



Brasília e cinema paisagens cinematográficas



Liz da Costa Sandoval
2022



Universidade de Brasília

FACULDADE DE ARQUITETURA DE URBANISMO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

Brasília e Cinema: paisagens cinemáticas

M.a Liz da Costa Sandoval

Tese submetida ao Exame Final do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção de título de doutora. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior Brasil (CAPES).

Linha de Pesquisa: História e Teoria da Cidade e do Urbanismo.

Orientadora: Prof^a Dr^a Luciana Saboia Fonseca Cruz

Junho de 2022

Banca Examinadora:

Titular: Professora Doutora Luciana Saboia Fonseca Cruz - FAU/UnB

Membro 01: Professora Doutora Tânia Siqueira Montoro - FAC/UnB

Membro 02: Professora Doutora Carolina Pescatori - FAU/UnB

Membro 03: Professor Doutor Luis Martinho Urbano – FAUP

Suplente: Professor Doutor Cauê Capillé - FAU/UFRJ

Junho de 2022

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

SS218b Sandoval, Liz
Brasília e Cinema: paisagens cinemáticas / Liz Sandoval;
orientador Luciana Saboia Fonseca Cruz. -- Brasília, 2022.
237 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Arquitetura e Urbanismo)
- Universidade de Brasília, 2022.

1. Paisagem. 2. Cinema. 3. Brasília. 4. Paisagem
Cinematográfica. 5. Urbanismo Moderno. I. Saboia Fonseca Cruz,
Luciana, orient. II. Título.

Para a minha filha Aurora

Agradecimentos

À minha mãe, Maria Helena (em memória), por tudo.

À minha família pelo incentivo, em especial à minha filha Aurora que soube, com paciência, me dividir com a pesquisa. E ao Fred pela sinergia, pelas leituras, pelo refúgio.

Aos colegas e amigos que fiz durante esta jornada pela Universidade de Brasília: Rogério Rezende, Cecília Sá, Tauana Ramthum, Paola Ferrari, Tadeu de Brito, Isadora Banducci, Eduardo Soares, Anie Figueira, Lucas Brasil e André Costa.

À minha orientadora, Luciana Saboia, pela dedicação, paciência e por me mostrar, com entusiasmo, a beleza do percurso.

Aos professores do PPG-FAU, Ricardo Trevisan, Carolina Pescatori, Maribel Aliaga, Carlos Henrique, Ana Elisabeth Medeiros, Elane Ribeiro, Maria Fernanda Derntl e a todo o corpo docente pelas trocas, contribuições, dedicação e amizade. Agradeço também aos funcionários e a toda equipe da FAU-UnB pela atenção e respeito.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior Brasil (CAPES) pela concessão da bolsa de estudos para a realização da pesquisa de doutorado e pelo financiamento do período sanduíche no exterior.

Ao Professor Luís Urbano que me recebeu na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto para o período sanduíche mas que, muito antes de tudo, me apresentou à imensidão de possibilidades dessa interseção entre cidade, cinema e arquitetura.

À Faculdade de Comunicação (FAC-UnB), especialmente à professora Tânia Montoro por me fazer me apaixonar pelo cinema de Brasília e por ser uma inspiração.

À Neuza Meller (em memória) pelo acesso ao acervo CPCE-UnB e por ter acreditado em meus projetos.

À Cinema Urbana que me permitiu experimentar novas maneiras de me relacionar com os filmes. Agradeço também à Thay Limeira, Daniela Marinho, Bethânia Maia e Camila Reis, pela parceria nos projetos.

Aos cineastas brasilienses, especialmente a Adirley Queirós e José Eduardo Belmonte, e tantos outros talentosos desbravadores.

A Brasília, que me estranhou, me acolheu e me enraizou.

Prólogo

A pesquisa sobre a representação cinematográfica de Brasília iniciou-se em 2011 e resultou na dissertação de mestrado “Brasília, Cinema e Modernidade: Percorrendo a Cidade Modernista”, finalizada em 2014. Nesta, foi realizada uma amostragem contextualizada com cerca de 50 filmes que correspondiam aos 50 anos de Brasília. E, na época, eu buscava analisar o cinema produzido na e sobre a cidade em todo o seu período histórico. A pesquisa atual, de doutorado, realizada entre 2017 e 2022, propôs uma continuidade da pesquisa anterior pela necessidade de aprofundar as questões teóricas, observar a cidade e suas dinâmicas metropolitanas e se concentrar em sua configuração e representação mais atuais.

A realização de duas mostras de filmes (2012 e 2013) apoiadas pela Universidade de Brasília por meio de Chamada Pública, relativas à comemoração do cinquentenário da Universidade de Brasília, permitiu expandir o acesso ao material para pesquisa (filmes, entrevistas, livros) e os contatos realizados anterior e posteriormente às mostras. Além de facilitar o acesso a muitos filmes, também foi o embrião da Cinema Urbana – Mostra Internacional de Cinema de Arquitetura de Brasília. Com a primeira edição realizada em 2018, a Mostra que já entrou no calendário de festivais da cidade, exibiu mais de 200 filmes, nacionais e internacionais, e contou com palestras e debates, visitas guiadas e a realização do Seminário de Arquitetura e Cinema. Percebeu-se, nesse percurso, a escassez de encontros, grupos e seminários que tratem dessa temática no Brasil e, por outro lado, a quantidade crescente de pesquisadores dedicados a essa área. Neste ano, a Mostra Cinema Urbana realizará sua 4ª edição e ocupará diversos espaços da cidade, entre eles, o Cine Brasília.

A participação na Conferência Internacional INTERSECTIONS em 2013, na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto em Portugal – FAUP, onde compareci para apresentar um artigo científico, também contribuiu para a idealização do projeto da Mostra Cinema Urbana e, conseqüentemente, da pesquisa de doutorado pois, além de ampliar imensamente o campo de pesquisa, me apresentou duas futuras

oportunidades: tomei conhecimento do Festival Internacional de Cinema de Arquitetura – *Arquiteturas Film Festival* – com edições anuais em Lisboa, de 2012 a 2021, e que viria a se tornar parceiro. E conheci o professor Luis Urbano, organizador da conferência, pesquisador do cinema e da arquitetura em Portugal e que se tornou meu orientador no período sanduíche do doutorado em 2018.

Durante o período sanduíche do doutorado, tive a oportunidade de acompanhar o semestre da *Unidade Curricular Arquitectura e Cinema* com a turma do mestrado em arquitetura da FAUP. A experiência nessa faculdade na qual se materializam os preceitos da Escola do Porto significou conviver com diversos nomes da arquitetura moderna e contemporânea que vêm construindo um legado na arquitetura portuguesa. Nesse período também pude frequentar a *Casa da Arquitectura – Centro português de Arquitectura*, um espaço dedicado à arquitetura que promove diversas exposições, ciclos de palestras e filmes.

Nessa trajetória estudei curadoria de filmes, formatos de exibição, mercados do audiovisual, redes de festivais, além da escrita de projetos, textos, justificativas e pareceres relacionados a esta área. E então a pesquisa sobre filmes e arquitetura me apresentou ainda um outro campo de pesquisa: o filme como documento histórico de arquitetura e que me levou a participar como editora convidada da edição temática *Arquivos e Acervos em Arquitetura e Urbanismo*, no Periódico Paranoá do PPG-FAU/UnB, com data prevista para publicação no segundo semestre de 2022.

A pesquisa, posso dizer, se iniciou em 2011 e buscou olhar para Brasília de modo singular – a cidade que estranhei mas que me acolheu, me ensinou sobre cidades e sobre cinema e assim me contou muitas histórias – e agora acrescento mais uma camada narrativa sobre as tantas outras que a cidade vem inspirando.

Resumo

A pesquisa buscou evidenciar, por meio da percepção cinematográfica da paisagem de Brasília, que o cinema pode ser utilizado como ferramenta de análise do urbano. Para tal, propôs uma análise em quatro filmes realizados a partir da década de 1990 – **Subterrâneos** e **A concepção** de José Eduardo Belmonte e **A cidade é uma só?** e **Era uma vez Brasília** de Adirley Queirós – com o objetivo de observar as dinâmicas cotidianas e a experiência sensorial da paisagem metropolitana de Brasília, condicionadas pelos princípios de seu desenho. Ao considerar outras formas de representação e apreensão da cidade, enfrentou-se o desafio de compreender o espaço não apenas físico, temporal e social, mas também da experiência, do efêmero, das memórias e dos desejos. A montagem se apresentou como um recurso que possibilita ampliar as formas convencionais de representação, muitas vezes incapazes de mostrar as dimensões subjetivas do espaço, pela sobreposição de camadas que proporciona e sugere uma imagem mais abrangente dos processos que envolvem a paisagem cinemática de Brasília.

Palavras-chave: Brasília, cinema, paisagem, montagem

Abstract

The research evidenced, through the cinematographic perception of the landscape of Brasília, that cinema can be used as a tool for urban analysis. To this end, it proposed an analysis of four films made from the 1990s onwards – **Subterrâneos** and **A concepção** (José Eduardo Belmonte) and **A cidade é uma só?** and **Era uma vez Brasília** (Adirley Queirós) – with the objective of observing the daily dynamics and the sensorial experience of the metropolitan landscape of Brasília, conditioned by the principles of its design. When considering other forms of representation and apprehension of the city, this research faced the challenge of understanding not only the physical, temporal and social space, but also the experience, the ephemeral, memories and desires. And with that, the montage presents itself as a resource that enables to expand the conventional forms of representation, which are often unable to show the subjective dimensions of space. The overlapping of layers exposed by the montage allows the elaboration of a more comprehensive image of the processes that involve the cinematic landscape of Brasília.

keywords: Brasília, cinema, landscape, montage

SUMÁRIO

<i>Lista de Figuras</i>	3
Introdução	6
Recorte	11
Análise fílmica.....	16
Questões metodológicas.....	18
PARTE 01	22
1 Cidade e Representação	23
1.1 Velocidade	26
1.2 Escala	32
1.3 Perspectiva	37
1.4 Montagem	52
2 Paisagem	63
2.1 A Invenção da paisagem.....	65
2.2 <i>Stimmung</i>	71
2.3 A Reinvenção da paisagem	76
2.4 Montagem.....	82
3 Brasília: construção de uma paisagem	90
3.1 O axioma da velocidade	90
3.2 Escala como paisagem	107
3.3 Perspectiva como discurso	116
3.4 O vazio como <i>Stimmung</i>	127
PARTE 02	135
1 Paisagens fluidas: a montagem em “Subterrâneos” e “A concepção”	136
1.1 As Escalas de “Subterrâneos”: entre o monumental e os becos do Conic.	142
Montagem: colecionar fragmentos e construir sentidos	149
O Conic e a invenção de uma paisagem: o falso subterrâneo	154
O Conic e a reinvenção da paisagem	160
1.2 “A concepção”: a perspectiva do estranho na paisagem de Brasília.....	164
Montagem: diluir identidades e construir situações.....	169
2 Paisagens em oposição: as escalas em “A cidade é uma só?” e “Era uma vez Brasília”	174
A Ceilândia e o discurso como paisagem	175
2.1 As perspectivas de “A cidade é uma só?": narrativas tensionadas entre o Plano Piloto e a Ceilândia.	181

Montagem: Construir memória e fabular o cotidiano.....	185
A Ceilândia entre o erradicado e o errante: o corpo como percurso	188
Paisagens em contraste	190
2.2 As escalas de “Era uma vez Brasília”:no amplo o tédio, no exíguo a angústia	194
Ceilândia não é Brasília: Três tempos de exclusão.....	198
A angústia como Stimmung da paisagem	202
<i>CONSIDERAÇÕES FINAIS</i>	206
<i>Referências Bibliográficas</i>	217

Lista de Figuras

Figura 1: Análise sequencial da Regent`s Street. Desenhos de PH. Panerai e H. Fernandez.....	27
Figura 2: Diagramas sequenciais do percurso da rodovia.....	29
Figura 3: <i>Orbis terrarvm</i>, Abraham Ortelius (1527-1598), 1570.....	38
Figura 4: <i>Civitates Orbis Terrarum</i> (Limburg), 1575, Por Hogenberg (1535-1590) e Braun (1572-1618).....	38
Figura 5: Lanterna mágica apresentada na publicação <i>Ars Magna Lucis et Umbrae</i> de Athanasius Kircher, 1671.....	40
Figura 6: Vista óptica representando uma vista de Covent Garden em Londres. Gravura original publicada por Jacques Chereau em Paris (~1780).....	40
Figura 7: <i>Paper Theater or Diorama of an Italianate Villa and Garden</i>, 2 de 8 partes do Diorama teatral de Martin Engelbrecht. (1730–56).....	41
Figura 8: Panorama do Rio de Janeiro. Felix-Émile Taunay, 1822.....	42
Figura 9: <i>Panorama`s rotunda</i>, Leicester Square, Londres. Robert Mitchell, <i>Section of the Rotunda</i>, 1801.....	43
Figura 10: Litografia com o edifício Diorama ao fundo. Collection Gérard Lévy et François Lepage, Paris (~1830-5).....	44
Figura 11: Esquema de construção e funcionamento do Diorama de Daguerre em Paris (1822).	44
Figura 12: Eadweard Muyridge, 1887.	46
Figura 13: Imagens do filme “Ballet Mécanique”, de Fernand Léger, 1924.....	48
Figura 14: Página do livro <i>Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete</i>, 1928.	56
Figura 15: Página do livro de Le Corbusier com ilustrações de Auguste Choisy.	57
Figura 16: Le Corbusier “frames the view - the landscape”.	59
Figura 17: <i>Storyboards</i> de Le Corbusier sobre a Villa Meyer, Paris, 1925.....	60
Figura 18: Villa La Roche, apresentada em sequência fotográfica.....	61
Figura 19: <i>Still de Sonhos</i>, Akira Kurosawa, 1990.....	80
Figura 20: Fotogramas de Outubro, Sergei Eisenstein, 1928.....	83
Figura 21: Imagens utilizadas por Lev Kulechov no vídeo-experimento, 1920.85	
Figura 22: “Brasília: planejamento urbano”. Fernando Cony Campos, 1964.....	92
Figura 23: 2 Fotogramas do filme “Brasília ano 10”, Geraldo Sobral Rocha.....	92
Figura 24: Eixo Monumental, sentido oeste – leste, 2015.....	94

Figura 25: Rodoviária e Eixo Rodoviário na Asa Norte, 2015.	95
Figura 26: Fotograma de “Imagens em super 8 – Brasília 1970”, Jorge Bodanzky, 1970. (clique na imagem para abrir o vídeo)	96
Figura 27: Cortes e aterros, construção de terraplenos na área central de Brasília (ca. 1958)	97
Figura 28: Desenhos de Lucio Costa, 1957.	98
Figura 29: Documentação da abertura da Rodovia Belém-Brasília, em 1960. 99	
Figura 30: Início da implantação de Ceilândia. Acervo pessoal de Maria de Lourdes Abadia ca. 1971	102
Figura 31: Vista aérea da porção central da Ceilândia em 1974.	102
Figura 32: QNR (Quadra Norte R), ocupação recente em Ceilândia	103
Figura 33: Eixos de urbanização do DF	104
Figura 34: Vista Área da EPTG a partir de Taguatinga, 1976.	106
Figura 35: Vista Área da EPTG a partir de Taguatinga, 2012.	106
Figura 36: Indicação dos percursos de automóveis e eixos viários.	109
Figura 37: Indicação dos percursos de automóveis e eixos viários.	110
Figura 38: Indicação múltiplas possibilidades de percursos de pedestres em diferentes setores da cidade.....	111
Figura 39: Escala Gregária, 2015	114
Figura 40: Escala Monumental, 2015	114
Figura 41: Escala Bucólica, 2015	115
Figura 42: Escala Residencial	115
Figura 43: Fotograma da sequência do Palácio da Alvorada no filme “Brasília, contradições de uma cidade nova”, Joaquim Pedro de Andrade, 1967	120
Figura 44: “Brasília, ano 10”, Geraldo Sobral Rocha, 1970.....	121
Figura 45: “Feliz aniversário, Urbana”, Betse de Paula, 1996.....	122
Figura 46: “Brasília, um dia em fevereiro”, Maria Augusta Ramos, 1996.	125
Figura 47: Eixo Monumental e fundos da Catedral, fotos de Emmanuel Pinard, 1999.	129
Figura 48: Fotograma de “Amor e desamor”, Gerson Tavares, 1966.	131
Figura 49: Fotograma de “Amor e desamor”, Gerson Tavares, 1966.	132
Figura 50: Fotograma da cena inicial, Subterrâneos, 2004.....	143
Figura 51: Fotogramas do <i>travelling</i> inicial, Subterrâneos, 2004.....	146
Figura 52: Breno imerso na paisagem interna do Conic, Subterrâneos, 2014.	152

Figura 53: Qiwu em "Chungking Express", Wong Kar-Wai, 1996.	153
Figura 54: Croqui do Setor de Diversões Sul feito por Lucio Costa em 1957.	155
Figura 55: Rascunho elaborado em 1962, autoria desconhecida.	155
Figura 56: Cortes transversais esquemáticos do Conic, em três momentos (1960, 1962 e 1971).	157
Figura 57: Fundação das áreas de circulação do conjunto, antes da retirada do aterro para criação do "falso" subsolo.	158
Figura 58: Vista posterior do Conic em 2012, foto de Joana França.	159
Figura 59: Fotograma (1'14") de "Subterrâneos".	162
Figura 60: Fotograma da cena inicial (0'38") de "A concepção", 2006.	164
Figura 61: Fotograma da cena inicial de "A concepção"	165
Figura 62: Fotograma de "A concepção"	166
Figura 63: Fotograma de "Os idiotas", Lars Von Trier, 1998.	168
Figura 64: Fotograma de "A concepção"	168
Figura 65: Fotograma de "A concepção"	170
Figura 66: Canteiro de obras, 1966.	177
Figura 67: Cena das remoções em "Conterrâneos velhos de guerra", Vladimir Carvalho.....	178
Figura 68: Ceilândia, imagem produzidas por satélite, com a tecnologia Digital Globe.	179
Figura 69: Fotograma da cena de Dildu na rodoviária, "A cidade é uma só?".	184
Figura 70: Fotograma (20'13") de "A cidade é uma só?".	186
Figura 71: Cruzamento dos dois eixos que formam a estrutura da cidade de Brasília.	187
Figura 72: Fotograma da cena de Dildu caminhando no Plano Piloto, "A cidade é uma só?".	191
Figura 73: Fotograma do filme "Era uma vez Brasília"	195
Figura 74: Interação entre as três personagens principais de "Era uma vez Brasília".....	197
Figura 75: Foto aérea do Sol Nascente, Jorge William.	199
Figura 76: Conjunto de fotogramas do filme "Era uma vez Brasília", Adirley Queirós, 2017.....	201
Figura 77: Andrea na passarela para fugir dos radares	203
Figura 78: O fogo e a passagem do tempo em "Era uma vez Brasília"	204

Introdução

Cidade e cinema são áreas intrinsecamente relacionadas e capazes de produzir ao mesmo tempo imaginário e representação, além de compartilharem as dimensões de espaço e tempo. Atuam igualmente registrando os acontecimentos, com capacidade de revelar ou enfatizar características espaciais e alterar condições da experiência cotidiana e dos fluxos urbanos. Mas, quanto de nossas cidades, arquitetura e comportamentos são reconfigurados pelo cinema? O que percebemos e o que narram as cidades vistas pelas lentes de uma câmera?

O cinema pode ser utilizado como ferramenta de análise do urbano, surgiu com as cidades e as registra desde o princípio, contribuindo na construção de imaginários, percepções e tecnologias que influenciam as concepções e análises urbanísticas. Partindo dessas premissas iniciais, a pesquisa observou a cidade de Brasília, levando em conta a percepção cinematográfica da sua paisagem, e da construção de sua paisagem pelo movimento, ou seja, sua paisagem cinemática. Observou também a permanência de uma representação sobre Brasília que aparece tanto nos filmes como nas narrativas historiográficas recentes e que vem sendo questionada em direção à renovação de imaginários e na construção de narrativas.

As recentes pesquisas sobre Brasília empenham-se em reparar negligências históricas nas leituras sobre seus territórios e suas memórias (SABOIA; MEDEIROS, 2011; DERNTL, 2018; TAVARES, 2020). Essas pesquisas e os filmes de Brasília propõem reflexões a respeito do discurso antagônico que permeou toda a história da cidade, assim como as tentativas de encaixá-la em um discurso disciplinar, em modelos urbanos emblemáticos ou em imaginários predeterminados.

