exposta, em textura e cor que remete a uma imagem localizada na época dos eventos narrados, sem que ainda esteja em questão a ausência dos registros. O arquivo ficcionalizado é introduzido no meio do filme, quando ainda não temos certeza se ele desapareceu, contribuindo, desde já, para todo o embaralhamento entre fato e ficção. Diante das artimanhas dessa reencenação, estamos bem além de um regime de veracidade, e *A cidade é uma só?* traça suas operações em meio a uma arguta consciência das potências da indeterminação. A contaminação feita pelo filme entre ficção e documento acontece também para afirmar o caráter ficcional dos próprios projetos vinculados a Brasília, tanto suas imagens quanto suas retóricas.

Apresentado primeiro e depois visto como produção no presente, o vídeo do *jingle* tem sua fabricação exposta já perto do final

[6] Exigência de base que motiva as investigações de Didi-Huberman em *Imagens apesar de tudo*, em debate que tensiona a ideia do inimaginável. A perspectiva já é de partida lançada assim: “Devemos imaginá-lo, esse imaginável tão pesado” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 15). O autor desdobra suas formulações no conhecido ensaio que dedicou a quatro fotografias extraídas do inferno de Auschwitz feitas por membros do *Sonderkommando*, composto pelos prisioneiros que precisavam gerir com as próprias mãos o extermínio. Trata-se de “pôr freio às mais vorazes vontades de desaparecimento” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 38).

do filme, quando vemos Nancy observar meticulosamente os penteados das crianças e as diferenças entre os bolsos das roupas de hoje e os de outrora. A presença de Nancy nessa orientação atenta dos passos da reencenação sugere, uma vez mais, que as táticas de revisita ao passado acontecem tendo a personagem como guia fundamental – literalmente, o próprio canto é reelaborado sob a batuta de Nancy, que surge, em um instante de ensaio, regendo as crianças. Com Nancy, que outrora participou desse vídeo, produz-se aqui uma possibilidade de reencenar o vídeo feito pela máquina estatal. Ela e a equipe do filme o fazem para poder contar uma história, torná-la pensável por meio da imagem – já não mais com o intuito de entrar na propaganda que o Estado fez as crianças entrarem. Trata-se de uma maquinação que possibilita uma legibilidade da história. A reencenação do evento é já um desvio feito nele. Diante da ausência dos registros, é preciso *imaginar*⁶, não porque a imagem permite restaurar a experiência de outrora, mas para seguir o empenho do presente de analisar o passado, examinar os gestos dos poderes que se manifestaram no fazer cidade e no campo da produção de imagens de maneira indissociável.

O filme encara essa arriscada tarefa de se relacionar com a memória de um vídeo atravessado pelas operações de uma violência do Estado. Reencenar um arquivo perdido, apagado ou ignorado é acreditar na necessidade de um reexame de uma cena: é preciso expor aquela imagem (crianças cantando), é preciso imaginar. Reencenar o vivido, que surge em dado momento como se fosse ainda um arquivo, é parte da necessidade de elaborar a experiência histórica e caminhar na luta contra o apagamento.

Como já disse Andréa França a partir de um cotejo analítico entre outros filmes brasileiros, reencenar pode ainda “abrir os filmes

à duração dos eventos – sejam eles corriqueiros ou grandiosos, ordinários ou extraordinários” (FRANÇA, 2010, p. 160). Um dos filmes privilegiados pela discussão de França é *Serras da Desordem* (2004), de Andrea Tonacci, obra igualmente emblemática na história recente do cinema brasileiro, pelos efeitos políticos e estéticos que extrai dos gestos de indeterminação contidos em sua abordagem da trajetória de Carapiru. No filme, França (2010, p. 150) destaca a operação da reconstituição em escalas variadas: entre “os gestos cotidianos da aldeia” e “o massacre como evento traumático e extraordinário na sua dimensão histórica”, o diretor se empenha em recompor, com Carapiru, aspectos do que foi vivido. “Tonacci faz do corpo de Carapiru um lugar ambíguo, lugar daquele que escreve a história e que ao mesmo tempo em que a escreve, a recria também” (FRANÇA, 2010, p. 159).

