

**Cidade-babel e a diáspora brasiliense:
cinema direto e testemunho em *Fala Brasília*
(Nelson Pereira dos Santos, 1966)**

André Lima Monfrini*

Resumo: No curta-metragem *Fala Brasília* (1966), de Nelson Pereira dos Santos, a capital brasileira é retratada como espaço de encontro de culturas, um estudo de caso da diáspora brasileira que marca a modernização e a urbanização contraditórias do país ocorridas ao longo do século XX. O tipo de arranjo filmico produzido – um dispositivo de encontro filmado que se estabelece entre personagens – evoca a tradição do cinema verité francês em sua inclinação ao encontro com o real mediado por certa performatividade da experiência social. Ao recusar o uso da narração, o filme nos permite colocar sob tensão a leitura do modelo sociológico, consagrada explicação da história do documentário brasileiro que tem a obra de Jean-Claude Bernardet como ponto de referência. Propomos que *Fala Brasília* antecipa preocupações estéticas e políticas que seriam aprofundadas pelo documentário brasileiro ao longo do década de 1970.

Palavras-chave: documentário brasileiro; Nelson Pereira dos Santos; Brasília.

Resumen: En el cortometraje *Fala Brasília* (1966), de Nelson Pereira dos Santos, la capital brasileña es retratada como un lugar de encuentro de culturas, un estudio de caso de la diáspora brasileña que marca la contradictoria modernización y urbanización del país que se produjo a lo largo del siglo XX. El tipo de arreglo filmico producido –un dispositivo de encuentro filmado establecido entre personajes– evoca la tradición del cinema verité francés en su inclinación a encontrar la realidad mediada por una cierta performatividad de la experiencia social. Al negarse a utilizar la narración, la película permite tensionar la lectura del modelo sociológico, una explicación establecida de la historia del documental brasileño que tiene como punto de referencia la obra de Jean-Claude Bernardet. Proponemos que *Fala Brasília* anticipa preocupaciones estéticas y políticas que serían profundizadas por los documentales brasileños a lo largo de la década de los setenta.

Palabras clave: documental brasileño; Nelson Pereira dos Santos; Brasília.

* Universidade de São Paulo (USP), Escola de Comunicações e Artes (ECA), Doutorando no Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais. 05508-220 São Paulo, Brasil. Email: manfrim@gmail.com

Abstract: In the short film *Fala Brasília* (1966), by Nelson Pereira dos Santos, the Brazilian capital is portrayed as a meeting place for cultures, a case study of the Brazilian diaspora that marks the country's contradictory modernization and urbanization that occurred throughout the 20th century. The type of film arrangement produced - a filmed encounter device that is established between characters - evokes the tradition of French cinema vérité in its inclination to encounter reality mediated by a certain performativity of social experience. By refusing to use narration, the film allows us to put under tension the reading of the sociological model, a consecrated explanation of the history of Brazilian documentary that has the work of Jean-Claude Bernardet as a point of reference. We propose that *Fala Brasília* anticipates aesthetic and political concerns that would be deepened by Brazilian documentary throughout the 1970s.

Keywords: Brazilian documentary; Nelson Pereira dos Santos; Brasília.

Résumé : Dans le court métrage *Fala Brasília* (1966), de Nelson Pereira dos Santos, la capitale brésilienne est présentée comme un lieu de rencontre des cultures, une étude de cas de la diaspora brésilienne qui marque la modernisation et l'urbanisation contradictoires du pays qui se sont produites tout au long de la période du 20ème siècle. Le type d'aménagement filmique ici employé - un dispositif de rencontre filmé qui s'établit entre les personnages - évoque la tradition du cinéma vérité français dans sa propension à rencontrer la réalité par l'intermédiaire d'une certaine performativité de l'expérience sociale. En refusant le recours à la narration, le film permet de mettre sous tension la lecture du modèle sociologique, explication établie de l'histoire du documentaire brésilien qui a pour référence l'œuvre de Jean-Claude Bernardet. Nous avançons l'idée que *Fala Brasília* anticipe les préoccupations esthétiques et politiques qui seront approfondies par les documentaires brésiliens tout au long des années 1970.

Mots-clés : documentaire brésilien ; Nelson Pereira dos Santos ; Brasília.

Introdução

A cidade de Brasília foi inaugurada em abril de 1960. Um conjunto amplo de agentes sociais se uniu em torno do notável esforço de construção física e simbólica que a cidade representou. O projeto de uma nova capital, ideia antiga,¹ foi o resultado da orquestração de interesses variados que iam desde o impulso nacional desenvolvimentista – que ganhara fôlego ao longo da década 1950 - até o programa, bastante sofisticado, formulado pela arquitetura moderna brasileira dentro de um percurso de longa duração iniciado ainda na década de 1930 por arquitetos ligados

1. A construção de uma nova capital para o país estava prevista ainda na Constituição de 1891. Em 1882 foi criada a Comissão Cruls, responsável por estudar e demarcar a área do futuro Distrito Federal. A constituição de 1934 dizia: “Será transferida a Capital da União para um ponto central do Brasil”, no que foi acompanhada do texto de 1946. O processo segue pelo governo Dutra. A área escolhida é definida em 1955 e, em 1956, Juscelino encaminha ao Congresso o anteprojeto que criava a Companhia Urbanizadora da Nova Capital, dando início à execução do antigo projeto de Estado. O projeto é sancionado sob a forma da Lei no 2.874, de 19 de setembro de 1956. O historiador Laurent Vidal argumenta que esta ideia tem origens na Nova Lisboa imaginada pela corte joanina no início do século XIX (VIDAL, 2009).

ao modernismo de primeira geração, sobretudo Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Vale lembrar a caracterização de Roberto Schwarz que descreveu Brasília como “me-gaexperimento modernista” (Schwarz, 2014: 245).

Assim, a nova capital brasileira, adicionada à vida urbana do país, tem uma série de características próprias e uma dinâmica de incorporação à realidade brasileira bastante particular. Brasília foi construída por iniciativa do governo, mobilizando a migração de milhares de trabalhadores provenientes sobretudo de estados como Bahia, Goiás e Minas Gerais, seduzidos pelas oportunidades de emprego criados pela construção civil massiva que os canteiros de obra representaram.² Este fluxo migratório do mundo rural para o mundo urbano tornou-se representativo do processo de modernização à brasileira. A *diáspora campo-cidade* tornou-se um signo importante da história brasileira do século XX, com as conhecidas implicações estruturais na vida urbana, na sociedade e no plano simbólico.

Neste artigo, abordo o curta-metragem *Fala Brasília*, de Nelson Pereira dos Santos, de 1966, filme documental realizado na nova capital federal alguns anos depois de sua inauguração. O filme é centrado em depoimentos com candangos pioneiros, homens e mulheres que chegaram a Brasília naqueles anos iniciais, durante as obras (1956-1960), ou em seguida. Centrado no uso do som direto sincronizado à imagem – à época um expediente sendo gradualmente absorvido pelo documentário brasileiro –, o filme mergulha no que seriam aspectos linguísticos trazidos ao planalto central por brasileiros oriundos de diversas regiões do país, espécie de encontro etnográfico entre léxicos, repertórios e expressões culturais distintas. O fluxo migratório que a cidade possibilitou naquele momento é o pano de fundo da narrativa documental. Nelson acaba por criar um retrato deste que foi um dos grandes temas do documentário moderno brasileiro: a acomodação de grandes contingentes populacionais do mundo rural tradicional ao mundo das cidades, espaço da indústria, da sociedade de massas e do consumo capitalista. Evidentemente, em Brasília a ideia de modernidade/modernização tinha, naquele momento, feição particular, ancorada no projeto urbanístico e na agenda política modernista.