Uma das principais falhas apontadas na criação de Brasília diz respeito às cidades-satélites¹, que cumprem um papel de antagonista na narrativa da criação e desenvolvimento da cidade e são frequentemente culpadas pela descaracterização da ideia original, de uma desordem em termos de ocupação do território. Mas, de acordo com Maria Fernanda Derntl, “a concepção das cidades-satélites articulou-se a um esforço de direcionar a ocupação dos territórios do Distrito Federal e foi objeto de planos urbanísticos a partir dos anos de 1950” (DERNTL, 2018). Essas pesquisas reforçam o quanto as áreas metropolitanas de Brasília são resultado de um planejamento de ocupação do território, mas nunca receberam o mesmo interesse do núcleo central, planejado como um plano-piloto – e que serviu de referência aos demais planos.

Esse antagonismo pode também ser observado na filmografia de Brasília. Ao longo de toda a sua história, desde o início registrada pela imagem em movimento do cinema, identifica-se uma peculiar e recorrente característica de sua paisagem nos percursos cotidianos, realizados majoritariamente por automóvel e na sua velocidade. Brasília tem sua imagem de “cidade moderna” ressaltada pela presença do automóvel, pelos traços de sua arquitetura e pelas premissas do plano urbanístico funcionalista, resultante de pesquisas e postulados da Carta de Atenas², que comparava as estruturas da cidade ao funcionamento de uma linha de montagem industrial, setorizando as atividades e para elas estabelecendo ritmos e fluxos. Além disso, o movimento e a

¹ Sobre a denominação cidades-satélites, o termo ainda é utilizado na atualidade pela população, mas proibido pelo Decreto 19.040 de 18 de fevereiro de 1998 para designar as cidades situadas no território do DF nos documentos oficiais e em outros documentos públicos no Âmbito do GDF. Desde meados da década de 1960, passaram a ser chamadas de Regiões Administrativas (RAs). A autora continuará utilizando o termo cidade-satélite (BUARQUE, 1998).

² Nos *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* /Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna - CIAM IV, que aconteceu em Atenas, na Grécia em 1933, com o tema “A Cidade Funcional”, e teve como foco o planejamento urbano, foi produzido um documento com 111 propostas sobre as condições das cidades e para correções dessas condições, agrupadas em categorias: moradia, lazer, trabalho, transportes e edifícios históricos. Destas, as primeiras quatro se estabelecem, segundo esse documento chamado de Carta de Atenas, as funções básicas do urbanismo moderno. O documento defendia um zoneamento funcional rígido, cinturões verdes, tipos padrão de moradia em blocos de apartamentos, entre outras diretrizes de planejamento e desenho urbano (CORBUSIER, 1993).

velocidade dos percursos de automóvel, e também o cinema, fazem parte de um corpus de representação da modernidade.

Essa representação, porém, parece dizer respeito a somente uma parte dessa cidade que, desde o início, se construiu além dos limites do Plano Piloto de Lucio Costa, mas/e historicamente intrínseca a ele. A representação dos núcleos urbanos periféricos se dá, muitas vezes, em referência e comparação ao Plano Piloto, e apresenta-os como “livres”, “precários”, “espontâneos” ou “informais”. Essa representação fundacional da cidade, dicotômica e antagônica (MONTORO, 2012), exclui grande parte do território da cidade de suas análises. Mas a permanência dessa representação nos filmes recentes e nas narrativas historiográficas vem sendo questionada.

Há mudanças perceptíveis nas representações de Brasília em seus filmes, verificadas na pesquisa de mestrado “Brasília, cinema e modernidade: percorrendo a cidade modernista” (SANDOVAL, 2014) e apontam para a década de 1990 como o período determinante. Em 1985 se inicia a redemocratização política do país, após um longo período da ditadura militar e de censura (1964-1985). É quando se percebe um aumento significativo na população do Distrito Federal e entorno (de 500.000 na década de 1970 para 1.200.000 pessoas na década de 1980)³, e começa a gerar maior pressão e reivindicação identitária na metrópole brasiliense. As cidades-satélites e o Plano Piloto estabelecem um fluxo metropolitano, tornando-se uma aglomeração de vários núcleos, ainda distantes, mas cada vez mais conurbados. Em 1987, o conjunto urbanístico projetado em 1957 foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico Nacional – IPHAN e considerado pela UNESCO como Patrimônio Histórico e Cultural da Humanidade.

Adiciona-se que, a partir da década de 1990, os filmes passam a ser produzidos por cineastas que nasceram ou cresceram em Brasília, a chamada “Geração Brasília”⁴.

³ População estimada em 2019: 3.015.268 pessoas, População em 2010: 2.570.160 pessoas, População em 1990: 1.601.094 pessoas, População em 1980: 1.203.333 pessoas, População em 1970: 546.015 pessoas. Fonte: IBGE, acessado em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/df>

⁴ Tania Montoro descreve e conceitua esse termo em sua pesquisa “Imagens e Imaginários de Brasília” (2012).

Os cineastas brasilienses começam a narrar sua cidade de uma maneira própria, como em “Subterrâneos” (BELMONTE, 2004), “Celeste e Estrela” (DE PAULA, 2002) e em “Brasília, um dia em fevereiro” (RAMOS, 1996). Esses filmes, que revelam diferentes dinâmicas que atuam sobre o espaço, criam um novo entendimento da paisagem metropolitana de Brasília. O antagonismo entre as paisagens tombadas e as paisagens periféricas permanece nos filmes desse período; no entanto, a luta para construir um espaço (materialidade) e pertencer (subjetividade) à metrópole, aparece como uma questão principal, seja pela crítica ou pela resignação. Essa busca aparece em cenas como a do passageiro de ônibus que percorre cotidianamente o mesmo longo trajeto. Os limites entre as paisagens já não são nítidos, assim como a origem e destino das personagens.

A pesquisa considera ainda um recente e crescente interesse pelo cinema nas escolas de arquitetura no mundo, observado, entre outros, pelo arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa. Ele avalia que os filmes são estudados com o propósito de se descobrir uma arquitetura mais sutil e consciente. Para Pallasmaa, “as imagens poéticas [do cinema] abrem correntes de associações e afetos, fortalecem o sentido existencial e sensibilizam as fronteiras entre nós e o mundo, emancipam a imaginação humana” (PALLASMAA, 2001a, p. 13). O autor também observa como o cinema nos possibilita conhecer tanto sobre o tempo em que o filme foi realizado, como o momento que encena, preservando imagens da cultura ou de determinadas formas de vida, da mesma maneira como fazem as cidades e edifícios.

As histórias do cinema e da cidade estão imbricadas. E essa conexão é tão forte que é impensável imaginar o desenvolvimento do cinema sem a cidade, embora esta tenha sido perceptivelmente moldada pela forma cinematográfica. Mas a conexão entre

o filme e os estudos urbanos foi, por muito tempo, subestimada⁵. David Clarke (1997) declarou em *“The Cinematic City”* que:

Apesar das qualidades cinematográficas imediatamente perceptíveis que as cidades com frequência parecem ter e do papel não creditado desempenhado pela cidade em tantos filmes, relativamente pouca atenção teórica foi direcionada para a compreensão da relação entre o espaço urbano e cinematográfico. (CLARKE, 1997, p. 1)

Da mesma forma, a cidade foi subestimada na teoria do cinema. Percebe-se uma “aceitação implícita” (CLARKE, 1997, p.1) da cidade a ser filmada. Mesmo que a cidade seja uma questão central no filme, muitas vezes não há uma demonstração clara da importância de seu significado. Para Clarke, essa sentença era tão verdadeira na época em que publicou a coletânea *“The Cinematic city”*, que afirmava que “os teóricos do cinema que buscaram colocar a cidade em primeiro plano tiveram seus argumentos considerados inovadores, desmerecendo análises mais profundas das questões” (CLARKE, 1997, p. 2).

Nos últimos trinta anos, no entanto, os estudos que relacionam a cidade e o cinema, ou a cidade cinemática, têm sido cada vez mais abundantes e robustos⁶. Possivelmente alia-se à questão epistemológica dos paradigmas da arquitetura, que anunciam a insuficiência das formas tradicionais de representação. O desafio está em representar o espaço que não é apenas físico e social, mas também da experiência, do efêmero, das memórias e das expectativas que se sobrepõem no espaço como fluxos e camadas temporais.

A observação dos filmes buscou, portanto, compreender questões relacionadas à paisagem cinemática em Brasília: quais sensações podem ser experimentadas nos percursos pela cidade? É possível interpretar a cidade somente pela análise das

⁵ “Da mesma forma, embora os historiadores urbanos e de arte tenham contribuído para a compreensão das representações visuais da cidade na pintura e fotografia, relativamente poucos escritos sobre a cidade examinaram em detalhes as imagens em movimento do cinema” (CLARKE, 1997, p.1).

⁶ O interesse crescente nessa relação entre cidade, arquitetura e cinema é o tema da pesquisa *“The attractions of the cinematic city”*, realizada por Charlotte Brunsdon (2012).

estruturas urbanas sem contemplar o movimento e a interferência de suas personagens? Os ritmos e fluxos fazem parte do debate sobre a construção de sentido de lugar? Como são as representações da paisagem metropolitana de Brasília no cinema atual? Revelou-se, pelos filmes, que as personagens qualificam os espaços urbanos/arquitetônico, conferindo-lhes sentido e transformando espaço em lugar.

O cinema possibilita muito mais que o conhecimento de um local existente por meio de imagens em movimento de seus ambientes, ele sugere um exercício no qual a mente estabelece ligações entre os espaços os quais, ao que parece verossímeis, venham a configurar um espaço que pode não existir materialmente, mas uma ficção. A criação desses “espaços mentais” é o resultado de uma estratégia de montagem, realizada ao “completar” as informações faltantes. É óbvio que os espaços da arquitetura e das cidades nos filmes são fundamentalmente diferentes daqueles da realidade. Mas, no momento atual, no qual matérias essenciais da arquitetura, como o espaço e a construção, são sobrepostas pela supervalorização da imagem, busca-se realizar um exercício crítico e interpretativo sobre o espaço em que o arquiteto opera e transforma. Esse exercício se expressa em uma forma de pensar e agir no espaço e de habitá-lo. Assim, procurou-se, a partir dessas indagações, identificar formas de (re)apresentar a arquitetura (espaço) e sua relação com o tempo (cinema).

A pesquisa evidenciou que, por meio da percepção cinematográfica da cidade, o cinema pode ser utilizado como ferramenta de análise do urbano. Para tal, propôs uma análise em filmes brasileiros realizados a partir da década de 1990, para observar as dinâmicas cotidianas e a experiência sensorial da paisagem metropolitana de Brasília, condicionadas pelos princípios de seu desenho.

Recorte⁷

Os filmes selecionados apresentam Brasília com a particularidade da apropriação da cidade como metrópole, ou seja, as questões centro-periferia estão presentes na

⁷ Todos os filmes analisados estão disponíveis para visualização na [playlist](https://www.youtube.com/playlist?list=PLdWARQ8g16YjSXUF9sbqGvHggpZK6pGPb)
<https://www.youtube.com/playlist?list=PLdWARQ8g16YjSXUF9sbqGvHggpZK6pGPb>

paisagem fílmica e nas dimensões subjetivas dos espaços compartilhados e nos fluxos cotidianos. O fio condutor, mais que uma temática, direção ou estilo, são as paisagens de Brasília e a maneira de filmá-la. Observou-se o jeito como as personagens deslocam-se por Brasília e convivem com seus espaços, sua deambulação criativa e crítica reivindica os lugares de pertencimento na cidade. Os espaços fílmicos foram observados na relação entre o espaço diegético⁸ e o espaço urbano/arquitetônico.

Propôs-se como metodologia a construção de um corpus⁹ de pesquisa. Foram selecionados quatro longas-metragens de ficção, representativos do cinema brasileiro dos últimos 30 anos, para a realização de análises fílmicas. São estes: "**Subterrâneos**" e "**A concepção**" de José Eduardo Belmonte e "**A cidade é uma só?**" e "**Era uma vez Brasília**" de Adirley Queirós. Optou-se por utilizar filmes do gênero da ficção. Justificase essa escolha pelas premissas apresentadas pelo historiador Marc Ferro, que se relacionam a um rol complementar de questões que se desdobraram, por volta da década 1990, na ampliação dos campos epistemológicos das ciências sociais – arquitetura e cinema inclusive – e que anunciaram uma mudança no estatuto do historiador na sociedade.

Como consequência e pela necessidade de alargar o escopo dos documentos possíveis, o cinema passou a ser aceito como fonte histórica. Havia a necessidade de perceber questões que fugiam, até então, da alçada do historiador: as emoções de uma época, expressões de natureza abstrata e subjetivas, em vez de fatos transcritíveis e relatáveis. Para Marc Ferro (FERRO, 1975, p. 37), “as crenças, os desejos, as intenções, o imaginário de uma época e de uma cultura específica são tanto História quanto a História”. Como documento histórico, o historiador expande a questão ao colocar o

⁸ Diegese é um conceito de narratologia. No cinema, ele diz respeito à dimensão ficcional de uma narrativa. A diegese é a realidade própria da narrativa e o espaço diegético é o espaço que decorre ou existe dentro da trama, com suas particularidades, limites e coerências determinadas pelo autor. O espaço é diegético quando ocorre dentro da ação narrativa ficcional do próprio filme.

⁹ O corpus é entendido como um princípio alternativo de coleta de dados e se deu por meio de uma escolha sistemática de “uma coleção finita de materiais, determinada de antemão pelo analista, com (inevitável) arbitrariedade e com a qual irá trabalhar (BARTHES, 1967, APUD BAUER; GASKELL, 2002).

cinema de ficção em vantagem em relação ao documentário, no que se refere ao aspecto de captura do “índice de real”. Ao entender que todo tipo de filme, sem privilegiar nenhum gênero, deve ser analisado pelo historiador, Ferro afirma que a oposição entre ficção e documentário, baseada em suas relações com o real, deve ser relativizada (MORETTIN, 2003).

A objetividade do documentário, sua garantia de relação imediata com o real, estaria relacionada à neutralidade do ponto de vista e à impessoalidade narrativa por parte do realizador/do autor/do diretor. Contudo, sempre há, em um documentário ou em um filme de ficção, um ponto de vista mobilizador da narrativa/do narrador, o que impede o pretense distanciamento histórico e a neutralidade discursiva por parte do narrador. A ideologia de um filme é mais transparente em virtude de um comentário – da ordem da ficção – do que por meio de entrevistas, pois a ideologia está dissimulada pela verdade solicitada no testemunho – da ordem do documentário. (FERRO, 1975, p. 09).

A partir das informações colocadas no filme – objetos aparentemente desimportantes do cenário, gestos, silêncios e comportamentos sociais na interpretação dos atores –, um filme de ficção traz “toda uma informação que é da mesma natureza da reportagem” (FERRO, 1975 apud MORETTIN, 2003), ainda que os dois tipos de filme não tenham a mesma função. Porém, a objetividade do cinema de ficção seria de outra natureza: o da subjetividade. A análise de um filme de ficção, supostamente afastado do real, revela uma realidade abstraída no filme – não a realidade que o filme representa –, isto é, a parte inesperada, involuntária da história, os lapsos do criador, as concordâncias e discordâncias com uma ideologia, o latente por trás do aparente e, igualmente, todo um campo de emoções e afetos (BRINKEMA, 2014; COSTA, 2016; FERRO, 1975; MORETTIN, 2003; VALIM, 2012).

Houve uma relevante produção cinematográfica em Brasília no período recortado pela pesquisa. Uma sucessão de acontecimentos históricos contribuiu para essa produção e algumas delas já foram citadas, como o processo de redemocratização do país (a partir de 1985), o crescimento populacional e o tombamento de uma área de

interesse de preservação de Brasília pela UNESCO (1987), entre outras. Mas, apesar das questões relacionadas à produção audiovisual no Brasil e do fechamento da Embrafilme no governo de Fernando Collor de Mello em 1990, no Distrito Federal uma série de iniciativas locais deram um incremento à produção cinematográfica. Houve a criação do FAC – Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal (1991), a criação do Polo de Cinema e Vídeo do Distrito Federal (1991), a criação do Centro de Produção Cultural Educativa da Universidade de Brasília – CPCE-UnB (1986), e a instituição do Troféu Câmara Legislativa do Distrito Federal no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em 1996, que promoveu a exibição e a premiação de produções locais. A maior produção fílmica em Brasília pressupõe a atuação de profissionais locais, formados na cidade e que, portanto, têm sobre ela um olhar mais introspectivo.

A grande quantidade de produções realizadas em Brasília foi constatada durante a pesquisa e apoiada pelo estudo desenvolvido por Berê Bahia e publicado em 2012, sob o título “Brasília 5.2: cinema e memória”. Neste, a autora constata, dentro dessa vasta produção¹⁰, a maioria de filmes de curta-metragem e uma forte presença do cinema documentário.

Conforme citado, foram selecionados como objetos de pesquisa quatro filmes de ficção e de longa-metragem ambientados em Brasília. A seleção foi realizada com base em critérios como: a possibilidade de acesso ao material e seu visionamento; o recorte histórico proposto; representatividade de acordo com a temática e o referencial teórico da pesquisa; área do território retratado no filme. Os filmes integram este conjunto de obras abaixo relacionadas, do mesmo período, com as mesmas características: obras de longa-metragem de ficção realizadas a partir da década de 1990.

1. O sonho não acabou, Sergio Rezende, 1982
2. Capitalismo selvagem, André Klotzel, 1993

¹⁰ Bahia chama a atenção também para uma maior presença feminina no cinema brasileiro a partir de 1990, mas a atuação se concentra em curtas-metragens e documentários; coincidência ou não, nestes há maior possibilidades de realização com menor recurso investido.

3. Brasília, um dia em fevereiro, Maria Augusta Ramos, 1996
4. O casamento de Louise, Betse de Paula, 2001
5. Celeste e Estrela, Betse de Paula, 2002
6. O chiclete e a rosa, Dácia Ibiapina, 2002
- 7. Subterrâneos, José Eduardo Belmonte, 2004**
- 8. A concepção, José Eduardo Belmonte, 2005**
9. Brasília 18%, Nelson Pereira dos Santos, 2006
10. Romance do vaqueiro voador, Manfredo Caldas, 2008
11. Insolação, Pedro Hirsh e Daniela Thomas, 2009
12. Cru, Jimi Figueiredo, 2011
- 13. A cidade é uma só? Adirley Queirós, 2011**
14. Somos tão jovens, Antonio Carlos da Fontoura, 2013
15. Branco sai, preto fica, Adirley Queirós, 2014
16. O último cine drive-in, Iberê carvalho, 2015
17. O outro lado do paraíso, André Ristum, 2016
- 18. Era uma vez Brasília, Adirley Queirós, 2017**
19. New Life S.A., André Carvalheira, 2018

A atenção, durante a análise dos filmes, esteve na observação das características espaciais no “sistema formal da mise-en-scène”¹¹, como detalham (BORDWELL; THOMPSON, 2013), e a maneira como o espaço e personagens se articulam. E, portanto, os diferentes modos como cada filme registra, retrata, intervém e reconfigura uma espécie de topografia imaginária de Brasília ao sobrepor, simultaneamente, o real e o imaginário, o espacial e o temporal, por meio da construção da narrativa.

¹¹ Em francês, originalmente, mise-en-scène significa "pôr em cena", uma palavra aplicada, a princípio, à prática de direção teatral. Os estudiosos de cinema, estendendo o termo para direção cinematográfica, o utilizam para expressar o controle do diretor sobre o que aparece no quadro fílmico. Como seria o esperado, mise-en-scène inclui os aspectos do cinema que coincidem com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens. No controle da mise-en-scène, o diretor encena o evento para a câmera (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 205).