Essa íntima colaboração entre encenar uma vez mais e recriar, reescrever criticamente histórias individuais e coletivas, é um dos princípios que mobilizam um procedimento de reencenação a recolocar os atores dessas experiências vividas diante de situações cênicas que propõem um trabalho analítico sobre os eventos passados.

Esse procedimento da repetição pode funcionar como uma estratégia crítica para a reinterpretação da história, se considerarmos que os personagens de um documentário ou os participantes de uma ação/situação estão lá como portadores de uma memória, seja ela do próprio corpo – aquele que viveu o luto e a dor e as repete para a(s) câmera(s) –, seja ela forjada pelos discursos da mídia e da história, uma memória imaginária (FRANÇA, 2010, p. 153).

Esse ato se associa a uma perspectiva de escrita da história que toma por base uma recusa de considerar o próprio ato de ver um arquivo como uma revisita ao passado tal como foi (idem, p.

[7] Ver as *Teses sobre a filosofia da História*, de Benjamin, sobretudo a sexta: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela lampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994, p. 224)..

150), recusa que é, também, como sabemos, uma das máximas benjaminianas para o trabalho da investigação histórica⁷. O gesto da reencenação se dá, portanto, necessariamente sob a condição de um deslocamento, que se coloca também como exigência ao próprio lugar do espectador, “que precisa experimentar as imagens, não como ilustração de um real preexistente, mas como um campo a ser trabalhado, a ser compreendido, a ser associado com outros tempos, outras histórias e outras memórias” (FRANÇA, 2010, p. 160).

Nancy não reencena no próprio corpo a situação do canto do *jingle* que mobilizava a Campanha pela Erradicação das Invasões. Ela se instala, muito mais, como aquela que orienta a fabricação de uma cena que se perdeu. Em um momento dos preparativos para a reencenação, Nancy e Adirley chegam a conversar sobre as semelhanças físicas entre ela e uma das crianças que entoam o *jingle* no presente. As duas chegam a colocar seus rostos lado a lado e brincam com a ideia dos traços físicos parecidos. Na primeira aparição do coral que entoam o *jingle*, a mesma criança surge também singularizada do conjunto. Aqui uma nova geração de crianças de Ceilândia é convidada a compor um novo arquivo que poderá compor a memória visual do que constitui um aspecto bastante específico de um processo para expurgar uma população.

Durante uma das sequências no estúdio de rádio, um ouvinte indaga sobre a existência de gravações do *jingle*. É a primeira vez que o filme nos expõe a ausência desses registros, a partir da resposta de Nancy. Se o filme promove essa fabricação do arquivo, é como se ele viesse, também, a contribuir para o desejo de que haja aquela imagem que pode dar outra materialidade à história narrada. Há uma necessidade de que uma cena se faça

presente, uma vez mais, para que a imagem refeita se torne aliada do projeto de *contra-discurso memorialístico* do filme, utilizando aqui uma vez mais uma expressão empregada por Cláudia Mesquita. Se o filme se deixa habitar pelas palavras de Nancy, na sua força testemunhal, seria preciso caminhar também por uma indissociável ligação entre atos de fala e atos de imagem.

Filme arqueológico com uma comunidade, *A cidade é uma só?* busca no episódio específico do passado os estratos de uma formação histórica. Ele permite pensar a participação da imagem na composição do imaginário e na intervenção em territórios urbanos. Uma imagem quer incidir nos modos de ser de uma cidade, quer prescrever um campo social. Os arquivos contam uma certa narrativa sobre o morar. Ao filme, com seus procedimentos formais, cabe intervir nos efeitos pretendidos por essas imagens. O gesto de desvio quebra as pretensões dos discursos abrigados nos arquivos e contribui ainda para reagregar subjetividade e experiência histórica. O exame que o filme produz diante de cada arquivo serve para questionar a economia visual de uma imagem, a sua lógica de operação que quer imperar, no campo do visível, a mesma produção de cidade que se faz no mundo.