Buscarei demonstrar que *Fala Brasília* representa algum grau de ineditismo dentro do arco de longa duração que compreendeu o documentário moderno brasileiro. Se filmes como *Viramundo*, de Geraldo Sarno (1965) abordam o fenômeno da migração campo-cidade empregando o expediente da voz over de caráter sociológico – como identificou e descreveu Jean Claude Bernardet (2003 [1985]), em seu clássico historiográfico *Cineastas e imagens do povo* –, em *Fala Brasília*, veremos, nos deparamos com o protagonismo da entrevista e do testemunho em chave mais próxima à tradição do cinema direto e do cinema verdade. Ou seja, o filme de Nelson Pereira proporciona uma “escuta atenta” do que foi a experiência das classes populares no contexto de Brasília

2. Segundo Nair Heloísa Bicalho de Sousa, no Censo Experimental de Brasília de 1959, 23% da população moradora no recém criado Distrito Federal era de Goiás, 20,3% de Minas Gerais e 13,5% da Bahia (Bicalho, 1983: 37).

Vozes faladas no documentário moderno brasileiro

Faz já bastante tempo que um dos critérios fundamentais utilizados para a escrita da história do documentário brasileiro tem sido a presença e as formas de uso da *palavra falada*, seja ela enunciada por personagens, seja a palavra cujo polo de emissão são os próprios cineastas, quando organizam um texto narrado que comenta, tensiona ou reflete sobre as imagens postas na tela. A dicotomia entre duas tipologias básicas de vozes – a entrevista e a narração descorporificada – se converteu em uma espécie de baliza teórica e historiográfica que vem acompanhando o documentário brasileiro desde ao menos os anos 1980, quando começaram esforços mais sistemáticos de reflexão a respeito de nosso cinema moderno. É interessante notar que esse tema ocupou tanto cineastas quanto historiadores e críticos, situação que deu ensejo a um produtivo sistema de trocas estéticas. Criou-se um circuito em torno da(s) voz(es) narradoras, que influenciou sobre dinâmicas próprias à linguagem cinematográfica documental.³ Ainda que estas duas tipologias não sejam, evidentemente, excludentes na forma dos filmes, passaram a configurar dois polos antagônicos. Quase todas as tentativas de dar um sentido histórico às mudanças que ocorrem na linguagem documental enfatizaram deslocamentos ocorrendo dentro do universo configurado pelo uso destas vozes.

Há uma leitura histórica hegemônica, que buscarei descrever e comentar. A ideia central é a seguinte: entre os anos 1960 e os anos 1980 teria ocorrido o gradual deslocamento de ênfase do polo da *narração* em direção ao polo da *entrevista*. No quarto de século correspondente ao arco longo do documentário moderno brasileiro, teríamos feito a passagem do predomínio da primeira em direção ao predomínio da segunda. Da certeza política e social do “modelo sociológico” à primazia do encontro com o *outro*, alteridade que o/a cineasta registra em sons e imagens sincronizados.

Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, no livro *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo* (2008),⁴ argumentam que a presença da entrevista seria uma das marcas fundamentais da produção documental dos anos 1990 e 2000. A obra de Eduardo Coutinho seria exemplar desta busca pelo encontro com outro mediado pela entrevista como forma filmica, mas as autoras elencam uma série de outras cinematografias que trilharam caminho parecido.⁵ Esta “dominância do

3. O caso mais conhecido diz respeito à influência de textos de Bernardet sobre *Cabra marcado para morrer*. Segundo Eduardo Coutinho: “antes de fazer o *Cabra*, uns dez anos... 75, 76, que eu tava em televisão e pretendia voltar mas não sabia como, digamos que... uma espécie de... coisa imantada, que eu lia e me provocava todo o tempo era o que o Jean-Claude escrevia nos anos 1970 e 1980. Basicamente sobre o documentário, mas não só. [...] no período então que eu pensava em fazer o *Cabra* eu me alimentei [...], eu fiz o *Cabra* um pouco do jeito que eu fiz em resposta às questões que o Jean-Claude colocava [...] eu fiz o filme um pouco para ele”. Depoimento de Coutinho em 28/03/2006, em uma mesa-redonda do 11º Festival É Tudo Verdade, parcialmente transcrito em *Nota introdutória* a reedição de *Brasil em Tempo de Cinema* (Bernardet, 2007: 11). Os termos e os desdobramentos históricos e estéticos deste sistema cineastas/críticos poderiam, me parece, ser investigados mais a fundo pela historiografia do cinema brasileiro.

4. Escolho este texto em função do caráter panorâmico e de ampla divulgação que caracteriza o livro. Quero com isso enfatizar que esta interpretação sobre a história do documentário brasileiro encontra-se bastante consolidada.

5. *Janela da Alma* (João Jardim e Walter Carvalho, 2002), *Morro da Conceição* (Cristiana Grumbach, 2005),

‘verbalizável’” (Ibidem: 27), como caracterizam, teria no jornalismo televisivo uma referência e estaria centrada na articulação, com particular densidade, entre testemunho individual e memória coletiva. A intenção aqui não é avançar neste assunto, mas sim observar como foi descrita a passagem do modelo anterior a este, no qual a entrevista ganha destaque. Vejamos o que dizem as autoras:

Cabra marcado para morrer pode ser visto também como marco inaugural,⁶ na obra de Eduardo Coutinho, da ênfase na palavra falada, enunciada nas conversas entre diretor e personagens, observadas pelo aparato cinematográfico. *Santo Forte* radicaliza essa postura e evidencia, ao mesmo tempo, parâmetros de uma abordagem que se tornou muito influente no documentário brasileiro dos anos 80 e 90: o privilégio da entrevista, associado à *retração* na montagem de uso de recursos narrativos e retóricos, *particularmente da narração ou voz over*, considerada uma interpretação excessiva, que dirige sentidos, fabrica interpretações. É como se a pré-disposição de dar voz aos sujeitos da experiência (já presente no documentário do Cinema Novo, mas então associada à voz *over* interpretativa ou totalizadora) *fosse ganhando força, a ponto de abolir ou subjugar outras formas de abordagem*. [grifos meus] (Lins & Mesquita, 2008: 27).

O trecho é significativo pela síntese que faz do processo histórico e dos rearranjos ocorridos na esfera da linguagem, e está afinado à leitura historiográfica a qual faço referência. Segundo esta visão, o uso da entrevista teria *ganhado terreno sobre a voz over*, gradualmente deixada de lado por sua natureza excessivamente totalizante, e cujas raízes residiam na cultura política nacional-popular e no papel por ela atribuído ao artista intelectual engajado. Para que a entrevista tenha *avancado sobre* as formas tradicionais de uso da narração foi preciso que as/os documentaristas propusessem novos usos, arranjos, formatos e estratégias.

Embora a historiografia tenha consolidado os anos 1970 e 1980 como o período correspondente a este deslocamento, meu ponto aqui será observar como *Fala Brasília* encaminha elementos deste expediente formal ainda num momento inicial, meados dos anos 1960. Ao fim do texto comento como este filme “fora do diapasão” se soma a outras obras que escaparam às leituras clássicas do documentário nacional-popular, dado que permite revisitarmos criticamente os textos de Jean-Claude Bernardet, processo que vem sendo empreendido por outros autores e autoras.

Estamira (Marcos Prado, 2006) são alguns exemplos elencados pelas autoras. Eu acrescentaria: *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles, Kátia Lund, 1999) e *O prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento, 2003).

6. A ideia de que *Cabra marcado para morrer* constituiu, a um só tempo, um corte e um “marco inaugural” também é hegemônica na escrita da história do documentário brasileiro. Essa visão pode ser encontrada também em Xavier, 2001.