Análise fílmica

A pesquisa previu o visionamento dos filmes selecionados e realizou um mapeamento de trechos específicos, que demandou, de acordo com a metodologia proposta por Jacques Aumont em “A análise do filme” (2013), instrumentos descritivos (narração, realização e imagem), instrumentos citacionais (excertos de trechos, fotogramas e música) e instrumentos documentais. O conjunto da obra de cada um dos dois diretores também foi observado. Os visionamentos sistemáticos e os instrumentos de análise são reafirmados por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété em “Ensaio sobre a Análise Fílmica” de tal forma:

Analisar um filme implica evidentemente que se veja e reveja o filme: numa sala de cinema, na moviola, no vídeo, com a ajuda ou não de uma transcrição escrita já existente. As condições materiais de exame técnico do filme (auxílio, frequência, tempo, possibilidade de parar o desfile, de parar na imagem, voltas e avanços rápidos etc.) condicionam a análise. Muitos críticos e teóricos cometeram erros baseando-se numa visão única de um filme (a memória cinéfila muitas vezes engana, pois lembramo-nos de ter visto o que agrada ou fortalece uma hipótese de análise ou uma impressão de conjunto). Daí a necessidade de averiguações sistemáticas. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 10–12)

Após a análise do material, retornou-se aos dados historiográficos sobre o objeto de estudo e a teoria forneceu a base corroborando nas tomadas de decisão sobre o método de leitura¹². Para efetivação da pesquisa, adotou-se a estratégia de análise denominada **translação**, que consiste em coletar, transcrever e codificar um conjunto de dados, sem esquecer que “processos de translação não dão origem a simples cópias, mas levam, interativamente, à produção de um novo resultado” (ROSE, 2002, p. 344). Desta forma, foi possível traçar uma análise entre a construção teórica e a situação observável de forma a fazer uma análise-interpretação dos conteúdos. Devido à natureza da translação, “existirá sempre espaço para oposição e conflito, onde as

¹² Utilizou-se aqui, como sustentação, as metodologias apresentadas por Diana Rose em “Análise de Imagens em Movimento” (ROSE, 2002) e os conceitos para análise fílmica apresentados por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété em “Ensaio sobre a Análise Fílmica” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994) e por Raymond Bellour em “Entre-Imagens: foto, cinema e vídeo” (BELLOUR, 1997) e “A Análise do filme”, por Jacques Aumont e Michel Marie (AUMONT; MARIE, 2013).

análises são debatidas” (2002, p. 345). A importância de uma translação como atividade “criativa”, na qual o analista tem espaço para expor interpretações, também está descrita em “Ensaio sobre a Análise Fílmica”, no qual os autores ressaltam:

É evidente que essa reconstrução não apresenta qualquer ponto em comum com a realização concreta do filme. É uma "criação" totalmente assumida pelo analista, é uma espécie de ficção, enquanto a realização continua sendo uma realidade. O analista traz algo ao filme; por sua atividade, à sua maneira, faz com que o filme exista. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 15)

A análise é uma atitude inerente ao filme e comum ao crítico, ao cineasta e a todo o espectador consciente da grande diversidade de discursos. Mais que tudo, uma análise deve produzir conhecimento e se propõe a descrever o seu objeto de estudo, decompor os elementos pertinentes da obra e integrar no seu comentário o maior número possível de aspectos, e desse modo oferecer uma interpretação (AUMONT; MARIE, 2013, p. 14).

No cinema – como em todas as produções de significado - o conteúdo nunca é independente da forma na qual é expresso. A ideia de uma interação entre a forma e o conteúdo está presente nos discursos sobre o cinema, tanto em Eisenstein como em André Bazin, e o teórico do cinema Christian Metz declara que o verdadeiro estudo do conteúdo de um filme supõe necessariamente o estudo da forma do seu conteúdo:

Senão, já não é do filme que se fala, mas de problemas mais genéricos aos quais o filme deve o seu material de partida, e que não devem confundir-se minimamente com o seu conteúdo próprio; este reside antes no coeficiente de transformação que o filme impõe a esses conteúdos. (METZ APUD AUMONT; MARIE, 2013, p. 119)

A pesquisa propôs, a partir dessa metodologia de análise fílmica, primeiramente uma etapa de segmentação¹³ de unidades narrativas, para obter ao mesmo tempo uma percepção geral e pontual do filme. Os segmentos mapeados revelam padrões de

¹³ A segmentação como técnica de análise fílmica foi instrumentalizada a partir de AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. “Instrumentos e técnicas de análise: capítulo 2”. In: A análise do filme. Lisboa: Edições texto & grafia, 2004, pp. 43-72. E BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. “Escrevendo a análise crítica de um filme”. In: A arte do cinema: uma introdução. Campinas: Editora Unicamp, 2013, pp. 671-673.

desenvolvimento narrativos, assim como os padrões formais que compõem o estilo do diretor. Em seguida se realizou uma descrição de imagens, que significa, de acordo com Aumont (2013, p. 64–67), transpor para linguagem verbal os elementos de informação e de significação que ela contém. A imagem sempre veicula elementos informativos e elementos simbólicos, ainda que nem sempre a fronteira entre esses dois níveis seja nítida. Ao descrever uma imagem, a primeira tarefa está em identificar corretamente os elementos representados, reconhecê-los e nomeá-los, já que as imagens reproduzem limites culturais bem precisos, o que exige uma familiaridade com os elementos e os simbolismos do universo diegético que o filme descreve. No caso da análise dos filmes deste corpus, a familiaridade com o objeto de estudo se tornou fundamental, uma vez que são representados espaços nem sempre facilmente reconhecíveis de Brasília.

O conjunto de dados exteriores ao filme são também elementos documentais suscetíveis de ser utilizados na análise. O historiador Marc Ferro (1975, p. 38–40) afirma que a questão da análise fílmica deve ser enfrentada pelo historiador, uma vez que a análise da forma como método de análise de um arquivo fílmico significa não isolar a obra de seu contexto, no sentido de se desvendar os projetos ideológicos com os quais o filme dialoga; significa refazer o caminho trilhado pela narrativa para se evidenciar os movimentos próprios de pensamento do filme. Para a pesquisa considerou-se importante que as análises dos filmes fossem alimentadas de dados históricos, dada a natureza dessa investigação. Foram utilizados principalmente os elementos posteriores à difusão do filme, nos quais se enquadram: os documentos relativos à estreia e divulgação do filme na imprensa, o conjunto de elementos críticos sobre o filme e o conjunto do discurso suscitado pelo filme.

Questões metodológicas

No que importa a metodologia da pesquisa em sua integralidade, distinguem-se três etapas complementares de leitura, na qual a abordagem histórico-analítica e a sustentação teórica se concentraram na **PARTE 01** e o bloco empírico, que apresenta o corpus da pesquisa com as análises fílmicas, na **PARTE 02**.

Na **PARTE 01** estão articuladas três conexões propostas por David Clarke para o conjunto de ensaios que compõe a publicação seminal *“The Cinematic City”* (1997) e que de acordo com Charlotte Brunsdon (2012) se tornaram um modelo-chave para as pesquisas do tópico. Partiu-se de algumas teorizações da modernidade, seguindo a caracterização da vida moderna a partir do “transitório, o fugaz e o contingente” (BENJAMIN, 2009; BERMAN, 1986; HEYNEN, 1999), usando de algumas descrições do ambiente em mudança que suscitou estranhamento e gerou a criação do personagem síntese da modernidade, o *flâneur*. Outra questão colocada diz respeito ao paradigma da “representação” que dominou os estudos urbanos e de cinema e questionou-se a sua adequação para a relação cinema/cidade ao explorar, em vez disso, a “hapticalidade” do espaço cinematográfico. E, a partir dessas questões, posicionou-se em direção a uma reciprocidade experiencial entre cinema e cidade, como descrita por Clarke (1997, p. 5): “cintilante, presença virtual da cidade”.

A organização da pesquisa inicia, no **capítulo 01**, com o foco na cidade e suas dimensões, explorando os sentidos de tempo e de espaço que surgem das novas relações entre percepção e representação na modernidade. A alteração na paisagem urbana pelo desenvolvimento das tecnologias de comunicação e transporte criou novas relações de tempo-espaço acarretando novas experiências de deslocamento e movimento. As novas infraestruturas de mobilidade compõem os elementos que configuram o território, assim como determinam sua leitura e reconhecimento. Essas experiências começam a integrar as pesquisas sobre a cidade que se utilizam do movimento e do transitório para compreender a paisagem urbana e as sensações que ela transmite e, com isso, a relacionar cidade e cinema.

As novas sensações da experiência têm sua gênese na cidade moderna que o cinema passa a registrar com grande interesse, até que se legitima como linguagem e passa de dispositivo de registro a dispositivo de interação. O cineasta Sergei Eisenstein (1898 – 1948), o arquiteto Le Corbusier e Luigi Moretti consideraram o papel do tempo em relação ao espaço, ao criar a possibilidade de envolver todo o corpo e todos os seus sentidos. Além destes, Sigfried Giedion (1888 – 1968) e Bruno Zevi (1918 – 2000)

também desenvolvem pesquisas e teorias sobre o método sequencial de análise do espaço, nas quais buscam incluir a expressão do tempo. Diversos arquitetos e cineastas se interessaram pela interpretação de um método sequencial de composição capaz de “criar construções mentais e modular a percepção emocional e intelectual das formas” (MOLINARI, 2021). Alguns marcos históricos que exemplificam essas questões figuram no primeiro capítulo de acordo com quatro dimensões da paisagem¹⁴: velocidade, escala, perspectiva e montagem.

O **capítulo 02** avança com as representações modernas da paisagem, que se reconfigura a partir das dimensões tecnológicas, passando de uma representação contemplativa e presencial, para absorver o movimento e a velocidade. O foco está agora na enunciação teórica que inclui a montagem como elemento capaz de ativar lembranças, criar novos conceitos a partir do choque entre imagens e estimular sensações. Nele se expõe o conceito de *Stimmung*, como apresentado por Georg Simmel (2009) e retomado por Antônio Costa (2001), e que emergiu à medida que as análises fílmicas, teóricas e históricas avançaram, como um conceito que permeia a teoria de paisagem e de cinema, pois é capaz de dotar a paisagem de unicidade e o cinema de epifania, conferindo sentido a um lugar fílmico, cuja potencialidade de rebatimento no espaço físico pode ser avaliada como consideração final da pesquisa.

O **capítulo 03** traz as análises específicas de Brasília e explora o espaço físico e fílmico da cidade, relaciona o conjunto de temas abordados e propõe uma análise desses temas aplicada ao objeto de estudo. Aqui, buscou-se compreender, a partir das mesmas categorias e dimensões da paisagem – velocidade, escala, perspectiva e montagem – os rebatimentos das questões levantadas anteriormente para possibilitar a compreensão

¹⁴ A paisagem é compreendida como um conceito que abrange tanto a experiência do indivíduo e seu contexto, como a visualidade, a memória e identidade, e assume um papel de mediação, como apresentado por Augustin Berque (BERQUE, 2016) e por Besse (BESSE, 2014), como um ponto de encontro entre as decisões humanas e o conjunto das condições materiais. O conceito será aprofundado no capítulo 02.

de Brasília e sua identidade construída entre arquitetura, modernidade, automóvel e as mídias, especialmente o cinema.

A partir de um corpo teórico organizado, a pesquisa avança a análise do bloco empírico, na **PARTE 02**, no universo das narrativas fílmicas, que apresenta o corpus da pesquisa, ou seja, as análises fílmicas, nas quais se aplicou a metodologia previamente descrita. E, nesse sentido, Aumont explica que a análise de filmes, assim como a teoria, tem hoje lugar no ensino, especialmente nas universidades e institutos e investigação, uma vez que compartilham as seguintes características: “ambas partem do fílmico, mas levam com frequência a uma reflexão mais ampla sobre o fenômeno cinematográfico; ambas têm uma relação ambígua com a estética, relação muitas vezes negada ou recalçada, mas visível na escolha do objeto” (AUMONT; MARIE, 2013, p. 15).

A partir da análise da paisagem fílmica e da maneira como Brasília foi retratada pelos quatro filmes (e dois diretores), percebeu-se as características que a tornaram objeto central do filme. A paisagem é não somente o espaço fílmico, mas a protagonista e articuladora entre os acontecimentos, personagens e seus conflitos. A paisagem articula-se de acordo com as diversas escalas, tanto nas escalas propostas por Lucio Costa para a paisagem do Plano Piloto como na escala metropolitana, nas quais a presença do movimento e do vazio apareceu como característica fundamental e como principal elemento articulador. Por meio da análise fílmica e dos preceitos teóricos da montagem, a paisagem fílmica foi percorrida em busca das subjetividades que transformam o espaço em lugar. A vivência das personagens na cidade, registradas pelo cinema, mostrou situações que despertam percursos implicados pelo território: os filmes descontrolam as relações, desmontam histórias hegemônicas e remontam, reinventam as paisagens, utilizando os fragmentos de afetos, expectativas e memórias da metrópole brasiliense.

PARTE 01

1 Cidade e Representação

O surgimento da indústria, na Europa no século XVIII, desencadeou o fenômeno urbano com crescimento da produção e circulação e consequente aceleração das trocas e do ritmo de vida, que foram a causa e efeito das grandes descobertas e do surgimento de novas tecnologias. A paisagem da cidade foi transformada pelas fábricas, redes de circulação e pela multidão que passou a se distribuir na estrutura urbana e que, por sua vez, absorveu rapidamente a dinâmica que transformou tanto a paisagem como todos os processos sociais.

A nova maneira de compreender e vivenciar o espaço e o tempo, as maneiras de compreender as numerosas transformações que ocorreram nas estruturas sociais, políticas, econômicas e culturais é o processo que se denomina modernidade. Para autores que investigam esses processos da modernidade atualmente, entre eles Marshall Berman (1986), David Harvey (2011) e Zygmunt Bauman (2001), “a modernidade começa quando o tempo e o espaço são separados da prática da vida e entre si e assim podem ser teorizados como categorias distintas” (BAUMAN, 2001, p. 15 e 16). Para a arquiteta e historiadora espanhola Beatriz Colomina (1994), a modernidade significou o fim de uma era de lugares fixos e, com isso, o início de um período de relações; as coisas só faziam sentido em relação a outra coisa:

Com a modernidade ocorre uma mudança nessas relações, um deslocamento do sentido tradicional de um interior, de um espaço fechado, estabelecido em clara oposição a um exterior. Todos os limites agora estão mudando. Essa mudança se manifesta em todos os lugares: na cidade, é claro, mas também em todas as tecnologias que definem o espaço da cidade: a ferrovia, os jornais, a holografia, a eletricidade, os anúncios, o concreto armado, o vidro, o telefone, o cinema, o rádio, ... guerra. Cada um pode ser entendido como um mecanismo que rompe as fronteiras mais antigas entre dentro e fora, público e privado, noite e dia, profundidade e superfície, aqui e ali, rua e interior, e assim por diante. (COLOMINA, 1994, p. 12)

As alterações no tecido urbano para acolher os novos fluxos e os deslocamentos em velocidade alteraram a experiência na paisagem moderna, instigaram planos, análises, diagnósticos e estudos sobre as cidades. As tentativas de organizar a paisagem

da cidade pela hierarquia, setorização, valorização e criação de monumentos e perspectivas visuais visavam uma nova imagem moderna para as cidades – inicialmente na Europa – e que influenciaram as principais cidades do mundo.

A paisagem urbana moderna foi o ambiente que propiciou o nascimento da urbanística¹⁵, fazendo-a participante dos processos de racionalização do espaço da cidade. As teorias sobre o planejamento da cidade, a legislação e as tentativas de reformulações buscaram alterar, na intenção de melhorar, a convivência no ambiente urbano. As grandes obras de modernização nas principais capitais, no decorrer do século XIX, propuseram a abertura de novos eixos viários, ferroviários e de serviços como uma diretriz fundamental. Muitos desses eixos tinham finalidade de melhorar a comunicação ao criar perspectivas visuais com objetivos também estéticos, mas passaram a ser interpretados como fatores de mobilidade e agregaram mais dinamismo à complexidade urbana, criando uma “linha de força” onde se concentraram investimentos e projetos com novas funções ligadas ao setor terciário, ao comércio e residências de prestígio” (ZUCCONI, 2009, p. 91–92).

Desde as primeiras aglomerações urbanas, a via foi um suporte à urbanização e é determinante em sua forma e lógica ao garantir os deslocamentos, acessos, atravessamentos e paragens. Para Panerai (2014, p. 18), “a força da relação caminho/cidade é de tal ordem que certas cidades parecem ser tão somente uma sucessão de estradas em torno das quais se organiza o tecido urbano”. A partir das mudanças e transformações impostas pelas infraestruturas viárias no processo de ocupação do território, uma nova paisagem foi sendo conformada. As formas de percepção, assim como a experiência, se alteram e, com isso, impactaram as concepções de tempo e espaço geradas em função das temporalidades e ritmos próprios dos sujeitos e grupos sociais (SECCHI, 2009, p. 22). As infraestruturas de mobilidade passam

¹⁵ “Podemos, portanto, afirmar que a nova figura imaginada por Cerdà representa a resposta racional aos grandes males da cidade do século XIX? Uma resposta a um excesso de população e à desordem, à difusão de patologias contagiosas no plano clínico e social?” (ZUCCONI, 2009, p. 83).

a compor os elementos que configuram o território e também determinam sua leitura e reconhecimento.

Os avanços tecnológicos, vãos, transparências, movimento e novos instrumentos formais da abstração criaram uma nova concepção de espaço e a evolução e a essência da arquitetura e do urbano tentaram assimilar (HEYNEN, 1999), alterando, por sua vez, a forma de sua representação e o seu entendimento a partir de valores como solidez, beleza e utilidade, que passam a ser questionados. O surgimento de outras tipologias e novos valores estéticos na arquitetura e nas artes, assim como o surgimento do cinema, se conectam com a aceleração e transitoriedade do ambiente urbano, da indústria e das novas tecnologias, de onde tanto retiram como inserem novos conceitos. A paisagem urbana moderna passa a ser vista, experimentada e representada como um “objeto em eterna construção, em processo, numa justaposição de coisas e acontecimentos” (BASSANI, 2003).

Essas alterações nas cidades e na experiência da paisagem se dão em dimensões diversas, tais como serão expostas a seguir e sugeridas por Ana Cardoso Matos (2013), que defende que, primeiramente, a paisagem se alterou a partir de uma mudança de velocidade, dada pelos novos e distintos ritmos, temporalidades, frequências e intervalos nos deslocamentos na cidade. A outra mudança ocorreu na escala, pela “expansão do alcance do olhar frente aos desníveis, novas direções e a transposição de planícies, vales e montes” (idem). O que leva, finalmente, a observar uma mudança de perspectiva, com os novos pontos de vista “contínuos e descontínuos, aberturas, coexistências e representações imaginárias a partir da experiência estética e da impressão destas estruturas no território” (idem). E aqui se acrescentou, como uma quarta dimensão da experiência da paisagem, a montagem, como proposta de uma compreensão da complexidade que envolve, ao sintetizar tempo, ritmo, imaginário e a experiência de uma apreensão háptica do território. A montagem também conecta as outras três dimensões da paisagem.

1.1 Velocidade

O surgimento da indústria é um dos marcos mais importantes na alteração da paisagem no que diz respeito à velocidade. A cidade adquiriu uma nova dinâmica e sua paisagem se transformou muito rapidamente pelas fábricas e crescimento populacional, culminando no desenvolvimento do sistema de conexões ferroviárias, nas décadas de 1840-50. A rede de ferrovias possibilitou inicialmente que a matéria-prima e a indústria pudessem estar distantes, criando novos fluxos de circulação e promovendo novas maneiras de pensá-los (CHARNEY; R. SCHWARTZ, 2004; ZUCCONI, 2009). E a estação ferroviária tornou-se um polo de atração nas cidades com a ferrovia e seus equipamentos a provocar mudanças no tecido urbano pela localização e interligação com um sistema de mobilidade mais amplo, e oferecer novas possibilidades de viagens e trajetos, dentro e fora da cidade¹⁶.

Mais que isso, a estrada de ferro pode ser associada à imagem da transformação na experiência urbana, pois realinha uma complexidade de práticas, oferecendo mudanças perceptivas e ambientais da experiência da modernidade: “um colapso das experiências de espaço e de tempo por meio da velocidade”, acarretando uma nova experiência do corpo e da percepção, “moldada pela viagem e por novos e atraentes potenciais de perigo” e aventura (GUNNING, 2004, p. 34). Além da ferrovia, a cidade é modificada por uma complexa rede de infraestrutura de mobilidade, com estradas, avenidas e vias, que promovem a circulação em velocidades cada vez maiores.

E surgem ferramentas e métodos de análise das cidades que têm o objetivo de analisar uma sequência visual e/ou percursos nas estradas e avenidas urbanas, como as “análises sequenciais” (PANERAI, 2014), ou “visões seriais” (CULLEN, 2015), ou até mesmo as mais recentes análises realizadas por Lynch e Venturi (APPLEYARD; LYNCH; MYER, 1964; LYNCH, 2006; VENTURI; BROWN; IZENOUR, 2003b). Grande parte dessas ferramentas sugerem cortes transversais na paisagem à frente do caminhante, fatiam o

¹⁶ O próprio Napoleão comenta, citado por Zucconi (2009, p. 94): “o que seria dessas massas de viajantes, ao chegar em uma cidade que não tivesse essas estradas para acolhê-los?”

espaço, quadro a quadro, transformando-o em diagramas esquemáticos (**Figura 1**). Esses métodos, no entanto, ao sugerirem que o observador estaria percorrendo a paisagem “a passos uniformes” ou em “intervalos equivalentes”, estariam ignorando a experiência sensorial do percurso, que prescinde do tempo e da percepção da duração, tal como sugeriu Zevi (1996, p. 50), porque não conseguem “abarcam a experiência de tempo, a quarta dimensão do espaço”.