Por meio da escuta dos dois gestos cinematográficos aqui destacados, busquei trazer para campo a discussão sobre situações em que variadas formas de violência de Estado e precarização das vidas insistem em inviabilizar condições de habitação ou ainda corroborar para precarizá-las. É quando não se tem a possibilidade da casa, ou ainda quando populações são removidas das suas moradas para ceder lugar a outros projetos, deslocadas de um lugar conforme a decisão dos poderes em curso na organização do urbano. Há uma paisagem muito concreta, historicamente construída, em que as moradias dos pobres se

veem sob constante risco, à beira de uma expulsão ou de uma precarização, rondadas por uma violência articulada entre a máquina estatal e os interesses privados de vários tipos ligados à operação do capitalismo. Diríamos, valendo-nos aqui de uma discussão mobilizada por Judith Butler (2015), que o cinema pode se colocar como um aliado de uma luta pela “ampliação da crítica política da violência de Estado, incluindo tanto a guerra quanto as formas de violência legalizada mediante as quais as populações são diferencialmente privadas dos recursos básicos necessários para minimizar a precariedade” (BUTLER, 2015, p. 54-55).

Nessa paisagem em que o Estado opera, articulado a uma rede de demandas privadas, para decidir sobre as formas de distribuição do solo, variadas são as forças sociais que corroboram para produzir a condição precária de uma parte daqueles que habitam uma cidade. Diante desse cenário, as formas do cinema podem, a cada gesto singular, fornecer bases estéticas e políticas para pensar as situações vividas e estimular, à sua maneira, uma possibilidade de intervenção no presente histórico e na fratura expressa em nossas cidades. Tentei destacar, especialmente, dois modos complementares pelos quais, com o cinema, é possível lidar com os processos de expropriação das casas, dos abrigos, das moradas. Dois modos fincados nas realidades brasileiras que nos apresentam distintas operações de convívio entre os sujeitos que participam da realização cinematográfica – e que, por essa via, reagem às diversas forças sociais que cindem o convívio coletivo em escala mais ampla. Dizendo de outra maneira, os filmes nos ensinam modos de engajamento com o cinema para colaborar com a luta pelo direito de morar: eles nos expõem distintas táticas de grupo para enfrentar as violências do Estado, que não para de remover e privar comunidades da possibilidade de uma moradia.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I. magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRASIL, André. **Quando o antecampo se avizinha:** duas notas sobre o engajamento em A cidade é uma só?. Negativo, Brasília, v.1, n.1, 2013.

BRASIL, André. **Rumo a terra do povo do raio:** retomada das imagens, retomada pelas imagens em Martírio e Ava Yvy Vera. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual do **XXVII Encontro Anual da Compós**, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 05 a 08 de junho de 2018.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra:** quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CÉSAR, Amaranta. Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. **Revista Eco-Pós:** Dossiê Imagens do Presente, v.20, n.2, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo.** Lisboa: KKYM, 2012.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea. Sala Preta (USP), v. 8, p. 235-246, 2008.

FRANÇA, Andréa. A reencenação no cinema documentário. **Matrizes** (USP. Impresso), v. 04, p. 149-162, 2010.

INGOLD, Tim. **Faire:** Anthropologie, archéologie, art et architecture. Paris, Éditions Dehors, 2017.

KIMO, P. Olha a nossa situação aqui: nós, espectadores, na missão com Kadu. In: VALE, G. C. (org.). **Catálogo do forumdoc.bh.20 anos.** Festival do Filme Documentário e Etnográfico, Fórum de Antropologia e Cinema. 1ed. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2016, p. 50-52.

MESQUITA, Cláudia. Um drama documentário? Atualidade e história em 'A cidade é uma só?'. **Devires** - Cinema e humanidades, v. 8, p. 50-71, 2012.

MOMBAÇA, Jota. Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência! In: **Oficina de imaginação política.** Publicação comissionada pela Fundação Bial de São Paulo em ocasião da 32ª Bienal de São Paulo - Incerteza Viva, 2016.

QUEIRÓS, Adirley. Entrevista Mostra Aurora. Entrevista de Adirley Queirós publicada no **15ª edição da Mostra de Cinema de Tiradentes.** Tiradentes, 2012 (catálogo).