Dispositivo e cinema de encontro diante da diáspora brasileira

Nelson Pereira dos Santos foi o primeiro cineasta do núcleo organizador do Cinema Novo a filmar a cidade de Brasília, em 1966. A Universidade de Brasília, idealizada ainda no governo Juscelino Kubitschek, foi oficialmente criada em 1962 com participação ativa de Darcy Ribeiro e do educador Anísio Teixeira. O projeto educacional progressista que havia orientado a UnB no primeiro momento caminhava junto com o projeto mais amplo de modernização cultural que a própria cidade propunha.⁷ Ao longo do tempo, a universidade se constituiu como um importante centro irradiador da produção intelectual, cultural e artística da capital. Os laços entre o ambiente universitário e o pensamento e a prática cinematográficas foram particularmente estreitos. Em 1965, Paulo Emílio Salles Gomes, Jean-Claude Bernardet, Lucila Bernardet e Nelson Pereira dos Santos⁸ são algumas das figuras que foram à Brasília participar da fundação do que seria o primeiro curso universitário de cinema do país, uma história relativamente conhecida pela importância que os eventos têm para a consolidação do ensino de cinema no Brasil.

Ocorre que os primeiros anos de funcionamento da instituição são marcados por intensa repressão e atritos políticos com o recém iniciado regime militar, que via na UnB um foco subversivo.⁹ Logo nos primeiros dias após o golpe, o campus é ocupado por tropas da Polícia Militar de Minas Gerais e, em outubro de 1965, ocorre a demissão em massa de professores após uma greve por conflitos políticos, processo que desliga Nelson Pereira dos Santos da UnB e o faz voltar ao Rio de Janeiro.¹⁰ A passagem do diretor pela universidade brasiliense é, portanto, breve, mas rende como fruto o interessante curta-metragem *Fala Brasília*.

Escolho sublinhar o vínculo institucional entre o cineasta e a universidade porque este me parece ser um dado relevante no que se refere à produção do filme, ao mesmo tempo que ajuda a caracterizar a vida cultural da nova capital brasileira naquele momento. A universidade era, afinal de contas, talvez o único polo de atra-

7. Esta relação, entre o projeto que deu sustentação ideológica à UnB e o projeto nacional que Brasília representou, é tema do filme de Joaquim Pedro de Andrade, *Brasília contradições de uma cidade nova* (1967). Segundo Sérgio Moriconi: “Este projeto permaneceria de pé (apesar das incontáveis turbulências) até a promulgação do AI-5 em 1968. O cinema era uma parte dele. O revolucionário curso de cinema da UnB se tornaria uma referência nacional. Sua desmobilização criaria um vácuo.” (Moriconi, 2012: 19).

8. Nelson Pereira dos Santos conta, em depoimento colhido pelo CPDOC da Fundação Getúlio Vargas em 2013, que o responsável por levá-lo para lecionar na UnB foi Pompeu de Souza, então diretor da Faculdade de Comunicação de Massas. Pompeu de Souza foi uma figura política importante no contexto brasiliense. Ligado ao grupo político de Juscelino Kubitschek, integrou o bloco de oposição à ditadura e foi deputado constituinte em 1986-87. Ver Santos, 2013: 30.

9. A crise na universidade chega ao auge em 18 de outubro de 1965 quando 15 professores são arbitrariamente demitidos. Este episódio desencadeia um processo de demissão coletivo de mais de 200 docentes da instituição, entre eles Nelson Pereira dos Santos, Lucila Bernardet e Jean-Claude Bernardet. Para uma narrativa detalhada sobre o processo repressivo ocorrido na UnB entre 1964 e 1968, ver Moriconi, 2012: 79-97. Uma versão mais sintética pode ser encontrada no site da instituição: “*Invasões históricas*”: URL <https://unb.br/a-unb/historia/633-invasoes-historicas?menu=423>. Acesso em 09/09/2024.

10. “O curso demorou nem um ano. Teve uma greve política, etc, etc, e a direção da universidade demitiu o Pompeu [de Souza] e outros professores. Então nós, em solidariedade ao Pompeu pedimos demissão. 200 professores. A universidade, praticamente, fechou naquele momento. Aí voltei para o Rio.” (Santos, 2013: 30).

ção profissional para artistas e intelectuais atuarem em Brasília, cidade onde não estava ainda plenamente constituído um circuito profissionalizado de arte ou um mercado de consumo cultural.

O ambiente universitário, apesar da turbulência em meio aos anos iniciais de ditadura que resultou nos episódios mencionados, oferecia a possibilidade de um emprego estável, alguma liberdade intelectual¹¹ – ainda que ameaçada pela repressão política, que se intensificou com o AI-5 - e, no caso dos professores-cineastas, condições para a realização de filmes, mesmo que produzidos junto aos alunos ou em condições técnicas limitadas.¹²

Uma questão histórica possível é se esse tipo de interação entre a realização cinematográfica e sua guarida institucional dentro de um ambiente de ensino poderia favorecer a opção por filmes documentários, hipótese que poderá ser enfrentada em outros trabalhos. É certo que a UnB seguiu sendo um espaço onde o cinema documental teve papel de destaque, inclusive no que se refere a estrutura e organização de seu curso de cinema. O documentarista Vladimir Carvalho, por exemplo, figura importante na tradição documentária brasileira, passou a ser professor na instituição em 1969, e seguiu no quadro docente, tendo produzindo diversos de seus filmes em parceria com a universidade.¹³



Fig. 1.1 - *Fala Brasília* identifica os personagens com letreiros que identificam seus estados de origem.

Foi também este o caminho encontrado por Nelson Pereira dos Santos em *Fala Brasília*. O filme foi realizado em parceria com a disciplina de Linguística, ministrada pelo também professor da UnB, Nélson Rossi, e contou com o apoio do INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo).¹⁴ A premissa era investigar relatos de vida de um conjunto de personagens migrantes na tentativa de produzir, através de

11. "Porque no cinema, quando a safra é boa, dá para viver um pouco, não muito, de cinema, na minha experiência. Então tinha que ter uma... um trabalho seguro para sustentar a família. O que é que eu fiz? Eu fiz concurso para... Primeiro eu fui ser professor em Brasília, também, levado pelo Pompeu de Sousa." (*Ibidem*: 30).

12. Em depoimento colhido por Sérgio Moriconi, Jean-Claude Bernardet diagnostica, com ironia anedótica, a precariedade do primeiro momento do curso de cinema: "O Nelson não tinha à disposição absolutamente nenhum recurso, de película ou de equipamento. Acho que ele tinha uma câmera, mas nada para botar dentro da câmera." (Moriconi, 2012: 82).

13. Sobre uma possível afinidade entre Brasília e o cinema documental, ver *Brasília e o documentário (Quadro 24)* (Mattos, 2008: 159-161).

14. "Bernardet acha que Paulo Emilio e Nelson Pereira haviam conseguido um financiamento - ele não se lembra muito bem - com o Instituto Nacional do Livro". Relato de Bernardet, transcrito em (Moriconi, 2012: 83). É provável que o filme tenha utilizado equipamentos ou a moviola do INCE, no Rio de Janeiro.

um dispositivo documental centrado em entrevistas e no uso do som direto, espécie de mapeamento etnográfico a respeito dos modos de falar e formas de expressão oral trazidas à Brasília pelos trabalhadores pioneiros.

Escolhidos os personagens através de uma pesquisa prévia, o filme perfila sequências baseadas no diálogo entre estes pioneiros de Brasília. Ao invés do formato mais tradicional de entrevista, em que o(a) diretor(a) é o interlocutor privilegiado de personagens-depoentes, *Fala Brasília* organiza conversas entre personagens. Construído este dispositivo simples, os encontros entre anônimos se dão com bastante liberdade, ainda que conduzidos e mediados pela ação do cineasta. O filme impressiona pelo grau de intimidade que se estabelece em determinados momentos: os candangos pioneiros conversam entre si a respeito das condições de vida em seus estados de origem. Falam sobre moradia, ofertas de emprego, dinâmicas sociais e culturais.