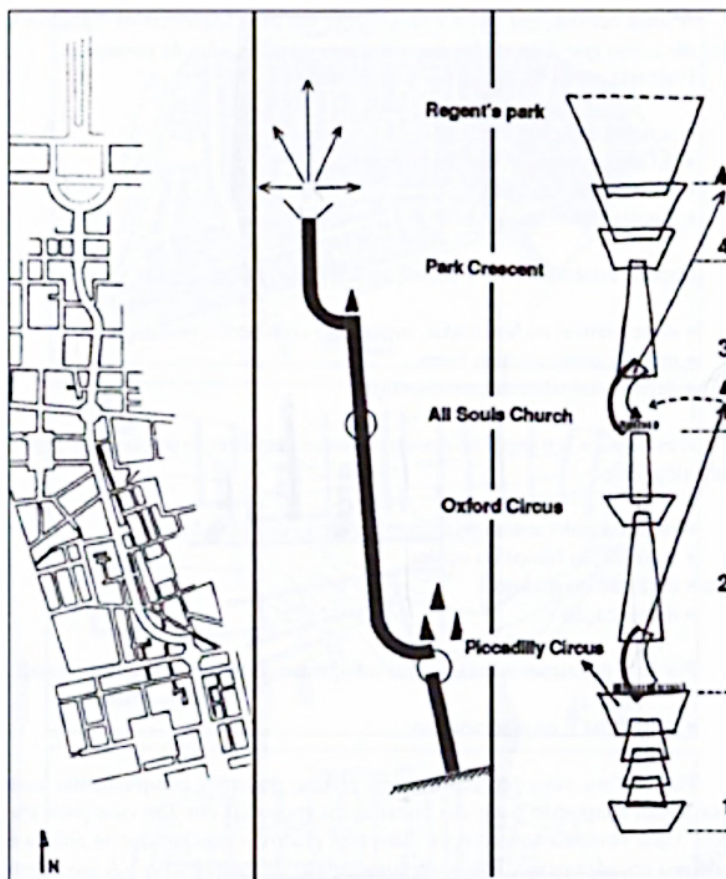


Figura 1: Análise sequencial da Regent's Street. Desenhos de PH. Panerai e H. Fernandez.
Fonte: Análise Urbana (PANERAI, 2014, p. 39)

Os diagramas não são somente um instrumento de análise, mas também um método de projetar e representar o espaço. No entanto, por não representarem a continuidade espacial e a sua essência, são muitas vezes acompanhados de desenhos e fotografias sequenciais. O que, para Bruno Zevi, ainda assim não são suficientes, pois é “evidente que nem uma nem 100 fotografias poderão esgotar a representação de um

edifício”(ZEVI, 1996, p. 50), ou mesmo de uma cidade ou de um percurso, pois a sua visualidade depende do movimento ¹⁷.

O movimento e o deslocamento na apreensão espacial podem ser observados nas duas principais publicações de Kevin Lynch: *The Image of the City* (LYNCH, 2006)(1960) e *The View From The Road* (APPLEYARD; LYNCH; MYER, 1971), nas quais os mapeamentos de percursos foram transformados em diagramas bidimensionais (**Figura 2**), usados em complemento a fotografias sequenciais do caminho. Mas, em *The view from the Road*, publicado em 1964, há uma investigação pragmática sobre como descrever e classificar aspectos da paisagem de um ponto de vista particular: o do motorista de um veículo que trafega na rodovia. A análise da sucessão de planos e reconhecimento de elementos que codificam a paisagem é feita por meio das relações de simetria/assimetria, abertura/fechamento, superfícies, ondulações, cortes verticais e horizontais, contornos, aproximações, acessos; assim como pela disposição desses planos em sequência, considerando as transições de um ao outro, sobreposições, rupturas e o tempo transcorrido.

¹⁷ Sigfried Giedion em *Espaço, Tempo e Arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição*, publicado em 1941, considerava o tempo como passagem, como história, mas também do movimento como elemento indissociável da arquitetura, no que ele considerava uma nova concepção do espaço moderno (o espaço-tempo) (GIEDION, 2004).

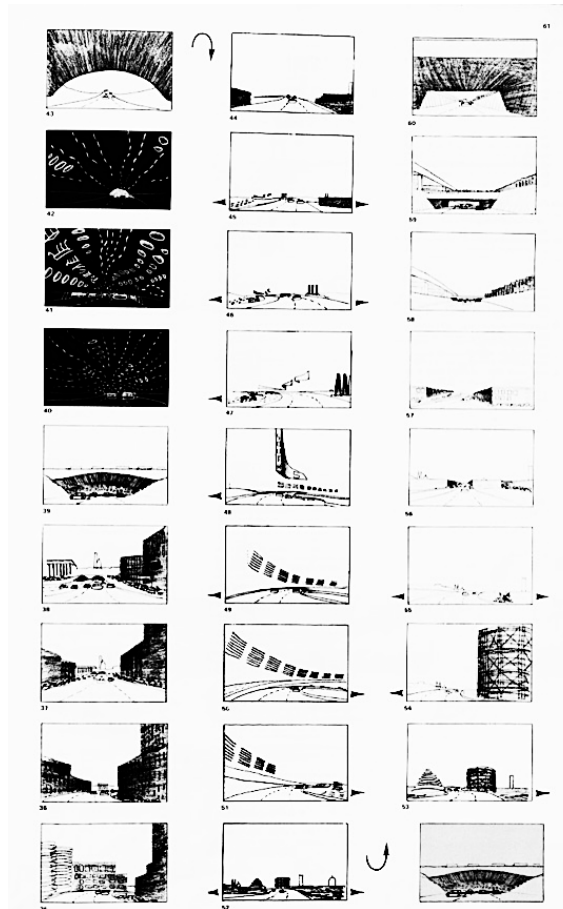


Figura 2: Diagramas sequenciais do percurso da rodovia.

Fonte: *The View from the road* (APPLEYARD; LYNCH; MYER, 1971, p. 61)

Os autores de *The view from the Road* documentam a cenografia e a coreografia do movimento e fluxo dentro da cidade ou entre núcleos de cidades e entre elas, e partem da proposição de que as rodovias deveriam ser vistas como obras de arte. Segundo os autores, o trabalho “trata da estética das rodovias urbanas” partindo de uma descrição detalhada de “requisitos visuais” em que demonstram que seu desenho pode resultar em experiências distintas para o motorista e seus passageiros, a partir do interesse pela paisagem ao realizar um traçado ou planejar a ocupação de suas margens.

Como questão de desenho urbano, o projeto de uma rodovia recai sobre o problema de projetar sequências visuais para o observador em movimento. Com as crescentes velocidade e mobilidade nas cidades e também da comunicação e conexão, a paisagem entra na narrativa da jornada e da cidade ganhando estudos cada vez mais robustos e de posições distintas. A via expressa seria, portanto, um modo de

restabelecer coerência e ordem na escala metropolitana (APPLEYARD; LYNCH; MYER, 1971).

A pesquisa desenvolvida em “Aprendendo com Las Vegas” (VENTURI; BROWN; IZENOUR, 2003), publicada em 1972, também trata da perspectiva do volante de um carro, assim como *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies* (1971), publicado pelo crítico e historiador de arquitetura Reyner Banham¹⁸ (1922-1988). Nesse último, a experiência cinematográfica dos percursos possibilitou ao pesquisador distinguir os aspectos mais evidentes do movimento da experiência da cidade nos percursos em automóvel na grande Los Angeles. Banham aprendeu a conduzir um automóvel para conseguir captar a essência da cidade e desenvolver seu método que priorizou uma análise a partir do movimento. Utilizando o conceito de ecologia como um mediador, definiu quatro ecologias¹⁹ que organizam a estrutura de sua narrativa, como uma chave de leitura que o ajudou a enfrentar o território da metrópole sem perder a essência do conjunto.

Mas Bruno Zevi já identificava no cinema o meio capaz de inserir a temporalidade na percepção espacial do fenômeno arquitetônico por considerar que a apreensão espacial é háptica e sinestésica. Da mesma forma, Eisenstein já reconhecia a arquitetura como uma mídia pré-cinematográfica, por possibilitar pontos de vista em movimento na sequência proposta por seus percursos e pontos de atração.

O espaço é uma “categoria fundamental de nosso entendimento” (Kant), aplicada à nossa experiência do mundo real. Do ponto de vista perceptivo, o espaço refere-se sobretudo à percepção visual e à percepção háptica (percepção ligada ao tato e aos movimentos do corpo) dessas duas percepções, é, aliás, a segunda que nos dá o essencial de nosso sentido do espaço, e a vista aprecia somente o espaço em virtude de sua ocupação por um corpo humano móvel. (AUMONT, 2004, p. 212)

¹⁸Banham foi um dos historiadores responsáveis pela revisão crítica do movimento moderno e lança um olhar sobre as paisagens culturais dos Estados Unidos e dos objetos da arquitetura cotidiana, da cultura de consumo de massa e das expressões anônimas no espaço urbano.

¹⁹ A costa e as suas praias, ele as identificou como *Surfurbia*; as montanhas de Santa Monica são *Foothills*; o vale central como *As planícies do Id*; e, finalmente, todo o sistema de *freeways* que corta e coloca em comunicação as outras três ecologias: a *Autopia*.

Uma interpretação sequencial dos espaços interiores da Basílica de São Pedro foi realizada pelo cineasta russo, e engenheiro, Eisenstein (1898 – 1948) (EISENSTEIN; BOIS; GLENNY, 1989), com o artigo *“Montage and Architecture”* na década de 1940, para teorizar o conceito de montagem utilizando sequências bidimensionais como ferramenta para organizar imagens no espaço. Em 1952, Luigi Moretti também fez uma análise sequencial da Basílica de São Pedro no artigo *“Strutture e Sequenze di Spazi”* na qual propôs sequências como um método para projetar e representar espaços tridimensionais. Para Carla Molinari (2021), os pontos comuns entre as teorias de Eisenstein e de Moretti, com base em uma visão compartilhada de sequências como construções mentais, promovem uma ampla discussão sobre o dilema entre as propriedades visuais e espaciais da arquitetura.

Uma sequência visual resultante das novas formas de olhar e representar o espaço, originárias da sensação da velocidade, do cinema, do desenvolvimento dos meios de transporte e das descobertas científicas, forma uma compreensão da cidade pela sucessão de deslocamentos, ou seja, de seu interior (PANERAI, 2014). O registro das paisagens por meios de relatos, croquis, fotos, vídeos e cartografias constitui diferentes métodos que, segundo Panerai, são modos de apreensão da cidade, a partir de distintos pontos de vista, que absorvem o movimento do observador, tanto pelo percurso de seu corpo quanto pelo movimento do seu olhar.

É preciso habituar-se a visões fragmentárias, perder a ilusão de tudo ver, aceitar o engarrafamento e a impossibilidade de estacionar. Memorizar aquilo que mal se teve tempo de entrever. Orientar-se e encontrar, ler mapas rodoviários, saber parar, trabalhar com amostras sem perder um entendimento de conjunto. (PANERAI, 2014, p. 43)

Esse “juntar os fragmentos” a que se refere Panerai, como método de apreensão da cidade, é o que faz a montagem como método de composição. A montagem, com foco especial no potencial das sequências cinematográficas na arquitetura, está

teorizada por Eisenstein em *“Montage and Architecture”*, escrito entre 1937 e 1940²⁰ e publicado somente em 1989, um dos textos fundamentais que despertou profundo interesse e inspirou, nas últimas décadas, grande número de estudos.

A cidade e suas estruturas passam a ser compreendidas como uma espacialidade que se constitui no movimento e se reconfigura em função dos deslocamentos, orientações, direções e horizontes. E dessa maneira a paisagem passa a absorver os sentidos de tempo e, na relação com os sujeitos, passa a se reconfigurar a partir das dimensões de velocidade e ritmo, construindo novas percepções espaço-temporais. A busca pela representação da paisagem a partir da modernidade se construiu na relação mútua entre percepção²¹ e representação, e é um precioso material para a análise da história das cidades, de suas mudanças e do movimento de seus fluxos, circulação e uso de seus espaços pela vida cotidiana.

1.2 Escala

O desejo de representar a paisagem fez com que surgissem diversos meios e dispositivos para apresentar, sintetizar e descrever territórios e percursos. As paisagens rurais e seus marcos de identidade eram inicialmente apresentados em pinturas, gravuras e mapas, e representavam os lugares e os limites entre eles, fossem naturais ou políticos. Partindo da pintura e, posteriormente, a topografia, a cartografia e a

²⁰ O ensaio foi publicado em inglês somente em 1989 e apresenta o papel da composição em sequência - ou montagem - com referência ao campo da arquitetura. Após uma breve introdução ao mundo da arte, Eisenstein define a arquitetura como o ancestral por excelência do cinema e explora vários exemplos para apoiar essa tese. Em particular, ele analisa a Acrópole de Atenas a partir de sua famosa descrição de Auguste Choisy; então examina alguns edifícios católicos, incluindo as Montanhas Sagradas; por último, investiga os detalhes dos elementos escultóricos do baldaquino da Basílica de São Pedro (1623-1634) em Roma, de Gianlorenzo Bernini. (MOLINARI, 2021). Choisy faz um comentário, posteriormente retomado por Eisenstein (EISENSTEIN; BOIS; GLENNY, 1989), de que a acrópole é o exemplo mais antigo e notável na capacidade da arquitetura na criação de percursos sensíveis ao observador.

²¹ “O sujeito de percepção é o corpo, não uma consciência; daí porque o sensível pode me convidar a uma focalização, a uma fixação; ele pode despertar uma certa intenção motora, e ser uma questão à qual nossos sentidos respondem exatamente. Daí porque eu não sou a fonte do sentido, mas apenas reúno um sentido já esparso pelos fenômenos. O sensível não é um espetáculo objetivo nem o correlato de uma consciência, pois a unidade está no termo de um movimento de fixação do corpo, e por isso mesmo tal unidade é intersensorial, não nocional”. *Phénoménologie de la perception*, (MERLEAU-PONTY, 2021, p.366).

gravura, assim como as variadas expressões artísticas, é possível analisar a relação do sujeito com a paisagem e as diversas ferramentas que vêm se aprimorando para registrar e representar sua dinâmica. A paisagem habitada e organizada pela vida, pelo trabalho e pelos deslocamentos, por motivos intencionais ou aleatórios²², tem uma dimensão social e projetual, a qual pode ser vista como um “mapa vivo”²³, uma composição em uma grande escala.

Como exemplo indispensável dessas representações estão os Atlas ou “Livros de Cidades”²⁴, que se tornaram populares em toda Europa como uma resposta ao interesse pela configuração do mundo, potencializado por uma classe desejosa de conhecimento e com acesso a publicações impressas e a viagens realizadas nos *Grand Tours*²⁵ de deambulações pelas principais cidades europeias. Já no fim do século XVIII, com a invenção da litografia, as gravuras – e as imagens de cidades de vários lugares do mundo – se popularizaram devido ao baixo custo e praticidade. Essas representações urbanas ampliaram a abrangência do conhecimento sobre as principais cidades do mundo, assim como despertaram um imaginário sobre elas.

Durante o século XIX, as principais cidades se tornaram mais salubres, mais visíveis e mais percorráveis, notadamente em razão da utilização da eletricidade que propiciou um sistema de iluminação pública e mobilidade baseado nos transportes

²² “Nesse sentido, as distinções que costumam ser feitas entre a paisagem comum, que seria produzida inconscientemente por uma coletividade humana, e a paisagem intencional, que seria conscientemente projetada pelos profissionais, assim como as distinções entre a construção civil e a arquitetura de paisagem, são distinções que deixam de ser tão rígidas: pois, em todos os casos, e em todos os níveis, o objetivo é a organização de um espaço que possa responder a necessidades humanas”. (BESSE, 2014, p. 33)

²³ (JACKSON, 1969, p. 33, APUD BESSE, 2014, p. 33)

²⁴ O assunto será mais detalhado no item 1.3

²⁵ O *Grand Tour* era um rito de passagem para os aristocratas europeus e a viagem era considerada necessária para expandir a mente e a compreensão do mundo. O costume floresceu desde cerca de 1600 e a tradição ainda continuou depois que as viagens por trem e navio a vapor facilitaram os deslocamentos. Arquitetos, escritores e pintores aproveitaram a ideia, seguindo um itinerário padrão pela Europa para ver monumentos, antiguidades, pinturas, paisagens pitorescas e cidades antigas. A tradição dos *Grand Tours* teve longa duração e faz parte da experiência pela qual passou Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret) que, após a formatura no ensino secundário em 1907, foi encorajado a ampliar sua visão de mundo fazendo uma viagem pelo norte da Itália. Ver: *Voyage Le Corbusier: Drawing on the Road* (BRILLHART, 2016).

coletivos. A possibilidade de atravessar a cidade corroborava com a sensação de que mesmo a grande cidade, ou metrópole, poderia ser reconhecida como um espaço possível de ser percorrido (ZUCCONI, 2009, p. 107).

Além das novas possibilidades da experiência do percurso diurno e noturno, vista da rua, do chão, ou como uma totalidade imaginada por meio de mapas, a cidade também passou a ser vista do alto, por meio de mirantes construídos no alto, nas colinas que rodeavam as cidades, e também de pontos panorâmicos em edifícios ou torres. A escala visível e vivenciada das cidades, mas também da compreensão da existência de uma rede de cidades, é ampliada. A cidade passa a ser experimentada em diferentes níveis de luminosidade, velocidade e altura.

Com as ferrovias que causaram uma grande alteração nos tecidos urbanos, nas dinâmicas da circulação nas cidades e entre elas, o período de 1840-50 representou grandes mudanças e descobertas na experiência das distâncias e da velocidade também pela invenção da fotografia. Precisamente em 1839, o anúncio da daguerreotipia em Paris simbolizou a invenção do processo de captura em uma superfície fotossensível da imagem projetada dentro da câmera escura. Para Beatriz Colomina²⁶, a fotografia ampliou as possibilidades de registro e de documentação visual e mercantilizou e divulgou as cidades na mídia para ser consumida pelas massas.

A manipulação das imagens, os enquadramentos e os pontos de vista propiciados pela fotografia, que transferiu a responsabilidade da representação para o

²⁶ *“Colomina begins by examining the changes that occurred around the middle of the nineteenth century: the experience of the modern city and its effect on the individual. As the title indicates, the main premise behind the book is that modernity coincided with the publicity of the private when the age of photography and film corresponded with the invasion of the private by the public. Modernization meant the end of an era of fixed places and with that, the beginning of a period of relationships; things only made sense in relation to something else. The coming of the railways, the birth of photography, and the growth of tourism put an end to differentiation by place and transformed the world into a commodity, making places into objects of consumption and thus depriving them of their quality as places. Photography did for architecture what the railway did for cities, commodifying it and disseminating it through the media to be consumed by the masses. The way we think about architecture was transformed. Modern architecture produced a point of view that was never fixed but always moving, as in the film or the city (KAMINER, 2009).*

olho (e não mais para as mãos), influenciaram incisivamente a apreensão das cidades. Para Solà-Morales (1995, p. 183), esse instante congelado, possível de ser transportado e reproduzido, aboliu as barreiras de espaço criando “simulacros transportáveis” e reforça que a “percepção que temos hoje da arquitetura e das cidades é esteticamente reelaborada pelo olho e pela técnica fotográfica”.

A fotografia possibilitou concentrar os elementos da vida cotidiana da cidade em sua efemeridade, sintetizando e extraíndo do instante a eternidade desejada. A fotografia e também as novas linguagens artísticas, com a criação de novos códigos, buscavam a representação do “eterno” e do “imutável” da vida moderna²⁷. Para (HARVEY, 2011), “o tempo, agora congelado, passa a ter papel importante, pois é pela sua representação (ou espacialização) que se chega à eternidade esperada”. Mas, para Walter Benjamin (BENJAMIN, 1985), a reprodução do instante fixado na imagem proporcionada pela fotografia causou um violento abalo da tradição ao substituir uma existência única por uma existência serial, ao retirar seu valor de autenticidade e atrofiar sua aura e sua história.

A tecnologia da fotografia possibilitou o desenvolvimento da aerofotogrametria, e a cidade passou a ser vista como uma imagem zenital (ZUCCONI, 2009, p. 73). O olhar aéreo, a velocidade e altura, possibilitados pela aviação, e a aerofotogrametria constituíram uma nova condição técnica da visão e da experiência que trouxeram à tona uma dimensão inesperada da realidade terrestre. Como examina Besse (2014, p. 67 e 104), é um olhar “portador de uma racionalidade própria, sinóptica e sintética, que leva, insensível ou conscientemente, à intervenção, à transformação”. Esta nova dimensão da realidade e a novidade apresentada aos olhos pela fotografia aérea revelou uma nova existência, que é a paisagem (BESSE, 2014, p. 67). Do trem ao avião, a paisagem é reinventada, e “não é apenas o mesmo mundo visto de outra forma, é outro mundo” (idem, p. 89).

²⁷ Sobre os aspectos da modernidade, o eterno e o imutável, ver (BERMAN, 1986)

No século XX, a cultura visual da altura instala-se, desenvolve-se e inaugura uma cultura da ação sobre o espaço, da organização que enxerga os territórios em grande escala, os pensa, e os representa também, na forma do plano²⁸.

(...) A imagem clara das cidades - o plano - será expressa no solo em uma ordem inteiramente nova. (...) Uma nova escala de grandeza estimulará a arquitetura da cidade e o porte dos empreendimentos. A era das grandes obras de bem público será coroada por um sucesso luminoso. (CORBUSIER APUD BESSE, 2014, p. 104)²⁹

Mas há uma distinção entre a vista panorâmica e a vista a voo de pássaro, no que diz respeito não somente à escala, mas ao imaginário que estas representam, e que é observada por Besse (2014, p. 75): a vista panorâmica como uma elevação, ou seja, uma visão frontal, mantém o olhar grudado ao solo e “a cidade está ao longe, mas só vemos dela os primeiros prédios, os outros permanecem ocultos”. Já na vista aérea e na representação geométrica, tal como os mapas e as vistas a voo de pássaro, a cidade se apresenta como um plano ou retícula, “olhada em sua totalidade como pura superfície, figura geométrica”. E, portanto, essa representação geométrica acaba por mostrar um espaço gráfico, como uma grade que representa “uma visão impossível”. O autor conclui que “a figura utópica da cidade”³⁰ situa-se entre o geométrico e o panorama, entre o plano e a elevação, “como uma cenografia da cidade, uma visão perspectiva, oblíqua e mergulhante”. Ou seja, uma montagem de planos que criam um espaço mental, que é uma ficção.

A vista a voo de pássaro propõe uma imagem total da cidade, mas a partir de um ponto de vista. É uma vista situada, a partir da qual a cidade parece se entregar em sua aparência, sem nada ocultar. Vista possível em um sentido e, entretanto, vista impossível. Pois esse ponto de vista total ninguém conseguiu ocupar, durante muito tempo, entre os homens. Assim, o olho deste olhar está num lugar que é o outro do ponto de vista, já que ele é realmente inocupável. É o ponto de um espaço a partir do qual homem nenhum pode ver: ponto do não lugar, não fora do espaço

²⁸ A vista a voo de pássaro é elemento constitutivo da implantação de certo pensamento do espaço e da paisagem urbana. Ver (DE CERTEAU, 2011)

²⁹ Le Corbusier, *Sur les quatre routes* (p. 135-54)

³⁰ Louis Mario APUD BESSE (2014, p. 74)

como será o caso com a carta geometral, mas em lugar nenhum - utópico. (BESSE, 2014, p. 74)

As cidades vêm passando, desde seu início, por uma ampliação de escala, tanto na experiência cotidiana quanto nas representações e imaginário, desmaterializando-se em representações gráficas, seriais, fragmentadas, utópicas, ficcionais.

1.3 Perspectiva

É do lado dos artistas e nas linguagens novas que eles propõem que, talvez, possamos aprender a ler e a apreciar as paisagens nas quais a organização da vida contemporânea nos levou a viver. (BESSE, 2014, p. 26)

A paisagem sempre foi um elemento de atração para as artes. E sua representação vem se construindo a partir de uma tradição cultural, mas também desenvolvendo uma nova linguagem visual em diversas expressões artísticas. Os registros iniciais das cidades demonstram a necessidade de representá-las como maneiras de conhecer outros lugares por descrições visuais, orais ou textuais e que, por sua parcialidade e imprecisão, proporcionavam um campo aberto para a imaginação. Ainda que houvesse a presença do sujeito, as representações eram sempre parciais. Tal como as coleções de gravuras de mapas e cidades – *Orbis Terrarum* (**Figura 3**) e *Civitates Orbis Terrarum* (**Figura 4**), feitas no século XVI e que apresentam ilustrações dos primórdios da cartografia moderna, mas que estão presentes no imaginário cartográfico até a atualidade³¹.

³¹ Considerada a primeira base das representações cartográficas, ou o primeiro atlas moderno, o *Ortelius Theatrum Orbis Terrarum* apresenta mais de 70 mapas, feitos pelo belga Abraham Ortelius, em 1570. E, como complemento ao atlas de Ortelius, o *Civitates Orbis Terrarum* apresentava uma coleção sistemática de vistas urbanas, planos e comentários textuais de cidades reunida por Georg Braun e Franz Hogenberg e publicada em seis volumes, de 1572 a 1617. Entre as 546 ilustrações de cidades de todo o mundo à época, encontram-se representadas sobretudo as cidades Europeias, mas também Casablanca e Cidade do México. (BESSE, 2014; URBANO, 2013a)



Figura 3: *Orbis terrarvm*, Abraham Ortelius (1527-1598), 1570.
 Fonte: Leventhal Map Center. Acessado em: <https://collections.leventhalmap.org>

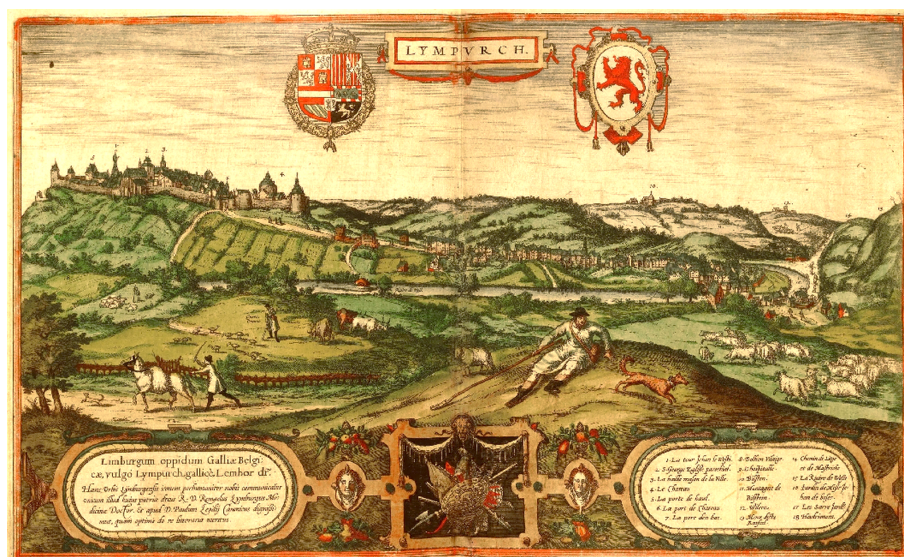


Figura 4: *Civitates Orbis Terrarum* (Limburg), 1575, Por Hogenberg (1535-1590) e Braun (1572-1618).
 Fonte: Leventhal Map Center. Acessado em: collections.leventhalmap.org

Esses Atlas juntavam em um mesmo volume imagens de diferentes cidades e traziam um sentido de totalidade que implicava uma visão hegemônica do mundo – “o que pode ser diretamente relacionado com as Descobertas e a expansão que se lhe

segiu, e que justifica a posição dominante da figura representativa da Europa nos frontispícios dessas edições” (URBANO, 2013a, p. 65). Essas coleções de imagens urbanas tornaram-se sistemas visuais que geraram uma nova ideia de cidade, criando o desejo de visitar as principais capitais ou os grandes monumentos. Representadas como um conjunto, as "vistas" e "retratos" de cidades realizados na Europa desde o fim do século XVI, essas compilações mostram as cidades como nenhum ser humano poderia vê-las realmente, dado o contexto das condições técnicas, ou seja, são uma construção do imaginário, mas ainda assim produziram "um impressionante efeito de evidência, por sua eficácia mimética que coloca sob os olhos os lugares que retratam” (BESSE, 2014, p. 75).

As vistas de cidades são utilizadas como recursos de conhecimento, de difusão, mas também como entretenimento, e aparecem nos primeiros dispositivos óticos do período conhecido como pré-cinema³², que incluiu todos os meios de reprodução e projeção da realidade. Desde a **câmara escura**, uma caixa com uma lente, que já era utilizada por Leonardo da Vinci como auxiliar do desenho para representar paisagens, aumentar ou diminuir figuras. Assim como a **lanterna mágica (Figura 5)**, apresentada por Athanasius Kircher (1601 - 1680) em 1671, no Livro *Ars Magna Lucis et Umbrae* que trazia desenhos e descrições desse aparelho capaz de projetar imagens desenhadas em vidros transparentes sobre uma superfície branca, e que se tornou um dos espetáculos mais apreciados até o final do século XVIII.

³² O termo pré-cinema fez a sua aparição em 1955 quando Pierre Francastel pôs a questão de “saber se não houve já, num passado muito longínquo, uma atitude pré-filmica. com pessoas que utilizavam formas de expressão materiais totalmente diferentes e que não permitiam aos homens de épocas passadas exprimirem-se da maneira que o cinema nos permite hoje, não teria havido, apesar de tudo, um certo desejo de associar em série as imagens naturais que passam em frente dos nossos olhos, de uma maneira que deixa adivinhar a aparição do filme e do cinema?” (URBANO, 2013b, p. 67).

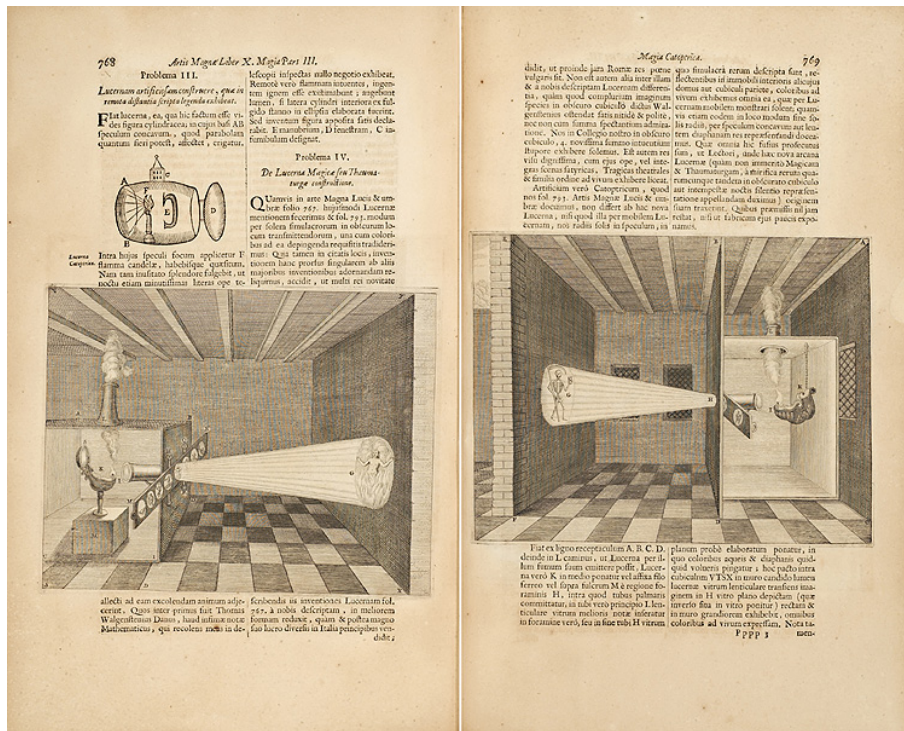


Figura 5: Lanterna mágica apresentada na publicação *Ars Magna Lucis et Umbrae* de Athanasius Kircher, 1671.

Fonte: Princeton University. Acessado em: library.princeton.edu



Figura 6: Vista óptica representando uma vista de Covent Garden em Londres. Gravura original publicada por Jacques Chereau em Paris (~1780).

Fonte: Princeton University. Acessado em: library.princeton.edu

Havia também as **vistas ópticas (Figura 6)**, gravuras³³ que podiam ser vistas sozinhas ou colocados em caixas com lentes, nas quais o espectador via a imagem ampliada. Essas gravuras específicas apresentavam perspectivas acentuadas ou vistas abrangentes de lugares de interesse, feitas com uma linguagem simplificada de alto contraste e cores, normalmente de um ponto de vista na altura do observador, para que este se sentisse parte da cena.

Considerados como uma evolução das vistas ópticas, os **dioramas teatrais (~1730) (Figura 7)** inserem a novidade da visualização de uma sequência de gravuras em vários planos. As cenas também eram pintadas em perspectiva, mas dramatizadas com iluminação e objetos tridimensionais em movimento. Normalmente presentes em feiras, os dioramas teatrais mostravam acontecimentos históricos, acompanhados por música orquestral e podiam ser ativados com moedas.

Nesse gênero de diorama [teatral] o espaço pictórico foi expandido e trouxe uma qualidade nova e aprimorada do ilusionismo que interpreta e reinventa a própria realidade. Implicavam uma produção teatral que estava patente na sequência das diferentes cenas, uma qualidade narrativa que claramente aproxima estes espetáculos daquilo que veio a ser o cinema. (URBANO, 2013a)



Figura 7: *Paper Theater or Diorama of an Italianate Villa and Garden*, 2 de 8 partes do Diorama teatral de Martin Engelbrecht. (1730–56).

Fonte: metmuseum.org. Acesso em: metmuseum.org/art/collection/search/651671

³³ Atualmente, essas gravuras são exibidas em museus de todo o mundo e extremamente apreciadas pelos colecionadores e decoradores por seu interesse histórico e seu alto valor decorativo. Para mais detalhes: <https://campuspress.yale.edu/lewiswalpole/vue-perspective-du-couvent-garden/>

A partir da última década do século XVIII, o gosto pela paisagem em grandes perspectivas vistas à distância foi estimulado pelos panoramas, que passam a ser apresentados em edifícios especializados – as Rotundas, construídas nas principais cidades da Europa. O panorama (

Figura 8), inicialmente realizado com técnicas tradicionais de pintura, representa uma ampla vista geral de uma paisagem, território, cidade ou de parte destes elementos, e que, conforme o movimento do olhar do observador, constitui uma totalidade de imagens.

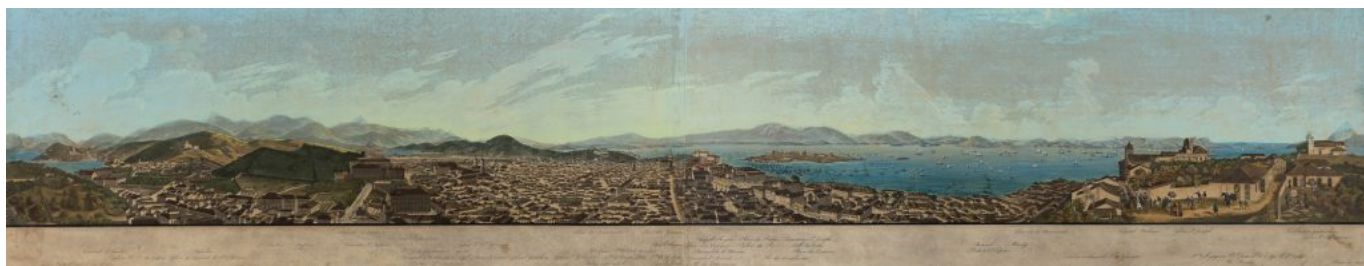


Figura 8: Panorama do Rio de Janeiro. Felix-Émile Taunay, 1822.
Fonte: Biblioteca Nacional.

Com o suporte da arquitetura, as Rotundas³⁴ (**Figura 9**) eram edifícios de forma cilíndrica, construídos especialmente para abrigar os panoramas e suas paisagens de forte apelo popular. A grande tela de formato horizontal era instalada em suporte contínuo circular de 360° para que o observador pudesse “passear” enquanto admirava o panorama, que envolvia totalmente o espectador, deixando-o imerso na ilusão, para experimentar a surpresa e a novidade com deslumbramento, e assim essa experiência influenciou e criou novos hábitos de entretenimento visual coletivo.

³⁴ Em Londres, o *Panorama's rotunda*, localizado na Leicester Square, é construído pelo seu inventor, Robert Barker, que idealizou e patenteou essa forma de pintura para entretenimento público, foi inaugurado em 1789.

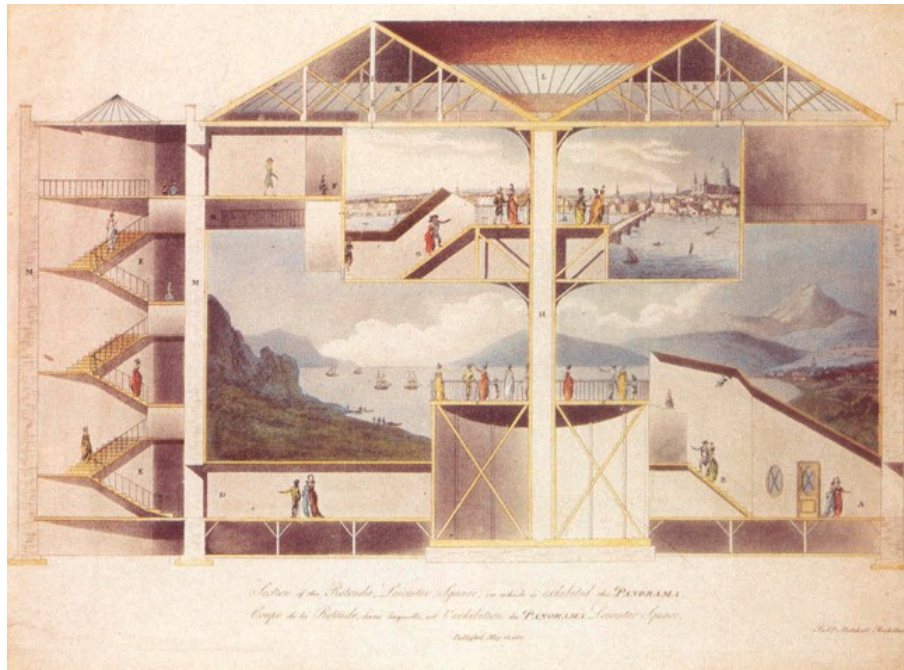


Figura 9: Panorama's rotunda, Leicester Square, Londres. Robert Mitchell, *Section of the Rotunda*, 1801.

Fonte: Landscape and power (HERMANN, 2017)

Em 1822 surgiu em Paris o **Diorama (Figura 10)**, um teatro ótico-mecânico desenvolvido por Louis Jacques Mandé Daguerre (1781-1851) e Charles-Marie Bouton (1781-1853) e oferecia aos espectadores, de acordo com o próprio Daguerre, “todos os meios de ilusão³⁵”. O “diorama de Daguerre”³⁶ também necessitava de um edifício específico e consistia em uma tela de gaze espessa pintada dos dois lados que, quando iluminada pela frente, apresentava a cena em um determinado estado e, quando a iluminação era feita por trás, um outro aspecto da cena podia ser visto. A tela colocada na obscuridade e iluminada de maneira adequada dava uma ilusão de profundidade, de movimento e a impressão de tridimensionalidade.

³⁵Ver em: <https://medium.com/designscience/1822-f7b067790138>

³⁶ Um segundo Diorama existiu em Londres, construído um ano depois, em 1823, e projetado por Augustus Charles Pugin.