Os entrevistados são identificados por escrito na tela, por meio dos nomes de seus estados de origem. O primeiro a falar é José Maria de Souza, depoente identificado por um letreiro como sendo natural do Pará. Ele é filmado no centro da cidade, no cruzamento dos eixos rodoviários, conversando com um senhor mais velho - "Amazonas" -, que lhe pergunta: "você não sente mais saudade do peixe do que mesmo da terra? O que sinto mais saudade aqui em Brasília é do peixe." Fica de saída estabelecida a natureza das interações que o filme propõe a seus depoentes. Apesar da variedade de situações, e valendo-se de modulações interessantes de arranjo, *misè-en-scene* e trabalho de câmera, *Fala Brasília* repete o seguinte expediente: relatos de trabalhadores anônimos, de baixa ou média renda, cujas trajetórias de vida foram marcadas pelo processo de migração para a nova capital. A cidade é retratada como espaço capaz de absorver, por suas características próprias, brasileiros(as) de origens e realidades diversas.

Não há entre as locações do filme sequer um espaço doméstico ou privado. O curta dispõe seus personagens sempre no espaço público brasiliense, em geral em locais icônicos ou de paisagem reconhecível: a Plataforma Rodoviária, o Teatro Nacional (em construção), a Esplanada dos Ministérios. Em 1966 o Plano Piloto era um conjunto arquitetônico recentemente construído e parcialmente em obras. É patente o esforço na composição visual dos planos de modo a sublinhar a paisagem urbana como palco da encenação e dos relatos oferecidos. O filme utiliza a arquitetura da cidade como espaço privilegiado de *misè-en-place*. O grupo de cineastas-estudantes, ao menos na composição formal dos enquadramentos e na lida com o espaço urbano muito característico da cidade, acaba por se valer da monumentalidade cívica que a arquitetura moderna impõe aos espaços públicos da região central do Plano Piloto.

O mencionado senhor amazonense tem atrás de si as obras do Teatro Nacional, posicionado no Eixo Monumental. Ele nos conta sobre o bairro Educandos, na cidade de Manaus, onde as moradias populares são construídas sobre palafitas que avançam sobre as áreas alagadas de água:

Naquelas casas, você não tem uma ideia do que seja aqui em Brasília. Eu acho que um engenheiro copiou aquilo. É um orgulho que nós amazonenses temos, é ver aquelas casas que são feitas em pilotis. É justamente a ideia de Educandos, aquelas casas em cima dos paus, e aqui as construções todas são em cima de pilotis. Então é uma coisa que foi decorada quase da nossa terra.



Fig. 1.2 - Os enquadramentos reforçam relações figura/fundo, sublinhando espaços icônicos da arquitetura da cidade. Neste caso, o mais expressivo, vemos ao fundo o Teatro Nacional em obras.

Interessa à narrativa cotejar a matéria cultural de tom regionalista com os códigos de modernidade que Brasília introduziu no imaginário brasileiro naquele momento. A conversa segue; falam sobre possibilidades de estudo e sobre os custos de vida. Antes que a sequência se encerre, o mesmo homem, figura articulada, argumenta, tentando dar resposta ao fenômeno que é no fim das contas o interesse central do filme:

Agora, o que traz a gente pra cá, é a falta de trabalho. Lá não há trabalho. O sujeito trabalha seis meses, e quando a chuva arrega ninguém pode mais trabalhar, para as construções, e o que que a gente faz? Imigra. E qual é o lugar? O lugar ideal é Brasília.

Na Rodoviária, espaço físico recorrente no retrato cinematográfico de Brasília,¹⁵ um outro grupo conversa sobre trabalho. Um dos homens, alagoano, chegou à cidade e buscou emprego na construção civil que ergueu o Palácio do Alvorada. Foi empregado pela Construtora Rabello¹⁶ por “45 cruzeiros por hora, 17 horas por dia”.

15. *Fala Brasília, Brasília contradições de uma cidade nova* (Joaquim Pedro de Andrade, 1967) e *Conterrâneos velhos de guerra* (Vladimir Carvalho, 1990-91) todos trazem a mesma tomada, feita de forma muito semelhante: o(a) operador(a) de câmera desce as escadas rolantes enquanto filma, o que produz uma bonita imagem em movimento que descreve o espaço físico da rodoviária e sua inserção no centro da cidade. A meu ver, a imagem se repete no cinema porque sua identificação com o ponto de vista de alguém que visita ou mora em Brasília é imediato, trata-se de uma experiência visual icônica da cidade.

16. Fundada pelo engenheiro mineiro Marcos Paulo Rabello, a Construtora Rabello foi a principal empresa responsável pela construção civil que ergueu Brasília. A firma esteve envolvida nas obras do Palácio da Alvorada, do Palácio do Planalto, do Teatro Nacional de Brasília, do Palácio do Jaburu, da Universidade de Brasília, da Catedral Metropolitana de Brasília, da Rodoviária de Brasília, do Supremo Tribunal Federal, entre outros edifícios.

Outro personagem, interlocutor do anterior, fornece uma informação expressiva da adaptação de uma população campesina ao mundo urbano recém erguido de Brasília: trabalhava na roça, agora é vigia.

A narrativa registra a experiência de homens e mulheres trabalhadores, pertencentes ao campo popular. Quando observamos o documentário moderno realizado no Distrito Federal entre os anos 1960 e 1980, é possível falar em um projeto de memória popular que tratou do processo de conformação – física e simbólica – da nova capital. *Fala Brasília* é pioneiro no que se refere à expressão desta memória pelo cinema brasileiro. Essa tradição encontra desdobramentos posteriores, em obras de Joaquim Pedro de Andrade, Vladimir Carvalho¹⁷ e Geraldo Sobral Rocha. Na vertente contemporânea e com particularidades, Adirley Queirós pode também ser situado nesta mesma chave, preocupada em dar corpo e voz à violenta experiência popular no contexto brasiliense.

Brasília é compreendida em sua dimensão de experiência coletiva cuja organização de base, além da mitologia política, é o fluxo migratório massivo. Um ambiente marcado pela presença masculina - quase absoluta, ao menos até certo momento -, para onde afluíram brasileiros de regiões pobres.¹⁸ O mundo do trabalho, a questão urbana e sobretudo o acesso a moradia são os eixos centrais que esta tradição cinematográfica escolheu retratar. Na perspectiva ideológica destes filmes, este conjunto de temas se apresenta articulado, unidos pela engrenagem das relações de produção e trabalho cuja origem é a construção física da nova capital. Para essa leitura, a cidade é uma espécie de Babel, espaço de múltiplas línguas e repertórios.

Em *Fala Brasília* a ênfase recai sobre o estudo “linguístico”, os modos de falar e os sotaques, códigos de um espaço marcado, desde sua construção, pelo encontro de culturas. A “pesquisa dialectológica”¹⁹ – como apresentado na cartela inicial – se justifica pelo fato de Brasília se apresentar como *topo* privilegiado para o exame detido de um certo multiculturalismo à brasileira.

O tom do filme, no que se refere à formulação de um dispositivo de pesquisa cinematográfica, se aproxima da tradição do cinema *verité* francês dos anos 1960. Alguns elementos permitem aproximar *Fala Brasília* do conhecido *Crônica de um verão* (Jean Rouch, Edgar Morin, 1961). O diálogo se dá pela tentativa de aproximação entre cinema documental e expedientes de pesquisa próprios às ciências humanas. Nos dois filmes esta inclinação surge de um gesto de pesquisa que é anterior ao cor-

17. Esta posição diante da realidade histórica se assemelha ao discurso formulado em *Conterrâneos Velhos de Guerra*, lançado já no início dos anos 1990. Neste filme, a dimensão cultural das variadas matrizes regionais que se dirigiram à Brasília ganha destaque, ao mesmo tempo em que se investiga – como em *Fala Brasília* – as estratégias de sobrevivência de que se valeram os trabalhadores e trabalhadoras no ambiente brasiliense.

18. James Holston aponta que nos alojamentos de trabalhadores do setor privado (cuja gestão era distinta da Cidade Livre, operada pela Novacap, onde era mais comum a presença de famílias) 91% dos cerca de 17 mil homens vivia sem família. O ano de 1958 é marcado por secas rigorosas na região Nordeste, o que aumenta o fluxo migratório e desestabiliza o “tênue equilíbrio entre a oferta e a procura de casas”, “elevando os aluguéis e a superlotação.” (Holston, 1993: 169).

19. Uma cartela no início do filme traz o seguinte: “Pesquisa e realização dos alunos da Escola de Cinema da Universidade de Brasília sob a orientação do professor Nelson Rossi.” De acordo com Sérgio Moriconi: “Segundo Bernardet, coube aos alunos de cinema apenas trabalhar no filme, produzido a partir da pesquisa efetuada, toda ela, pelos alunos de Linguística.” (Moriconi, 2012: 83).

po a corpo com os personagens e a realidade. Em *Crônica*, a narrativa começa com os dois realizadores em cena. Eles apresentam alguns pontos de partida e os procedimentos do que será um filme-pesquisa, encontro com o real mediado e organizado pelo fazer cinematográfico. Já em *Fala Brasília* temos a seguinte cartela: “Brasília, que é o encontro dos falares regionais do Português do Brasil, motivou a realização deste filme como parte de uma pesquisa dialectológica”. O corte linguístico, estabelecido dentro do ambiente universitário, se desdobra na realização do filme, que passa então a ser um experimento de formato do enquadramento proposto pela pesquisa teórica, espécie de confluência entre estudo de campo e fazer artístico.²⁰

Temos então um conjunto de sequências nas quais os pioneiros de Brasília assumem a condução da narrativa sem a necessidade da intervenção de voz narradora ou qualquer voz de autoridade que organize a experiência. Não temos, diferentemente do filme de Rouch e Morin, os corpos dos realizadores em cena.²¹ Mesmo assim é possível pensar *Fala Brasília* como um filme dispositivo, ainda que um dispositivo simples e reduzido a poucos elementos. Seguindo a tradição do cinema verité, interessa produzir uma situação, mesmo que orientada pela e para as filmagens, no interior da qual os personagens atuarão ou serão convidados a atuar. Marcius Freire sintetiza este procedimento da seguinte forma, observando a trajetória de Jean Rouch: “Ao engendrar uma situação não existente no mundo histórico e registrar o seu desenrolar, Rouch estava, de fato, inventando aquilo que, hoje, se tornou um epifenômeno do documentário [contemporâneo]: o filme de dispositivo.” (Freire, 2015: 287-288). Cria-se assim um campo aberto para a performatividade, espécie de palco cênico conformado pela narrativa que permite aos personagens relatarem experiências de vida, acionarem memórias e formularem interpretações sobre a realidade e sobre o “mundo histórico” (Nichols, 2005) no qual estão inseridos.

Em *Crônica de um verão*, na sequência em que a personagem Marceline, Rouch, Morin e um grupo de pessoas, entre elas dois rapazes congolezes, conversam ao redor de uma mesa, temos um encontro organizado e mediado pelos cineastas, situação que permite o choque muito revelador entre as trajetórias e as experiências

20. No mesmo depoimento colhido pelo CPDOC da Fundação Getúlio Vargas, Nelson Pereira explica um pouco do processo de pesquisa em busca do conjunto de personagens que participaram do filme. “Nelson Rossi propôs uma pesquisa sobre o falar brasileiro. Todos os grupos. E meus alunos fizeram a pesquisa junto com os alunos de linguística. (...) E foram na cadeia, foram na penitenciária, foram no hospital, foram não sei aonde para perguntar: ‘Onde é que você nasceu?’ - e fazendo a pesquisa pela origem de cada um e o modo que cada... como o cara falava, se ele tinha uma formação escolar, o nível da formação de cada um. Então, ‘esse serve, aquele não serve’. Porque para a pesquisa interessava aquele que fosse o mais puro, digamos assim, ou seja, veio do Ceará, mas ele não foi na universidade em Brasília, nem frequenta clube do [incompreensível].” (Santos, 2013: 31). É também importante lembrar que, da mesma forma que a classe trabalhadora da cidade, os alunos da UnB vinham também de diversas regiões do país. “‘Isso era’ - nota Bernardet - ‘indiscutivelmente uma consciência, quase uma crença, talvez ainda difusa, mas a gente falava constantemente nisso, e o fato de ter alunos que vinham de vários pontos do Brasil, alunos muito heterogêneos, tanto nas suas proveniências, quanto nas suas origens sociais e níveis de formação secundária, reforçava essa impressão’”. (Moriconi, 2012: 83).

21. Na cinematografia de Rouch, o corpo do cineasta adentra a cena pela primeira vez em *La pyramide humaine* (1959). Nos filmes anteriores, ocorre algo semelhante ao que se dá em *Fala Brasília*: “Um corpo efetivamente virtual cuja presença, sentida, ouvida, mas não vista, ocupa espaço primordial na conformação do dispositivo e suas consequências, mas não participa da materialidade do corpo-filmico.” (Freire, 2015: 293). É importante registrar que, em *Fala Brasília*, a interlocução com a equipe fora de quadro não é utilizada pela montagem ou se faz presente na banda sonora.

vividas pelos personagens. Nesse contexto, Marceline expressa posições racistas ao dizer que não se casaria com um homem negro. A conversa segue, e os interlocutores de Marceline trazem à tona relatos marcados pela violência racial e pelos conflitos por descolonização no contexto africano. O filme foi produzido durante a guerra da Argélia, e Rouch e Morin tinham interesse em retratar a repercussão, em Paris, destes eventos. Os cineastas intervêm na discussão, chamam a atenção dos rapazes para a tatuagem que Marceline carrega no braço. Ela então relata a deportação para um campo de concentração durante a guerra, motivo da inscrição em sua pele, e reflete sobre o caráter plurinacional do antissemitismo, neste aspecto específico semelhante à violência racial vivenciada por seus interlocutores.

O diálogo travado, centrado em experiências traumáticas, permite o cotejamento de trajetórias e pontos de vista distintos, mas atravessados por certo denominador comum. O dispositivo criado por Rouch e Morin consiste em criar as condições para que esse encontro ocorra para que dele possam emergir sentidos e significados que se projetam sobre as experiências narradas. A “situação engendradora”, como propõe Freire,²² permite que ganhem forma relatos de tons autobiográficos,²³ experiências individuais que reverberam dinâmicas sociais mais amplas.

Fala Brasília está situado nesta mesma tradição, articulando um cinema documental de caráter mais aberto e reflexivo que pretende menos apontar uma interpretação totalizante da realidade e mais compreender certo enredamento de visões de mundo que se articulam em determinada circunstância. O filme lida com a moldura da pesquisa linguística, mas a atenção do cineasta se volta especialmente ao conteúdo testemunhal daquilo que é enunciado pelos trabalhadores pioneiros. Visto o filme a certa distância, fica nítido que importam menos os sotaques e regionalismos da oralidade, e mais as oportunidades de vida material que Brasília poderia, ou não, oferecer a esta população. Dessa forma, o filme consegue articular a Brasília mitológica com as características da migração em seu sentido mais sociológico. *Fala Brasília* aponta, com bastante sensibilidade, para a dimensão potencialmente traumática daquela experiência. Na capital, naquele momento, estavam em jogo, como o filme demonstra, desejos pessoais, perspectivas de vida e de futuro dessa população e de seus familiares. É nesta chave que passa a ser importante que os personagens dialoguem entre si através do sistema de *mise-en-scene* construído pelo filme. Cria-se, ainda que de forma fugaz, uma rede de solidariedade entre os pioneiros da cidade, que partilham experiências e análises da realidade histórica. Os relatos ressoam uns sobre os outros, disparando faíscas de uma experiência que é fundamentalmente coletiva.