Figura 10: Litografia com o edifício Diorama ao fundo. Collection Gérard Lévy et François Lepage, Paris (~1830-5).
 Fonte: http://www.midley.co.uk/diorama/Diorama_Wood_2.htm

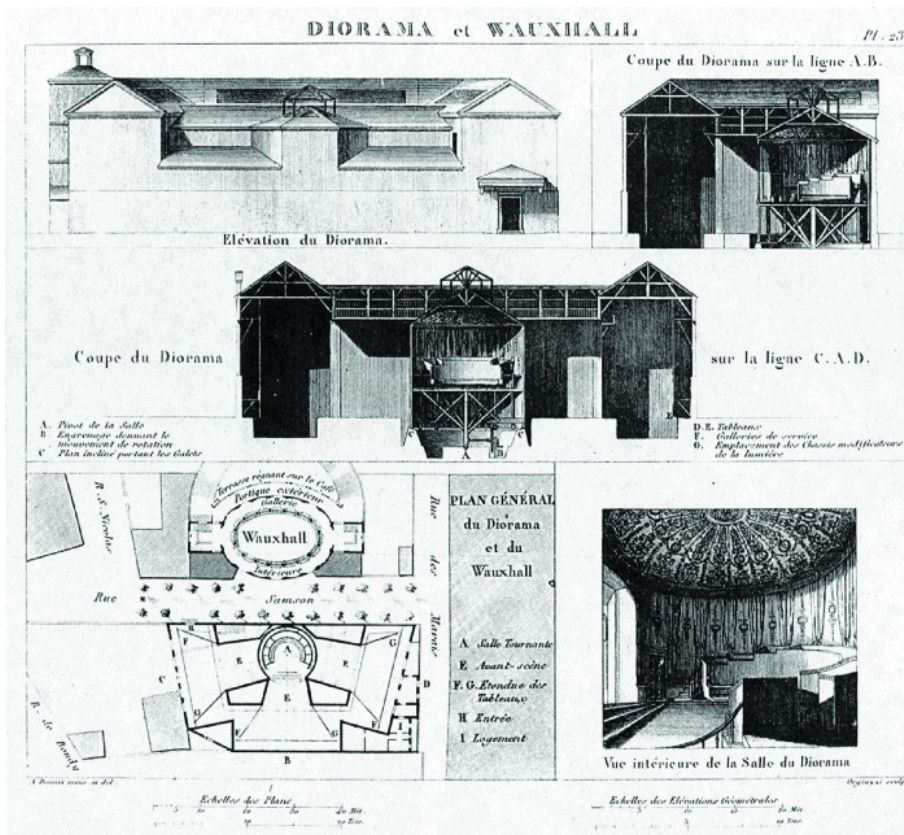


Figura 11: Esquema de construção e funcionamento do Diorama de Daguerre em Paris (1822).
 Fonte: Stephan Oettermann. The Panorama: History of a Mass Medium. New York: Zone, 1997, acessado em: <https://medium.com>

Concomitantemente, Daguerre desenvolveu os princípios da fotografia, invenção anunciada em 1839 e que acabou por seguir dois percursos distintos, sendo, por um lado, tratada como um documento de registro fatural histórico e verídico de um instante fixado, e um outro percurso estético. A fotografia assumiu um importante papel como instrumento de documentação e denúncia das condições em que vivia grande parte da população das cidades.

A fotografia passa também a fixar as regras da pintura ao exacerbar a precisão dos detalhes, exaltar a perspectiva e fixar o tempo em um instantâneo, dando à representação fotográfica e pictórica a condição de documento perfeitamente datado. Solà-Morales (1994) aponta que “curiosamente, o movimento do realismo na pintura coincide com a introdução da fotografia como meio de representação”. As cidades, notadamente as grandes cidades, passam a ser representadas nessa relação entre o realismo e a fotografia, em visões pictóricas de ângulos privilegiados ou momentos singulares³⁷.

O espaço representado da cidade tem outra ordem: o das pessoas colocadas cuidadosamente numa foto de estúdio ou de uma panorâmica tirada de um ponto de observação que busca, à distância, a persistência das imagens de conjunto, que propõe imagens globais como representação idônea da cidade capital. (SOLÀ-MORALES, 1994)

No percurso que segue a fotografia pela pesquisa estética, são adicionados recursos de sobreposição, sequências, colorização e principalmente a dinâmica do movimento. O cinema, assim como a fotografia, acabará por seguir, em seus anos iniciais, os mesmos percursos. Os estudos de movimento criados no período que antecedeu o cinema têm como exemplo Eadweard Muyridge (**Figura 12**) que também

³⁷ “Um arquivo completo dos grandes monumentos da arquitetura de todos os tempos é inseparável desta condição jornalística/periodista da pintura-fotográfica. Espaços vazios onde somente uma figura humana serve para dar escala ao monumento, assim como imagens de grandes obras de transformação da cidade e sua modernização. Imagens da acumulação, aglomeração, das massas nas ruas. Imagens elevadas que desfocam os limites do público e do privado com um olhar que sobrevoa cada vez com mais autonomia até converter-se em reportagem, crônica, espionagem, dando forma aos novos poderes” (SOLÀ-MORALES, 1994).

criava aparelhos para projetar as sequências das “fotografias em movimento” ou *motion-pictures*.

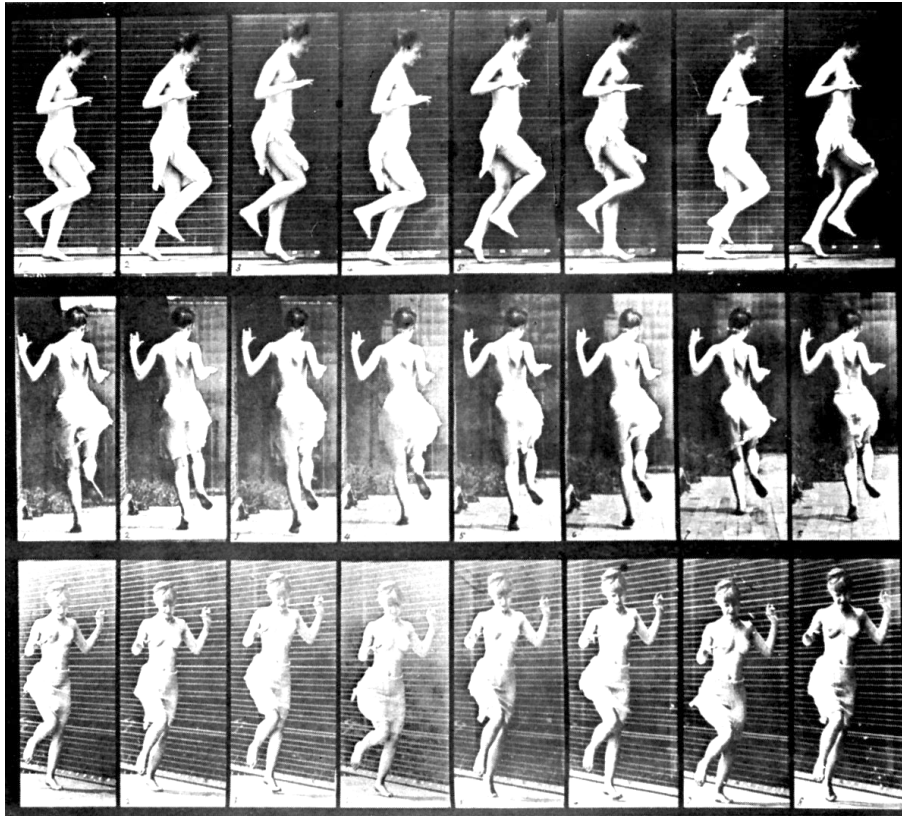


Figura 12: Eadweard Muybridge, 1887.

Fonte: <https://www.britannica.com/biography/Eadweard-Muybridge>

No final do século XIX, as imagens em movimento surgiram como uma forma de diversão pública e obtiveram êxito porque respondiam às necessidades criativas de um público amplo. O cinema conseguiu sintetizar de alguma forma, e em uma única mídia, diversas tradições, experiências e desejos que vinham sendo nutridos como: contar histórias, registrar fatos reais, animar objetos ou imagens e as experimentações com a forma. E entregou aos espectadores experiências fascinantes. Com o desenvolvimento do cinema, o objetivo era conseguir controlar alguns aspectos-chave de maneira a dar ao público experiências mais ricas e envolventes. Os primeiros cineastas desenvolveram habilidades que se favoreceram das trocas de conhecimento que foram, à medida, expandindo e refinando as opções disponíveis, formando a base do cinema como forma de arte (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 29).

As experiências estéticas empreendidas pelos movimentos de vanguarda nas artes do início do século XX usavam de imagens sobrepostas e colagens para expressar o movimento e a velocidade e podem ser verificadas em diversas expressões artísticas, comprovando um intercâmbio entre as artes e linguagens, como no filme *“Ballet Mécanique”*³⁸ (Figura 13) do artista francês Fernand Léger e no cinema do russo Dziga Vertov e seu *“Manifesto do Cinema-Olho”*³⁹, e nas pinturas e propostas do movimento futurista italiano. Essas expressões diversas evidenciam os pontos de contato entre a cidade, seus novos fluxos e a arte moderna. Ao exaltar a máquina e a *“beleza da velocidade”*, associada ao elogio da técnica e da ciência, os artistas buscavam uma nova atitude estética por meio de outra sensibilidade – condicionada pela velocidade e pelos meios de comunicação – e apresentavam suas percepções sobre a vida/comportamentos nas grandes cidades. De fato, a maneira distinta de experimentar o tempo é onde se verifica a nova sensibilidade moderna.

Os elementos dinâmicos da cidade foram reunidos como ingredientes contextuais para inserir a máquina nas representações de atração/repulsa pelas vanguardas. Para Carvalho (2010), *“a hipérbole mecânica vivida neste momento marcou-se pela comemoração poética que transformou a máquina num conceito base da formalização projetual”*, o que foi extensamente exercido pela vanguarda artística no início do século XX, e principalmente marcante pelo movimento futurista⁴⁰ iniciado na Itália. Os futuristas também perceberam no avião a possibilidade que ele oferecia para

³⁸ Alguns pintores contemplavam as possibilidades oferecidas pelo cinema, e muitas obras dos movimentos vanguardistas europeus dos anos 1920 combinaram interesse por elementos gráficos abstratos a um desejo de exploração da montagem rítmica. Talvez o exemplo mais famoso seja o filme *Ballet Mécanique* de Fernand Léger e Dudley Murphy (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 393)

³⁹ *“Eu sou um cine-olho. Eu sou um construtor. Eu te coloquei num espaço extraordinário que não existia até este momento. Nesse espaço tem doze paredes que eu registrei em diversas partes do mundo. Justapondo a visão dessas paredes e alguns detalhes consegui dispô-las numa ordem que te agrada e edifiquei, da forma adequada, sobre os intervalos, uma cine-frase que é, justamente, esse espaço. Eu, cine-olho, crio um homem muito mais perfeito que aquele que criou Adão, crio milhares de homens diferentes segundo desenhos distintos e esquemas pré-estabelecidos. Eu sou o cine-olho. Tomo os braços de um, mais fortes e hábeis, tomo as pernas de outro, melhor construídas e mais velozes, a cabeça de um terceiro, mais bonita e expressiva e, pela montagem, crio um homem novo, um homem perfeito”* (XAVIER, 1983, p. 255).

⁴⁰ Ver Manifesto Futurista de Filippo Tommaso Marinelli.

a transformação radical das formas da experiência visual (CARVALHO, 2010; FABRIS, 2011; LISTA, 2001).



Figura 13: Imagens do filme “Ballet Mécanique”, de Fernand Léger, 1924.
Fonte: www.cinematheque.fr, acesso em 04.03.2013.

Os autores Leo Charney e Vanessa Schwartz (2004, p. 17–22) argumentam que a atenção moderna foi concebida não somente como visual e móvel, mas também fugaz e efêmera – a visão em movimento – e que “as formas modernas de experiência dependiam não apenas do movimento, mas dessa junção de movimento e visão”⁴¹. Em “O cinema e a Invenção da Vida Moderna”, os autores consideram uma gênese comum

⁴¹ “O cinema está envolvido com a fotografia e a câmera, sua principal matéria de expressão é a de imagens fotográficas em movimento, sua principal realização é a de criar a 'impressão de realidade' – “nem absolutamente bidimensional nem absolutamente tridimensional, mas algo “entre””. (HEATH, 1981, p. 31)

ao cinema e à cidade na modernidade, pois “o cinema, tal como se desenvolveu no fim do século XIX, tornou-se a expressão e a combinação mais completa dos atributos da modernidade” (idem, 2004).

Todo esse percurso foi percorrido para que em 28 de dezembro de 1895, no *Grand Café* em Paris, uma exibição particular marcasse o início do uso comercial do cinema. A “Chegada do trem na Estação Ciotat”, ainda que não tenha sido a primeira projeção das “vistas animadas”, causou entusiasmo pela novidade da perspectiva inusitada da câmera ao produzir a ilusão de que o trem estava avançando em direção à plateia. A fidelidade da reprodução da imagem cinematográfica, e seu efeito realista, que já era presente na fotografia, se multiplicou pela presença do movimento, e a reação que provocava era vista como um grande instrumento de exploração da curiosidade de um número cada vez maior de espectadores.

Desde o início do cinema, essa reação pode ser analisada, segundo Ismail Xavier em “Sétima arte: um culto moderno” (1978, p. 21), pela “valorização de um modo particular de figuração do real e a instauração desse tipo de ‘olhar’ como modelo de objetividade visual”. Segundo o autor, existia uma base social⁴² para essas experiências e esse investimento no mito da “reprodução das aparências” e da “duplicação do mundo” não era apenas uma questão de curiosidade.

Mas, ainda que algumas máquinas e dispositivos que produzem imagens em movimento sejam anteriores à invenção do filme em película⁴³, a memória do cinema está impressa na materialidade do filme que registra as emoções e a imaginação. O cinema depende de materiais concretos e de máquinas, e a arte cinematográfica depende de como o cineasta opta por usar as possibilidades que a tecnologia oferece,

⁴² Havia uma expectativa social produzida pelas descobertas tecnológicas e pela dinâmica da cidade.

⁴³ O cinema surgiu de fato quando as imagens fotográficas foram pela primeira vez impressas em tiras de celuloide flexível. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 40).

os estudos do movimento e do sistema visual para criar ilusões. Como explicam Bordwell e Thompson (2013, p. 39):

As mídias baseadas na imagem em movimento como o cinema e o vídeo não existiriam se a visão humana fosse perfeita. Apesar de muito sensíveis, nossos olhos podem ser enganados. Como qualquer pessoa que deu uma pausa num DVD sabe, um filme consiste em uma série de quadros ou imagens fixas. No entanto, não conseguimos perceber os quadros separados e, em vez disso, vemos luz e movimento contínuos. O que cria essa impressão? Ninguém sabe a resposta ao certo. Muitos especulam que o efeito é resultado da "persistência da visão": que é a propensão de que uma imagem se prolongue por alguns momentos em nossa retina. Entretanto, se isso fosse a causa, em vez de uma ação suave e contínua, veríamos uma confusão desconcertante de fotos sobrepostas. Atualmente, os pesquisadores acreditam que dois processos psicológicos estejam implicados no movimento cinematográfico: a frequência crítica de fusão de estímulos intermitentes e o movimento aparente. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 39)

Ao longo dos anos, o cinema vem vencendo obstáculos, criando marcos de rupturas, se adaptando às novas tecnologias e desenvolvendo novas linguagens. A partir dos anos 1920 e ao longo do século XX, o cinema atravessou um processo de legitimação até que “passou a ser objeto de atenção do erudito e parte do *corpus* sacramentado da cultura dominante” (XAVIER, 1978, p. 14), ao deixar de ser apenas entretenimento para tornar-se a sétima arte.

Nas décadas de 1950 e 1960, após as duas Guerras Mundiais, uma nova ruptura o coloca como instrumento de promoção de uma conscientização da realidade face ao quadro de conflitos sociais. O cinema então ganha as ruas e as faz participar, não apenas como cenário, mas como local de investigação e reflexão. Mas nesse período também há uma mudança na estrutura de produção e difusão do filme, o que acarretou mudanças na linguagem cinematográfica, pelo surgimento da televisão na década de 1950. O filme teve que limitar o formato da imagem para esse novo dispositivo, cujo objetivo é a transmissão da informação, e o filme passa então a ser um suporte de signos. De acordo com Nelson Brissac Peixoto (1991, p. 6), até nos anos 1950 a imagem cinematográfica procurava corresponder aos grandes espaços e o quadro continha a

profundidade das paisagens e a monumentalidade das cidades. Para o autor, é quando o cinema começa a perder uma das suas funções básicas, a de criar espaço⁴⁴.

Inúmeros filmes novos incorporam em sua estrutura esta nova forma de constituição do espaço. Uma radical supressão da profundidade da imagem, o quadro se estreita, predominam planos fechados. A textura, em vez da espacialidade, é que passa a importar (Peixoto, 1991, p.6).

Outra inflexão na produção cinematográfica se deu na década de 1990 e início dos anos 2000, ou seja, cerca de cem anos após o início do cinema, quando as câmeras digitais entraram em uso e passaram a ser cada vez mais comuns. O cinema digital foi considerado inicialmente uma maneira mais barata, fácil e mais flexível em todas as etapas da produção. Com o avanço da tecnologia digital, os meios de produção e exibição se diversificaram, suportes e linguagens se hibridizaram e provocam a democratização do audiovisual, que invade cada vez mais o cotidiano. Percebe-se com isso o surgimento de um cinema que escapa a uma definição tradicional:

O cinema se divide entre duas vocações: contar histórias herdadas do romance do século XIX e promover um alargamento da percepção e permitir ao homem que descubra um novo acesso aos fenômenos. Se a primeira vocação predominou na maior parte da história do cinema, nada impedia que, cem anos depois do cinematógrafo de Lumière, a segunda se tornasse uma estética, uma tendência (uma moda?). (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p.13).

O período também motivou possibilidades e o contexto favorecia a produção de uma série de filmes oriundos das mais diferentes cinematografias que compartilhavam entre si um mesmo “comportamento do olhar”. Para Luiz Carlos Oliveira Júnior (2013), as imagens e sons avançavam de maneira menos articulada pelos artifícios tradicionais

⁴⁴ “Nos anos 1950, a mise-en-scène reina absoluta no repertório conceitual da crítica: é o momento em que os jovens redatores dos Cahiers du Cinéma atribuem a quintessência da linguagem cinematográfica ao apogeu do estilo clássico em Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Kenji Mizoguchi, Fritz Lang, Otto Preminger e alguns outros “autores”. São publicados autênticos manifestos estéticos que tratam a mise-en-scène como a parte mais nobre do cinema, quiçá a única que de fato conta”. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013)

de construção de sentido e sensações, e esse fluxo é capaz de produzir um real constituído de subjetividade, pertencente à ordem do sensível.

As mudanças perceptivas e ambientais nas cidades estão presentes desde as formas de expressão artísticas e pré-fílmicas e vêm demonstrando ao longo do tempo o desejo pelo dinamismo nas representações e pela duplicação da realidade⁴⁵. De acordo com Luis Urbano, “a montagem, a câmara lenta ou as vistas aéreas introduziram uma espacialidade e temporalidade não lineares que reinventaram a nossa percepção e o nosso sistema mental de representação da paisagem construída”(URBANO, 2013b, p. 65).

Nos últimos 30 anos, a relação da sociedade com a imagem em movimento mudou completamente devido à passagem para a era digital, mas também na fruição e difusão, pois passou de uma atração que acontecia dentro de um grande teatro para o que hoje se experimenta em práticas mais individuais e alheio a um local específico de projeção. A alteração causada pela revolução digital nas práticas de consumo audiovisual que, ainda que ocorram de maneira individualizada, estão em toda a parte e ocorrem todo o tempo. Hoje, a imagem em movimento ocupa praticamente todos os espaços e tornou-se indispensável como meio de comunicação, informação e entretenimento.

1.4 Montagem

A busca por encontrar formas mais adequadas para uma compreensão da complexidade que envolve a paisagem e sua representação tem sido empreendida por diversas correntes ao longo da história. Alguns marcos históricos, como guerras ou revoluções, alteraram a relação e conseqüentemente a assimilação da paisagem, como se deu, por exemplo, pela revolução romântica, que propôs uma expansão a outros valores culturais⁴⁶ no início do século XIX. Em grande parte, ela ocorreu devido aos

⁴⁵ Por meio da reprodução e projeção da realidade, expandida pelas novas tecnologias e linguagens, como a fotografia e o cinema.

⁴⁶ Ver “Entre o corpo e a paisagem: arquitetura e lugar antes do *genius loci*” (RABAÇA, 2011).

levantamentos e reconstituições arqueológicas dos edifícios da Grécia antiga que permitiram rever a leitura clássica das artes e da arquitetura, até então baseadas nos edifícios romanos, confrontando a hegemonia da antiguidade clássica e a ênfase iluminista no homem universal.

O acesso às ruínas gregas, possibilitada pelo fim da ocupação turca do território grego, deu origem à reformulação progressiva do classicismo e permitiu estudos, como os de Auguste Choisy sobre o *Parténon*. Deste processo resultou um corpo de conhecimento que desafiou as premissas *beaux-arts*, os seus princípios de axialidade e simetria (RABAÇA, 2011, p. 21). Estudos revelaram as deformações do sistema métrico dos templos destinadas à correção da percepção ótica, permitindo a elaboração teórica de Choisy para a “aparente desordem” dos edifícios da acrópole de Atenas, que justifica o princípio de implantação dos edifícios através de uma sequência de vistas intencionalmente criadas ao longo de um percurso.

Essa “ordem na aparente desordem” representa a abertura para a alteração da abordagem que se baseia na análise do edifício a partir de um ponto fixo determinado do observador. A sequência desses pontos fixos de observação pressupõe um percurso que se desenvolve no espaço gerado entre as construções. De acordo com Armando Rabaça (2011), assume-se então o conjunto de edifícios e o espaço definido entre estes, incorporando o tempo, e o espaço adquire um novo protagonismo.

Os princípios de concepção do espaço não construído à imagem dos espaços construídos estabeleceram um elo entre a metodologia conceitual geométrica e matemática e um entendimento intuitivo e sensorial do espaço, já que este se mantém aparentemente irregular, assimétrico e não axial. Desta forma, o espaço não construído e a tensão gerada entre os edifícios são lidos como prolongamento do espaço natural envolvente. (RABAÇA, 2011, p. 21)

A percepção ótica e sinestésica da arquitetura e da paisagem foi ampliada pela possibilidade do ponto de vista móvel e das correções da perspectiva, que foram relacionados ao efeito cinematográfico. Sergei Eisenstein os analisou em seu ensaio “*Montage and architecture*”, referindo-se aos estudos de Choisy e aos conceitos de

“planos de montagem”, como fluxos de movimento, presentes tanto na dinâmica do filme como da arquitetura.

A montagem surgiu no cinema em torno de 1900-1910⁴⁷, com o objetivo de ordenar os planos de filmagem de modo a contar uma história com mais coerência e clareza. Sustentada por estratégias específicas de cinematografia e mise-en-scène, era usada para assegurar a continuidade narrativa. É por meio da montagem que se organiza a narrativa e a construção temporal dos filmes, conferindo uma sequência lógica a partir do ponto de vista da câmera – metaforicamente representando o olhar do espectador⁴⁸.

Mas a teoria da montagem não é exclusividade do cinema, e foi utilizada em diversas áreas como método de interpretação da modernidade, uma vez que permitia observar e apresentar as transformações culturais e registrar as mudanças na percepção dos sentidos. Segundo Paola Berenstein Jacques (2018, p. 219), as vanguardas modernas usaram desse conhecimento como uma resposta aos excessos da própria modernidade.

O conceito de montagem foi utilizado pelo historiador Aby Warbourg (1866 - 1929) na década de 1920, quando também os teóricos do cinema começaram a perceber o seu potencial e ela se tornou a técnica cinematográfica mais estudada e discutida. Walter Benjamin (1892 - 1940) reconheceu a afinidade entre a cidade e o cinema e a câmera como uma máquina que abre o inconsciente ótico. Benjamin apropriou-se, no Projeto das Passagens, da visão de Eisenstein no encadeamento dos fragmentos, que produz no leitor a sensação da criação de um sentido que se move dentro de sua organização.

Recentemente o conceito vem sendo retomado para se referir a estratégias que visam a ressignificação dos fragmentos, instantes e lugares, levando em conta a sua

⁴⁷ “Esse fato não significa que os filmes anteriores fossem compostos de um único plano, que não dependiam da montagem ou que eram menos 'cinematográficos' do que outros que se valiam laboriosamente da montagem”. (BORDWELL; THOMPSON, 2013)

⁴⁸ A importância do papel da montagem também está no sistema estilístico do filme como um todo, pois ela contribui muito para a organização de um filme e molda seus efeitos sobre os espectadores e suas experiências. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 349)

múltipla temporalidade. Em “Pensar por montagens” (2018, p. 221), Paola Berenstein Jacques retoma alguns estudiosos da montagem, entre eles Walter Benjamin e o filósofo Georges Didi Huberman, e apresenta a importância dessas leituras por montagens de tempos heterogêneos, para o pensamento urbanístico, nas heterocronias “que tensionam as diferentes narrativas urbanas de seus mais diversos narradores, construtores e praticantes das cidades, de tempos distintos”.

A prática dessas montagens seria, assim, uma forma de utilização daquilo que sobrou, que já parece obsoleto, uma forma de usar os restos, farrapos e resíduos da história através de uma remontagem de antigos fragmentos. (JACQUES, 2015, p. 217)

O princípio da montagem no discurso arquitetônico tem como referência o livro de Sigfried Giedion, “*Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete*” – publicado pela primeira vez em 1928. Essa obra é revisitada por Davide Deriu (2007) por meio de quatro categorias críticas – montagem, elevação, cinematismo e exposição – para revelar, cada uma, um aspecto distinto do livro de Giedion, que se revela como um manifesto implícito de montagem arquitetônica. A análise de múltiplas camadas de significado indica que a montagem teve um impacto profundo na crítica operativa de Giedion.

A motivação de Giedion estava no ponto de vista da arquitetura moderna, que nunca se fixa, está sempre em movimento, como no cinema ou na cidade. Beatriz Colomina (1994, p. 5) descreve esta cena: “multidões, compradores em uma loja de departamentos, viajantes ferroviários e os habitantes das casas de Le Corbusier têm em comum com os telespectadores o fato de não poderem 'prender' a imagem”. Assim como Giedion, outros arquitetos da época, e Le Corbusier é um exemplo, se colocaram a estabelecer essa relação com os novos materiais e tecnologias e a nova maneira de experimentar o espaço.

Como o espectador de cinema que Benjamin descreve (“assim que seu olho capta uma cena, ela já mudou”), eles habitam um espaço que não é nem dentro nem fora, público nem privado. É um espaço que não é feito de paredes, mas sim de imagens. Imagens como paredes. Ou, como diz Le Corbusier, “paredes de luz.” (COLOMINA, 1994, p. 5)

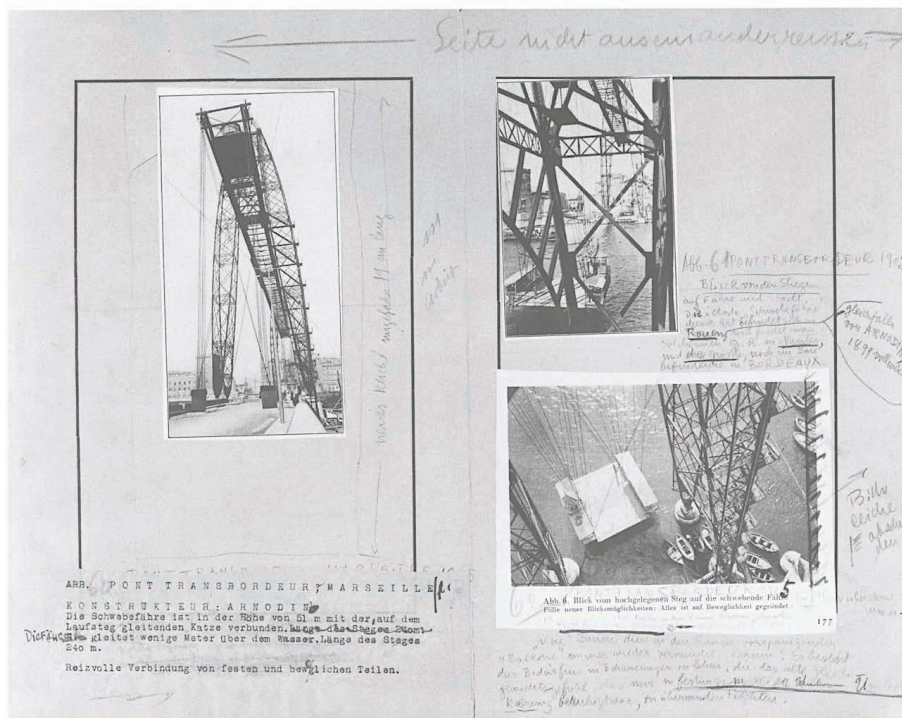


Figura 14: Página do livro *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete*, 1928. Fonte: (GIEDION, 1995, p. 223)

Colomina promove uma pesquisa sobre a obra de Le Corbusier na qual a observa em todas as suas mídias e na relação com a fruição de suas obras (desenhos, pinturas, esculturas, textos, fotografias, entre outros, no livro *“Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media”* (1994), no qual examina várias fases e obras do arquiteto. Os elementos da arquitetura moderna (pilotis, janela horizontal, terraço-jardim, fachada de vidro), mas, principalmente, a maneira como eles são descritos pelo arquiteto, são revelados pela autora em uma relação ativa com o cinema. Os elementos da arquitetura são vistos "nascendo" diante de seus olhos. “E com isso eles tornam esses olhos modernos. Os olhos modernos se movem. A visão na arquitetura de Le Corbusier está sempre ligada ao movimento: “Você segue um itinerário, um passeio arquitetônico”. Em seu *Oeuvre Complète* (BOESIGER, 1953, p. 23–33), Le Corbusier usa o percurso para descrever a entrada na Villa Savoye em Poissy (1929-1931), deixando claro que, para ele, a visão e o movimento são questões-chave:

Então vamos até a porta da casa de carro, e é o arco mínimo de curvatura de um carro que fornece a própria dimensão da casa. O carro entra por baixo dos pilares/pilotis, circunda os serviços comuns, chega ao centro, à

porta do vestíbulo, entra na garagem ou continua a sua volta: eis o dado fundamental. (...) A arquitetura árabe nos dá uma lição valiosa. É apreciada caminhando, com o pé; é caminhando, movendo-se, que se vê desenvolver as ordenações da arquitetura. É um princípio contrário à arquitetura barroca que se desenha no papel, em torno de um ponto teórico fixo. Prefiro o ensino da arquitetura árabe. (BOESIGER, 1953, p. 23)

É importante lembrar que a entrada na Villa Savoye, assim como nas outras casas do arquiteto, é feita em automóvel – “de certa forma, deixando um 'interior', o carro, por outro, e a casa moderna, por sua vez, inspirada pelo carro” (COLOMINA, 1994, p. 5). Para Le Corbusier, “entrar é ver”, mas não para ver um objeto estático, um edifício, mas para ver a arquitetura ocorrendo na história – os eventos da arquitetura e a arquitetura como um evento.

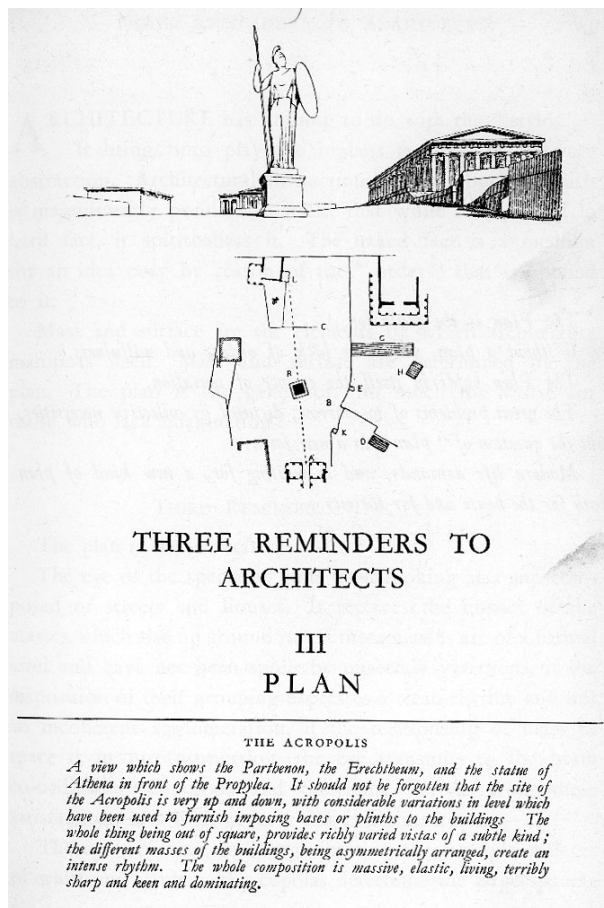


Figura 15: Página do livro de Le Corbusier com ilustrações de Auguste Choisy.
Fonte: *Vers une architecture*, Le Corbusier, 1923.

Em “*The Architecture of the Screen: Essays in Cinematographic Space*” Graham Cairns e François Penz (2013) discorrem sobre como Le Corbusier foi um arquiteto inspirado no cinema e Sergei Eisenstein um cineasta influenciado pela arquitetura. Retomando novamente o texto de 1938 no qual Eisenstein usa a obra de Auguste Choisy e no qual estão os mesmos desenhos usados por Le Corbusier em “*Vers une architecture*”, para propor a leitura de como a arquitetura oferece uma compreensão dos eventos como algo que percebemos, vivenciamos e nos engajamos ao longo de um caminho espacial e temporal.

Beatriz Colomina desenvolveu uma pesquisa na qual atribuiu a Le Corbusier as sensibilidades de um cineasta e associa a imagem em movimento à sua obra⁴⁹: “A casa nada mais é do que uma série de vistas coreografadas pelo visitante, como um cineasta realiza a montagem de um filme”⁵⁰. Mas também pela “repetição de unidades com janelas em ângulos ligeiramente diferentes, diferentes enquadramentos, (...) sugere novamente a ideia de uma tira de filme, a janela de cada apartamento uma imagem parada”.

Hoje, a fachada, não mais restrita "pelas antigas tecnologias de construção que tornavam a parede responsável por suportar a carga do edifício, cumpre o seu verdadeiro destino; é o provedor de luz. (...) Disto emerge a verdadeira definição da casa: andares de pisos (...) à sua volta paredes de luz. Paredes de luz! Doravante, a ideia da janela será modificada. Até agora, a função da janela era fornecer luz e ar e ser observada. Destas funções classificadas, devo reter apenas uma, a de ser visto (...). Ver ao ar livre, inclinar-se para fora. (LE CORBUSIER⁵¹, 1930, APUD COLOMINA)

⁴⁹ Colomina, Beatriz. “*Vers une architecture médiatique*”. In: von Vegesack (ed.), *Le Corbusier; The Art of Architecture*, Vitra Design Museum, Weil am Rhein. 2007.

⁵⁰ ‘The house is no more than a series of views choreographed by the visitor, the way a filmmaker effects the montage of a film.’, ‘The repetition of units with windows at slightly different angles, different framings, [...] suggests again the idea of a movie strip, each apartment’s window a still. (COLOMINA, 1994, p. 323)

⁵¹ *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, LE CORBUSIER, 1930.

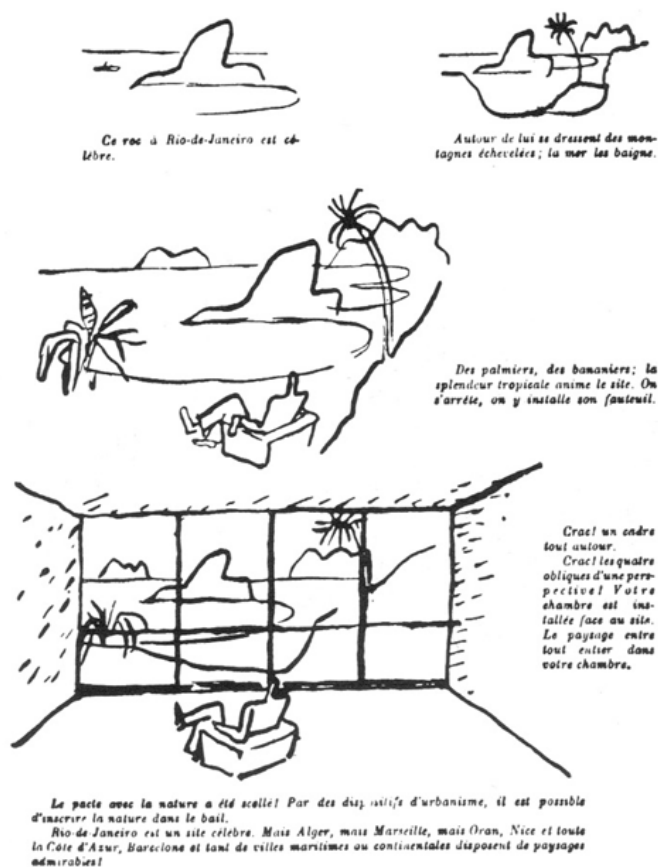


Figura 16: Le Corbusier “frames the view - the landscape”.
 Fonte: “Framing Colomina” (KAMINER, 2009)

Como identificado por Colomina, Le Corbusier foi um arquiteto que documentou tudo o que fez e foi amplamente documentado por outros⁵². Mas, segundo a autora, que realizou análises extensas de Le Corbusier a partir da perspectiva cinematográfica, para o exame do projeto *Villa Savoye* (1928-1931), o material disponível foi mais escasso⁵³. Em “*Privacy and Publicity*”, Colomina oferece leituras em toda a mídia da obra

⁵² O arquivo de Le Corbusier (Le Corbusier Archive) tem: 32 volumes contendo 32.000 desenhos de arquitetura, urbanismo, mobiliário, os quais, segundo seu editor, H. Allen Brooks, descreve como: "the largest architectural publication ever undertaken". (COLOMINA, 1994, p. 2)

⁵³ Ela identificou nos escritos de Sigfried Giedion em “Espaço, Tempo e Arquitetura”, que em 1941 já se referia a *Villa Savoye* como um projeto “concebido em movimento”. Na pesquisa de Guiliana Bruno, “*Atlas of Emotion*” (2002), ela discute o passeio arquitetônico – *promenade architecturale* - no contexto do cinema. Em “*Le Corbusier, Architect of the Century*” (1987), Michael Raeborn e Victoria Wilson apresentam referências à tendência do arquiteto de enquadrar vistas e construir *storyboards* de movimento. E em “*Le Corbusier and the Mystique of the USSR: Theories and Projects for Moscow*”,

de Le Corbusier, por meio das quais enreda um argumento cinematográfico e, em “*Vers une architecture médiatique*” (2007), ela faz referência direta a analogias entre sua arquitetura, sequências de filmes e sua relação com o cinema e a televisão em geral.

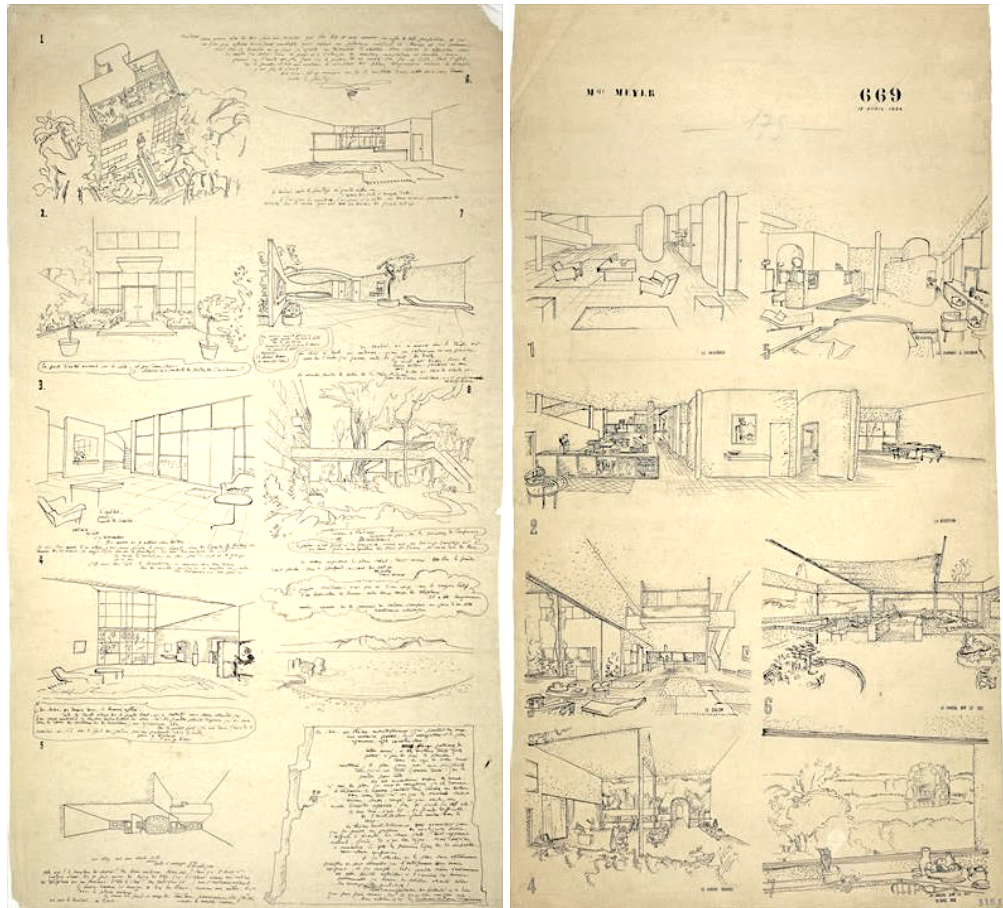


Figura 17: Storyboards de Le Corbusier sobre a Villa Meyer, Paris, 1925

Fonte: Fondation Le Corbusier, acessado em: fondationlecorbusier.fr

Ao longo da década de 1920, a noção de que a arquitetura era vivenciada por meio de um ato de engajamento ótico e sequencial tornou-se uma preocupação central para Le Corbusier. São claras as suas várias tentativas de introduzir “caminhos da percepção” em sua obra: isso se manifestava em escadas ou rampas em espiral

1928–1936, Jean-Luis Cohen menciona o interesse do arquiteto pelo cinema por meio de sua admiração por Sergei Eisenstein.

destinadas a conduzir as pessoas entre os níveis em movimentos fluidos. Mais comumente, no entanto, o passeio arquitetônico, a “*promenade architecturale*”, se manifestava como um sistema complexo de ligação espacial, como caminhos, pontes, passarelas etc., e obrigava os visitantes de seus edifícios a ter múltiplas perspectivas por meio de uma sequência em evolução de interações espaciais à medida que caminhava.