22. Como aponta o autor, este é um expediente presente no cinema de Rouch desde *Jaguar* (1954-1967), obra em que o cineasta “desenraizou” Lam, Illo e Damouré, seus três personagens, de suas comunidades e os inseriu em uma realidade totalmente fabricada (Ibidem: 288).

23. Freire discute os limites e zonas de contato entre as noções de filme-ensaio, filme autobiográfico e filme dispositivo. São questões que escapam ao interesse do raciocínio aqui desenvolvido, mas vale apontar que o dispositivo de *Fala Brasília* acaba servindo ao propósito de produzir narrativas de fundo autobiográfico, ainda que organizadas por um fluxo narrativo de natureza fragmentada.

Nelson Pereira dos Santos e Nelson Rossi demonstram, nos primeiros anos após o golpe militar de 1964, estarem atentos a determinadas particularidades do processo de urbanização do país que o contexto brasiliense permitia observar. Lembremos do que diz o senhor amazonense: “você não sente mais saudade do peixe do que mesmo da terra? O que sinto mais saudade aqui em Brasília é do peixe.” A migração do mundo rural comunitário para o mundo urbano é central em *Fala Brasília*. O historiador Marcos Napolitano oferece uma síntese de como esse processo foi lido pela representação cultural e pelo cinema em particular, no contexto do regime militar:

Se o regime propiciou uma integração nacional pelo alto, o que se viu de fato é a desintegração das comunidades e das famílias populares, sem o tempo devido de adaptação e inserção nas novas sociabilidades urbanas, causando novos traumas individuais e coletivos. (Napolitano, 2017: 307).

Este enquadramento será retomado e aprofundado pelo cinema brasileiro ao longo dos anos 1970 e 1980,²⁴ conforme avança o processo que ficou conhecido como modernização conservadora. Aqui o importante é ressaltar que *Fala Brasília*, por sua estrutura filmica e pela forma como dá voz aos testemunhos dos personagens, se põe afinado à ideia de “averiguação da trajetória das próprias classes populares sob a ditadura, marcadas pelo signo da diáspora (Ibidem: 307)”. que ganhará densidade no cinema brasileiro no período subsequente.

No caso de Brasília, temos como especificidade o fato da migração ter origem nos canteiros de obras que construíram a cidade. Esta população acabou se instalando nas periferias da cidade. No contexto brasiliense, *Fala Brasília* é sem dúvida um marco inaugural no que se refere ao debate migração/integração ao mundo urbano, debate que será levada adiante por outros cineastas já mencionados, como Joaquim Pedro de Andrade e Vladimir Carvalho, também ligados a projetos de engajamento político e ao cinema moderno.

Retratar a adaptação dos migrantes ao espaço urbanizado de Brasília é, para esta perspectiva, uma forma de investigar a experiência da classe trabalhadora que se estabeleceu no Distrito Federal desde então e ao longo das décadas seguintes. São elementos que se comunicam: a construção da cidade no final dos anos 1950; a migração de contingentes populacionais massivos oriundos de diversas regiões do país; e a formação de uma periferia apartada e distante do Plano Piloto, processo que ocorreu ao longo das décadas seguintes.

24. A migração para os grandes centros urbanos foi um tema tratado também pelo cinema de ficção produzido num período posterior. Para citar somente alguns exemplos emblemáticos: *A Queda* (Nelson Xavier e Ruy Guerra, 1978), *O Homem que Virou Suco* (João Batista de Andrade, 1981) e *A Hora da Estrela* (Suzana Amaral, 1985).



Fig. 1.3 - Na sequência final, *Fala Brasília* reúne seus personagens na Concha Acústica criando um jogo de teatralização.

Jogo cênico e os limites do modelo sociológico

Fala Brasília registra seus personagens no espaço público e formula agenciamentos cênicos e visuais para que estas interações se tornem matéria expressiva. A sequência final do filme foi registrada na Concha Acústica da cidade e chama a atenção pelo tratamento particular que recebe. Quase todos os personagens que participam do filme estão ali, também este um espaço público moderno, teatro a céu aberto projetado por Oscar Niemeyer. A Concha Acústica condensa o ideal de ágora cívica pretendida pelo projeto modernista. Na sequência de encerramento, os cineastas escolhem filmar os personagens dispostos no espaço cênico em sentido estrito: um palco de teatro.

Realiza-se nesse momento uma espécie de reflexão metalinguística sobre o dispositivo de pesquisa que estrutura o filme. Os personagens relatam como foram abordados pelos estudantes, como seus testemunhos foram registrados e os objetivos imaginados para este processo. Mencionam que as entrevistas de pesquisa foram realizadas com gravadores de som, e sem câmeras. Somente num segundo momento foram filmados, dimensão que tem relevância na perspectiva de um filme cujo tecido dramático está centralmente baseado no uso do som direto sincrônico.²⁵ Novamente temos a inclinação do cinema verité em trazer para dentro da narrativa processos auto reflexivos. A sequência busca ser um fechamento também da pesquisa linguística (“dialectológica”). O tom da encenação tem registro diferente do resto do filme, mais composto, sem improvisos. Seguidamente os personagens declamam as mesmas palavras brasileiras que estão desenhadas em placas e são seguradas fora de quadro por alguém da equipe do filme (cobra, macaco, peixe, anzol). A intenção é cotejar a forma como as palavras são enunciadas, de modo a recuperar a perspectiva comparada do estudo linguístico. A sensação que se tem, no entanto, é de certa frustração do projeto inicial: a despeito de algum sotaque, ou variações prosaicas de vocabulário (anzol por isca), a língua nacional parece mais homogênea do que o imaginado previamente pelos cineastas.

25. Tecnologia que não era banal à época, sobretudo no contexto tecnológico do documentário brasileiro. A gravação de som direto exigia gravadores de áudio relativamente portáteis que pudessem ser levados para as filmagens externas. O gravador Nagra, por exemplo, entrou para a história como equipamento que pioneiramente liberou os documentaristas para filmarem na rua, tecnologia que estaria na base da revolução de linguagem proporcionada pelo cinema direto nos Estados Unidos e pelo cinema verité na França.

A meu ver, importa aqui mais o convite à encenação teatralizada que é direcionado aos personagens-atores, opção que contrasta com o registro de tom pessoal dos depoimentos precedentes. Cria-se assim um jogo interno entre realismo e teatralização, provavelmente fruto da vontade de referenciar as tradições do documentário moderno já mencionadas, mais do que efetivamente articular um sentido específico ao filme.

Fala Brasília tem como disparador inicial a pesquisa elaborada no ambiente universitário e nascida da visão de mundo de cineastas e estudantes. No percurso de realização do filme, no entanto, essa hipótese inicial perde sua força motriz. A suposta miríade de sotaques e formas do falar previstas não demonstra tamanha intensidade quando a câmera é ligada e os registros são produzidos. Ao invés disso, vem à tona um conjunto de relatos que trata da experiência da migração e da adaptação desses trabalhadores ao contexto brasileiro. Circunstância esta que o filme, com sensibilidade, sabe alçar a um patamar de importância na hierarquia que preside a narrativa, sem no entanto abandonar de todo o *parti pris* linguístico, que volta ao final, como moldura, encerrando a projeção. Tendo um ponto de partida claro, a pesquisa cinematográfica empreendida aceita, em parte, mudar de rota e formular outras interpretações a partir da escuta e registro daquilo que é dito pelos personagens. Nos anos 1960, momento em que o documentário brasileiro tinha inclinação a demarcar posições políticas rígidas e projetá-las sobre o real filmado, *Fala Brasília* parece capaz de se abrir para o real histórico e incorporar contradições, nuances e camadas da experiência que escapavam à visão de mundo concebida pelos cineastas ligados ao campo nacional-popular.

O curta aponta para uma relação entre discurso fílmico e experiência popular que se afasta do procedimento formal tradicional à época, e cuja identificação e análise foi consagrada pela historiografia por Jean-Claude Bernardet, quando descreveu, em *Cineastas e Imagens do Povo*, o que chamou de “‘modelo sociológico’, cujo apogeu situa-se ‘por volta de 1964 e 1965’”, momento a partir do qual foi “questionado e destronado, e várias tendências ideológicas e estéticas despontaram” (Bernardet, 2003 [1985]: 12). Entendo que *Fala Brasília* pode ser considerado um filme *avant la lettre* na medida em que apontava, já em 1965, uma tendência estética e ideológica que seria ainda melhor formulada, e formalmente experimentada, pelo documentário brasileiro no momento posterior, a partir dos anos 1970. Basta lembrar que nos anos imediatamente posteriores ao golpe militar são produzidos alguns dos filmes chave que compõem o modelo sociológico. *Viramundo*, de Geraldo Sarno, é de 1965, e compartilha com *Fala Brasília* o interesse pela experiência da migração. De 1964 é o curta-metragem de Leon Hirszman, *Maioria Absoluta*, outro filme que marca a tradição do documentário moderno, neste caso do ponto de vista de um realizador ligado ao PCB e ao CPC (Centro de Cultura Popular) da UNE (União Nacional dos Estudantes), buscando retratar o universo agrário brasileiro em chave totalizante, relacionando a experiência sertaneja com ideias como tomada de

consciência e ação política. Como aponta Bernardet, a narração *over* funciona como elemento capaz de produzir generalizações, transformar o particular em regra geral; o fenômeno na superfície da realidade em seu sistema estruturante.²⁶

A questão aqui é que o cinema documental marcado pela presença da voz narradora estava no centro da agenda formal do documentário moderno produzido naqueles anos. Na contramão desta postura, *Fala Brasília* apresenta uma estrutura dramática marcada por um outro tipo de olhar, escuta e registro dos depoimentos oferecidos pela classe trabalhadora. Diversos autores também apontam que, a partir da década de 1970, parte do cinema brasileiro se inclinou a uma postura classificada como antropológica ou culturalista. Nelson Pereira dos Santos é inclusive um dos cineastas que, no bojo da conhecida reavaliação que o Cinema Novo empreende a partir do início dos anos 1970, advoga uma visão “mais aberta, que é a visão antropológica”.²⁷ O pesquisador Reinaldo Cardenuto, citando José Mário Ortiz Ramos, descreve este movimento, do qual seriam expoentes exemplares Nelson Pereira e Cacá Diegues, da seguinte forma:

Saindo de um ‘modelo sociológico’ e caminhando para o que o pesquisador José Mário Ortiz Ramos chamou de um ‘mergulho antropológico’ do cinema brasileiro, quando uma perspectiva mais ‘culturalista’ minimizou e relativizou as certezas políticas dos anos 1950 e 1960 (Ramos *apud* Cardenuto, 2020: 84).²⁸

A ideia geral é que as certezas em torno do conceito político de povo dão lugar a um desejo, por parte dos cineastas preocupados com uma representação artística engajada, de uma escuta da classe trabalhadora brasileira menos mediada por códigos e interesses pertencentes ao mundo da política, pautados por ideias como tomada de

26. Analisando *Viramundo*, Bernardet escreve: “Para que o sistema funcione, é necessário que se limpe o real de maneira a adequá-lo ao aparelho conceitual. É essa limpeza que permite o funcionamento básico de produção de significação do filme: a relação particular/geral [grifo meu]. O filme funciona porque é capaz de fornecer uma informação que não diz respeito apenas àqueles indivíduos que vemos na tela, nem uma quantidade muito maior deles, mas a uma classe de indivíduos e a um fenômeno (Ibidem: 19).”

27. Tomo emprestada a declaração do cineasta expressa na ocasião do lançamento de *Como era gostoso meu francês* (1971), portanto em um período posterior, marcado pela busca, por parte dos cinemanovistas, de novos caminhos cinematográficos visando compatibilizar o produto cultural nacional com o mercado e com a indústria cultural que se consolidava no período. Ver: “Nelson, em busca do filme nacional”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 14 de outubro de 1973. A citação pode ser encontrada em Ortiz & Autran, 2018: 206. Essa postura tem desdobramentos nas obras que o diretor realizará a partir dos anos 1970, impregnando inclusive projetos de ficção como *Como era gostoso meu francês* (1971) e *Amuleto de Ogum* (1974), e o projeto ficcional, mas atravessado por certo tom híbrido não-ficcional, *Na estrada da vida* (1980-81). A este respeito, ver o quadro *A voz do outro*, no interior do artigo *Do golpe militar à Abertura: a resposta do cinema de autor* (Xavier, 2001: 90-92).

28. Caracterização que encontra eco em outro texto de Ortiz Ramos, escrevendo junto com Arthur Autran, dedicado a observar características de ordem geral dentro de um quadro do cinema brasileiro dos anos 1970 e 1980: “Surge a necessidade do balanço das ideias políticas que norteavam esse segmento de cineastas [cinemanovistas], ganhando força um enfoque mais cultural, de temperatura política mais baixa. Esse tom faz constantes referências à antropologia, ao choque de culturas, à antropofagia (Ortiz & Autran, 2018: 205).”

consciência e revolução.²⁹ *Fala Brasília* é uma espécie de laboratório desta postura, realizado anos antes dela se tornar um caminho relativamente consolidado no âmbito do cinema brasileiro, sobretudo no campo documental.

Ao longo de toda a década seguinte essa discussão ganhará espaço e será incorporada na forma dos filmes por meio de estratégias variadas. Ismail Xavier nomeia este processo - que atinge em cheio a função social do artista engajado vivendo sob o regime militar brasileiro - de “crise das totalizações do intelectual”. Segundo o autor, “todo um percurso do melhor documentário, a partir do final dos anos 1960, trouxe para dentro de si a problematização do contrato cineasta-povo” (Xavier, 2001: 91).³⁰ Em síntese, os cineastas deveriam dar voz a seus personagens e não colocar suas experiências de vida a reboque de posicionamentos ideológicos formulados dentro da esfera de experiência do intelectual de classe média.

Há em *Fala Brasília* uma postura de maior abertura e porosidade em relação aos relatos de vida dos trabalhadores, que são organizados a partir de um olhar que pode de fato ser caracterizado como antropológico, de viés culturalista, e que será, em chaves diversas, a tônica do cinema documental produzido no país ao longo dos anos 1970. Há uma preocupação em colocar na tela uma escuta mais aberta e menos ideologicamente orientada do relato formulado pelo outro de classe. Retomando a discussão do início, vimos que a baliza narração/entrevista fundou um imaginário importante da escrita da história do documentário brasileiro. Em alguma medida, *Cineastas e Imagens do Povo* contribuiu para a densidade que este debate adquiriu. Hoje resta claro que há um conjunto de filmes do período capazes de matizar a tese da voz sociológica: *A Entrevista*³¹ (Helena Solberg, 1966), *Nelson Cavaquinho* (Leon Hirszman, 1969) e *Fala Brasília*, são apenas alguns exemplos. Realidade que não tira a contundência do livro de Bernardet, embora convoque, no presente, certo cuidado ao lidarmos com a força de “memória canônica” que este texto carrega consigo, derivada inclusive de seus méritos analíticos.

Considerações finais

Formulemos então uma síntese da proposta estética apresentada por Nelson Pereira dos Santos, Nelson Rossi e os alunos da UnB. Temos um filme realizado logo depois do golpe militar, portanto depois das acomodações do horizonte político ensejadas pelo baque sofrido pela esquerda brasileira em 1964. A nova capital começava a vivenciar uma vida cultural própria, e a população ali estabelecida passava, aos poucos, a ter raízes mais orgânicas com o território e com as dinâmicas gestadas

29. Reinaldo Cardenuto utiliza o termo “conceito político de povo” (2020: 64).

30. Xavier aponta como momentos chave do adensamento desse processo o cinema que será proposto por Arthur Omar em *Congo* (1972) e por Aloysio Raulino em *Tarumã* (1975) e *Jardim Nova Bahia* (1971), filme no qual o cineasta entrega a câmera para seu personagem, transformado assim o sujeito do olhar em instância enunciativa da narrativa.

31. Karla Holanda (2015) aponta como exemplo de obra que rompe com este paradigma o filme *A entrevista*, de 1966 de Helena Solberg. O filme não foi devidamente registrado pela historiografia clássica, fato que atesta seus limites, mas passou, mais recentemente, a integrar este debate.

naquele contexto. Nelson, cinemanovista de primeira hora, propõe um filme ligado ao repertório universitário no qual a pesquisa documental parte de códigos das ciências humanas, da antropologia, e de procedimentos da compreensão estruturalista do mundo. Esse mesmo conjunto de referências havia alimentado as correntes do documentário moderno no pós-guerra europeu, e particularmente os caminhos narrativos do cinema *verité* francês parecem ter influenciado a forma fílmica deste curta.

Do ponto de vista temático, a despeito da proposta inicial cujo corte é a oralidade e suas variações linguísticas, o interesse maior do filme recai sobre a experiência da migração campo-cidade, assunto caro ao cinema brasileiro que sob perspectivas diversas buscou retratar o processo de industrialização e urbanização pela qual o país passou, e a consequente adaptação destes contingentes populacionais ao mundo urbano.

Fala Brasília ajudou a consolidar a visão de mundo segundo a qual a nova capital foi um espaço de encontro de massas trabalhadoras com um novo território, marcado por códigos da modernização com contradições. Entram nesta equação o mundo do trabalho, a construção civil e a dinâmica dos serviços - lembremos do personagem que trabalhava na roça e passou, no mundo citadino, a ser vigia. Não encontramos ainda neste filme, no entanto, a crítica à conformação do espaço urbano brasiliense tal como ela se apresentará posteriormente. O surgimento sistemático de periferias precárias é uma dimensão importante do processo de urbanização no país, e em Brasília este processo tem feições particulares porque ele representa a desfiguração do utópico projeto urbanístico modernista.

No curso histórico, rapidamente ficaria nítido que o Plano Piloto não seria capaz de absorver a população trabalhadora de baixa renda, que passou a viver nas franjas apartadas deste território, processo que ocorre não sem alto grau de violência e arbitrariedade. A Ceilândia, cidade surgida de remoções orquestradas pelo poder público, se tornou o estudo de caso mais emblemático deste conjunto de estruturas sócio-históricas capaz de centrifugar os trabalhadores para a periferia. Esse processo será retratado no cinema por Joaquim Pedro de Andrade, Vladimir Carvalho e, mais recentemente, por Adirley Queirós, cineasta que atualiza o debate, investigando como o processo de constituição de uma periferia em Brasília se reapresenta para as novas gerações e para a memória social.

No filme de Nelson Pereira dos Santos, o retrato de Brasília é ainda marcado por certo respeito e devoção pela arquitetura moderna, em sua dimensão plástica e vanguardista. A encenação dispõe os personagens no espaço público de Brasília reforçando sua vocação cívica e monumental. O Teatro Nacional em obras, imagem que se destaca, sublinha tratar-se de uma cidade ainda em construção, código da modernidade, frente de expansão do capitalismo urbano brasileiro. A sequência final, ao escolher a Concha Acústica como espaço celebratório do encontro mediado pelo filme, presta também sua homenagem ao desenho arquitetônico de Oscar Niemeyer, cujo traço pretende atualizar a ideia de encontro cívico, de prática política e de fusão entre arte e vida.

Nesse sentido, o filme de 1966 é ainda devoto do projeto da cidade modernista, ou pelo menos não demonstra interesse de apontar suas contradições mais profundas no plano da experiência urbana. O tratamento oferecido escolhe privilegiar a dimensão culturalista: o encontro entre repertórios regionais diversos, a Brasília-Babel para onde afluíram trabalhadores, dinâmica capaz de articular um imaginário bastante próprio e que se diferencia de outras cidades brasileiras.

Referências bibliográficas

- Bernardet, J.-C. (2007). *Brasil em Tempo de Cinema – Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bernardet, J.-C. (2003; 1a Ed. 1985). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Cardenuto, R. (2020). *Por um cinema popular - Leon Hirszman, política e resistência*. Cotia: Ateliê Editorial.
- Freire, M. (2015). Jean Rouch e o nascimento de um certo filme-ensaio in TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec.
- Holanda, K. (2015). Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 42(44), 339-358. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2015.103434>.
- Holston, J. (1993). *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lins, C. & Mesquita, C. (2008). *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Mattos, C. A. (2008). *Pedras na lua e pejejas no planalto*. São Paulo: Imprensa Oficial.
- Moriconi, S. (2012). *Cinema - Apontamentos para uma história*. Brasília: Instituto Terceiro Setor.
- Napolitano, M. (2017) *Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico*. São Paulo: Intermeios: Programa de Pós-Graduação em História Social.
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.
- Ortiz, J. M. & Autran, A. (2018). O cinema brasileiro das décadas de 1970 e 1980 in Ramos, F. P. & Schwarzman, S. (orgs.) *Nova História do cinema brasileiro Vol. 2*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.
- Ramos, J. M. O. (1983). *Cinema, Estado e Lutas Culturais*. São Paulo: Paz e Terra, 1983.
- Santos, N. P. dos. (2013). *Nelson Pereira dos Santos (depoimento, 2013)*. Rio de Janeiro: CPDOC.
- Schwarz, R. (2014). *Pelo prisma da arquitetura in. Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Vidal, L. (2009). *De Nova Lisboa a Brasília: a invenção de uma capital (sécs. XIX-XX)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.

Filmografia

- Crônica de um verão (1961) de Jean Rouch e Edgar Morin.
A Pirâmide Humana (1961) de Jean Rouch.
Maioria Absoluta (1964) de Geraldo Sarno.
Viramundo (1965) de Geraldo Sarno
Fala Brasília (1966) de Nelson Pereira dos Santos.
A entrevista (1966) de Helena Solberg.
Jaguar (1967) de Jean Rouch.
Brasília contradições de uma cidade nova (1967) de Joaquim Pedro de Andrade.
Nelson Cavaquinho (1969) de Leon Hirszman.
Como era gostoso meu francês (1971) de Nelson Pereira dos Santos.
Congo (1972) de Arthur Omar.
Amuleto de Ogum (1974) de Nelson Pereira dos Santos.
Tarumã (1975) de Aloysio Raulino.
A queda (1978) de Nelson Xavier e Ruy Guerra.
Na estrada da vida (1980-81) de Nelson Pereira dos Santos.
O homem que virou suco (1981) de João Batista de Andrade.
Cabra marcado para morrer (1984) de Eduardo Coutinho.
A hora da estrela (1985) de Suzana Amaral.
Conterrâneos velhos de guerra (1990-91) de Vladimir Carvalho.
Notícias de uma guerra particular (1999) de Kátia Lund e João Moreira Salles.
Janela da alma (2002) de João Jardim e Walter Carvalho.
O prisioneiro da grade de ferro (2003) de Paulo Sacramento.
Morro da Conceição (2005) de Cristiana Grumbach.
Estamira (2006) de Marcos Prado.