A sequência fotográfica da *Villa la Roche* publicada por ele no “*Almanach d'architecture moderne*”, em 1925, é um exemplo de como ele pretendia mostrá-la: “puxando o leitor ao longo da passarela para o corredor central, subindo a escada para a sala de jantar e, finalmente, culminando no terraço com uma vista emoldurada das propriedades vizinhas” (COLOMINA, 2007). A obra de Le Corbusier, a partir da década de 1920, demonstra interesse por vistas emolduradas e pela noção de sequências de movimento, características que ajudam a compreender sua relação e interesse na obra de Sergei Eisenstein.

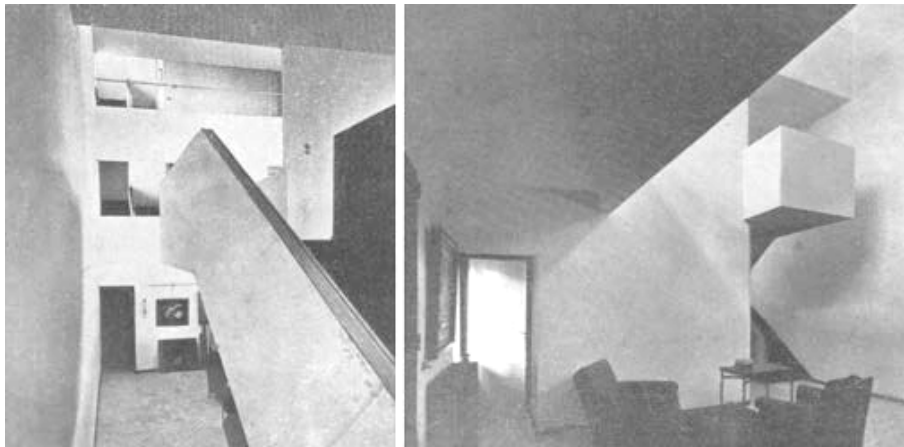


Figura 18: Villa La Roche, apresentada em sequência fotográfica.
Fonte: Almanach d'architecture moderne, Paris. 1926.

A montagem está relacionada às associações mentais que se realizam ao longo dos percursos visuais, mas também às sobreposições de narrativas que, ao longo do tempo, formam camadas que se articulam, não somente com as dimensões físico-materiais, mas com a apreensão do espaço. O recurso da montagem possibilita a criação de uma simulação que transfere para o espectador as sensações que se deseja evidenciar e, por isso, se apresenta como um recurso que possibilita ampliar as formas de representação da arquitetura, ao considerar as dimensões subjetivas do espaço.

Embora as narrativas projetuais forneçam detalhes necessários ao entendimento da dimensão espacial, sozinhas elas não são suficientes para representar suas outras dimensões.

Sendo a questão principal da montagem a capacidade de orientar a construção da significação, seu potencial, no cinema, está em repensar o problema da representação, e de acordo com Martino Stièrli (2018) essa foi a contribuição de Eisenstein, que se destaca pela teoria abrangente da montagem fílmica que desenvolveu ao longo de toda a sua carreira como diretor; e ele frequentemente se referia à arquitetura e ao urbanismo como mídia pré-cinematográfica (MOLINARI, 2021). A reordenação espaço-temporal de eventos fílmicos por meio da montagem proposta por ele, sua abordagem com relação às tomadas como imagens individualmente enquadradas e seu interesse na sequência do "caminho cinematográfico" podem ser conceitos fílmicos que estabelecem uma relação com a arquitetura de Le Corbusier, e conseqüentemente, influenciam toda a arquitetura moderna. Embora a montagem tenha sido reconhecida como um princípio fundamental da vanguarda, atualmente percebe-se seu renascimento na prática e na teoria arquitetônicas, ainda que sua importância específica na arquitetura moderna tenha sido muitas vezes subestimada, há ainda uma lacuna a se preencher.

2 Paisagem

A paisagem como uma ideia de pano de fundo, estabilizada pela presença da linha do horizonte e concebida por objetos distanciados e de simples dados naturais, tem atualmente dado lugar a novas definições teóricas que, diante disso, vêm alterando sua assimilação, dotando a paisagem de outras camadas de sentidos pela sua representação. Ainda que durante muito tempo a paisagem tenha sido considerada como um panorama natural, enxergado a partir de um ponto elevado, que permitia ao espectador obter um domínio visual sobre o território, esse conceito pitoresco ou ornamental da paisagem, que ainda persiste em algumas de suas expressões, “é motivo de inúmeras críticas, tanto no plano das representações e das percepções quanto no das realidades e dos projetos” (BESSE, 2014, p. 8).

Para abarcar a complexidade do território e a totalidade das relações que o constituem, assim como as suas representações, a paisagem vem assumindo um papel de mediação que, segundo Augustin Berque (2016) e Besse (2014), se configura como um ponto de encontro entre as decisões humanas e o conjunto das condições materiais. Uma vez que a paisagem pode assumir aparências variáveis em função das culturas e das épocas, ela é carregada por dimensões sensíveis e afetivas e aparece cada vez mais como uma entidade relacional. Augustin Berque⁵⁴ destaca a importância do conceito de meio ou, de mediança:

A paisagem é uma entidade medial: é ao mesmo tempo, e essencialmente, totalmente natural e totalmente cultural. É o elemento onde a humanidade se naturaliza e onde a natureza se humaniza e se simboliza. A paisagem deve ser definida, mais rigorosamente, como meio. (BERQUE APUD BESSE, 2014, p. 42)

⁵⁴ Berque, A. *Médiance: De milieux en paysages*. Montpellier: GIP Redus, 1990; e, sobretudo: *Écouméne. Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris: Belin, 2000. Citado por BESSE, 2014, p.42.

A importância dos estudos da paisagem para reconfigurar a mediação na reconstrução de significados foram declarados por James Corner (2014) no compartilhamento de experiências na cidade contemporânea. A paisagem pode/deve ser explorada nas sensações que transmite a quem a percorre, nas formas que define ou na maneira como pode guiar a leitura do espaço, uma vez que esta passa a ser compreendida como um lugar de trânsito, rompendo com as ilusões das representações pictóricas, ao exprimir um novo modo de estar no espaço, de vivenciá-lo e percebê-lo plenamente.

Como síntese das discussões apresentadas no capítulo anterior, a paisagem será o conceito utilizado para relacionar tanto a experiência do indivíduo e seu contexto, como também a visualidade, a memória e identidade, como conceito que guiará essa mediação entre arquitetura, cidade e cinema. A relação entre arquitetura e paisagem na criação da experiência ambiental solicita uma compreensão da paisagem e de todos os elementos que a compõem como algo único e contínuo, participantes de uma única experiência e sequência visual. É como afirmar que a acrópole grega só passou a ser entendida como paisagem pela presença do corpo observador em movimento⁵⁵.

A paisagem, entendida aqui como uma expressão humana, sendo um discurso, uma imagem individual ou coletiva, encarnada na tela, no papel ou no solo, pode se favorecer dos processos metodológicos acionados pela montagem, no sentido expressivo que ela propicia. O que possibilitou interligar a paisagem e o cinema nesta pesquisa é a expressão que favorece a criação de sentido pela montagem e que foi verificada pelo historiador do cinema Antônio Costa (2011), que afirma que “o cinema reproduz e engloba a paisagem em seu sentido expressivo”. O capítulo desde agora percorre algumas noções teóricas da paisagem, desde a sua “invenção”, como demonstra Anne Cauquelin (2007), como um conceito que foi construído, inventado,

⁵⁵ Essa afirmação acompanha a narrativa desenvolvida por Anne Cauquelin em “A Invenção da paisagem” (2007).

alterado e apropriado ao longo do tempo entre percepção, representação e enunciação teórica. E se conduz, a seguir, pelo conceito de *Stimmung*, apresentado por Georg Simmel em “A Filosofia da Paisagem”, como definidor da paisagem como um sentimento, uma ação interior e própria de cada sujeito, que une os elementos e os faz uma paisagem única, fugaz, mas inesquecível. Para então, a partir disso, e guiado por Antônio Costa, compreender de que maneira o cinema “reinventa” a paisagem por meio da noção da paisagem para o cinema e suas especificidades. O capítulo, assim como o anterior, encerra com a montagem e sua utilização no cinema no sentido de criar espaços, ou seja, reinventar paisagens.

2.1 A Invenção da paisagem

A gênese da noção de paisagem, como demonstrou Anne Cauquelin, tem uma origem imprecisa e faz parte de uma construção. A autora inicia a narrativa de seu livro “A Invenção da Paisagem” (2007) descrevendo a impossibilidade de apontar “quando é que a paisagem surgiu como noção, como conjunto estruturado, dotado de regras próprias de composição, como esquema simbólico de nosso contato próximo com a natureza” (CAUQUELIN, 2007, p. 35). A autora traça um percurso pela pintura e demonstra as mudanças ocorridas na paisagem, desde a sua “invenção” até a conquista de uma autonomia, e assim demonstra como a paisagem vem se construindo ao longo do tempo entre representação pictórica da natureza, construção formal e teórica da perspectiva e aspectos filosóficos que inserem a natureza humana na (própria) natureza: o corpo na paisagem.

Tomada exclusivamente no contexto da pintura, a paisagem se reduziria, pois, a uma representação figurada, destinada a seduzir o olhar do espectador, por meio da ilusão de perspectiva. A inesgotável riqueza dos elementos naturais encontraria um lugar privilegiado, o quadro, para aparecer na harmonia emoldurada de uma forma, e incitaria então o interesse por todos os aspectos da Natureza, como por uma realidade à qual o quadro daria acesso. Em suma, a paisagem adquiriria a consistência de uma realidade para além do quadro, de uma realidade completamente autônoma, ao passo que, de início, era apenas uma parte, um ornamento da pintura. Aqui já poderíamos nos admirar com tamanha autonomia para um simples elemento técnico, com um voo desses, com uma "naturalização" dessas. Mas, para podermos nos admirar realmente, é necessário ainda sair do círculo encantado da história da arte. Abandonar

as obras, os artistas – mesmo que esse sacrifício seja penoso – e perguntar pelas novas estruturas da percepção introduzidas pela perspectiva. A meu ver, só então nos fixamos no mistério da paisagem, de seu nascimento. (CAUQUELIN, 2007, p. 37)

Para a autora (CAUQUELIN, 2007), a experiência da paisagem esteve moldada por um longo período de educação estética, dado principalmente pela pintura, com a instrumentalização da perspectiva, no século XVI, e dos efeitos ilusórios por ela instaurados. A delimitação de um ponto de vista único, a estruturação das cenas a partir de uma sequência de planos e de uma razão matemática, além do uso da terceira dimensão (profundidade), organizando as figuras em torno das linhas de fuga que se direcionam ao infinito, provocaram representações da paisagem centradas apenas no sentido do olhar. Essa transformação colocou a paisagem como orientadora da vida humana quando, segundo Cauquelin (2007, p.10), passou a dar forma, enquadramento e medida às nossas percepções e visões de mundo.

Pois essa "forma simbólica" estabelecida pela perspectiva não se limita ao domínio da arte; ela envolve de tal modo o conjunto de nossas construções mentais que só conseguiríamos ver através de seu prisma. Por isso é que ela é chamada de "simbólica": liga, num mesmo dispositivo, todas as atividades humanas, a fala, as sensibilidades, os atos. Parece bem pouco verossímil que uma simples técnica – é verdade que longamente regulada – possa transformar a visão global que temos das coisas: a visão que mantemos da natureza, a ideia que fazemos das distâncias, das proporções, da simetria. Mas é preciso render-nos à evidência: o mundo de antes da perspectiva legítima não é o mesmo em que vivemos no Ocidente desde o século XV. (CAUQUELIN, 2007, p. 38)

A arte tem um papel como formadora de uma consciência e dos modos de apreensão da paisagem e, em contrapartida, a própria paisagem tem um papel como orientadora e suporte para o desenvolvimento da arte. Mas a paisagem passa então a não ser mais compreendida apenas como uma construção *a priori* e restrita a um sentido visual – cuja vivência é dada a distância, como um pano de fundo –, mas a ser apropriada pelo sujeito que se insere na paisagem, em suas formas concretas em uma dimensão espacial, onde o corpo reside e a percebe em todos os sentidos.

À vista disso, a perspectiva introduz uma nova percepção pela inserção do ponto de vista do observador na representação da paisagem, o que, para Cauquelin coloca a

questão do lugar (*topos*) como o “invólucro dos corpos que limita” e faz compreender o lugar como um acontecimento que solicita a presença, uma vez que “a paisagem não existe sem a ação dos corpos” (2007, p. 49). Na narrativa construída pela autora sobre a invenção da paisagem, é importante pontuar o fato de que para a paisagem “a narrativa é primeira e sua localização é um efeito de leitura”, o que desfaz as noções que se costuma atribuir à paisagem como uma noção puramente retórica: “está orientada para a persuasão, serve para convencer, ou ainda, como pretexto para desenvolvimentos, ela é um cenário para um drama ou para a evocação de um mito” (idem). Aqui está clara a relação da paisagem com a história da arte, teatro e cinema, em seus diversos pontos de contato, tanto retóricos como pictóricos, mas sempre autônomos em suas expressões.

Os conceitos contemporâneos da paisagem a evidenciam como um sistema de espaços superpostos, um espaço-síntese que funciona e evolui para servir a uma comunidade. Por considerar o aspecto temporal, a paisagem é um modo de integração ativo entre as escalas do território e da arquitetura que incorpora a experiência sensorial e o sentido da duração. O historiador e teórico John Brinckerhoff Jackson (1909-1996)⁵⁶, um dos principais representantes do pensamento contemporâneo da paisagem nos Estados Unidos, considera que uma paisagem é um espaço criado propositalmente para acelerar ou para acolher o processo natural, e “representa o homem assumindo o papel do tempo”.

A paisagem é uma maneira de os homens inscreverem seu meio terrestre dentro de uma duração ou de uma durabilidade que não se confundem com os ritmos naturais, transformando assim esse meio em mundo histórico. (...) Em outras palavras: a paisagem faz entrar a natureza no tempo histórico. (JACKSON APUD BESSE, 2014, p. 34–35)

⁵⁶ Para Jackson, a paisagem, antes de ser contemplada e apreciada esteticamente, é produzida e habitada pelos homens, que organizam coletivamente, segundo o princípio do bem-estar, sua forma de existência na Terra. Ele nos dá uma distinção fundamental entre a "paisagem política" (produzida pelo poder) e a "paisagem vernácula" (feita localmente pelos habitantes), que revela duas formas de ordenar o espaço ao longo da história. Trecho de texto traduzido de: http://www.ecole-paysage.fr/site/ensp_actessud/paysage_vernaculaire.htm, acessado em 2021

A abordagem teórica concebida por J. B. Jackson entende a paisagem como uma produção cultural, mas considera a cultura “encarnada em práticas, obras e produções de todo o tipo”. O autor evita, sobretudo, uma concepção puramente “estética” da paisagem, uma vez que “não vemos mais a paisagem como separada da nossa vida cotidiana. E, na realidade, fazer parte de uma paisagem é estabelecer uma identidade como uma condição determinante de “estar no mundo” (JACKSON, 2003, p. 262). Jackson conclui que a paisagem deve ser considerada pelo modo como satisfaz algumas necessidades “existenciais” do ser humano, que são, sobretudo, “necessidades afetivas e sociais” no território fabricado e habitado, que é a paisagem”.

O campo dos objetos paisagísticos, assim como a legibilidade e o conteúdo do conceito de paisagem, vem se ampliando e, atualmente, as paisagens são estudadas nos contextos das cidades e extensões suburbanas, locais industriais e instalações técnicas e de infraestrutura e transportes. Para Nelson Brissac Peixoto (2003, p. 11), “as cidades são as paisagens contemporâneas”. E, seguindo essa compreensão, Besse (2014, p. 23) questiona de que forma podemos falar da paisagem das metrópoles industriais e pós-industriais do século XIX e XX, e se as categorias de beleza, harmonia e do “pitoresco” ainda têm significado; ou então se essas paisagens ainda são ou devem ser descritas e narradas da mesma forma.

Seguindo a argumentação sobre o sentido ético da paisagem, pelos valores da convivência e do habitar que ela expressa, e feita por Besse (2014, p.27) tomando como exemplo o jardim⁵⁷, ele considera que, mesmo sendo um veículo do imaginário, uma

⁵⁷ Para Cauquelin: “O jardim não é a paisagem em formato reduzido; ele tem seu esquema simbólico próprio. Na perspectiva do *otium*, ele não é a redução – na escala chamada humana – da generosa Natureza, não mais que uma metábole ou sinédoque pela qual ela se apresentaria. É, bem ao contrário, por meio de uma separação da Natureza que ele se constitui – e quase em sentido oposto (...). O jardim não é um intermediário, um feto, ou um germe de paisagem, mas ele entrega, na forma da écloga, das bucólicas, da ode, os elementos da constituição do “campestre” – a árvore, a gruta, a fonte, o prado, o outeiro, torrão ou talude, os animais e os instrumentos que complementam seu léxico próprio. Eles serão retomados na tradição medieval e seguem, até nossos dias, inseparáveis dos atributos que conferimos à natureza na forma de paisagem. Nós os reencontraremos nas artes contemporâneas da paisagem, intocados. O jardim desenha uma das dobras da memória e ali permanece, ao lado da paisagem, como um modelo de naturalidade”.(CAUQUELIN, 2007, p. 66)

expressão concentrada de um conjunto de afetos, a tradução de um sistema de ideias ou de desejos, o jardim é um espaço desenhado, produzido e cuidado na perspectiva de uma reflexão sobre as formas concretas da habitação do espaço. No entanto, tanto Jackson como Peixoto, e mesmo Besse, assumem que o futuro das paisagens contemporâneas são novas formas de consciência paisagística, onde habitar já não se confunde necessariamente com permanecer.

A elaboração da categoria filosófica de paisagem conduzida pelo filósofo italiano Rosario Assunto (1915-1994), teve como ponto de partida as derivações oferecidas pela língua italiana *paesaggio* e *paese*. O mesmo exercício foi realizado por Alain Roger em “*Court traité du paysage*” (1997) nas derivações do termo “*pays, paysans, paysage*”⁵⁸ e por Ignasi de Solà-Morales⁵⁹ a partir da forma latina *pagus*, que designa o território onde se habita. De acordo com (BESSE, 2014, p. 27), muitos já assinalaram o parentesco da paisagem, do *pagus* e da página, como “registro comum da inscrição, do marco plantado e da fundação do sentido”.

De acordo com Assunto, *paese* se refere a uma extensão de território, coletivo e habitado, e *paesaggio* carrega o sentido de escolha e um reconhecimento qualitativo. Ele se refere à paisagem como um “conjunto não idealizado, mas real, presente e, enquanto tal, visível e sensível, que se oferece à percepção”. Para o filósofo, a densidade da paisagem se dá pela relação dialética entre a qualidade estética da “natureza mesma”, como qualidade própria e não projetada de fora, e entre a experiência na natureza, porque vivemos nela, em um habitar ou vivenciar direto (apud SERRÃO, 2004).

⁵⁸ Nessa perspectiva, a distinção entre *país* e *paisagem*, segundo Alain Roger, é redefinida por meio do valor paisagístico de um lugar que não considera exclusivamente, embora inclua, o ponto de vista estético. Roger considera paisagem como “a soma das experimentações, dos costumes, das práticas desenvolvidos por um grupo humano nesse lugar”.

⁵⁹ Solà-Morales também escreve sobre a derivação do termo: *Ciertamente paisaje deriva también de una forma latina del bajo império, pagus, que designa et território donde se habita. Paisano, payés, es el que habita em um lugar y más precisamente el que establece em esta pieza de território uma morada. El país, y por ende el paisaje, no delimita la espera de convivência com los otros, ni la experiência de esta organización civil, sino, sobre todo, um tipo de relación mucho más individualizada derivada del hecho de aposentarse, de construir el domicilio.* (SOLÀ-MORALES, 1994, p. 153-154).

Logo, a paisagem como relação dialética entre a sua natureza própria e a experiência do sujeito requer sempre uma abordagem interdisciplinar e não se deve tentar reduzi-la pela divisão: “a enumeração e a análise em separado dos elementos constitutivos e das diferentes características espaciais, psicológicas, econômicas, ecológicas, não permitem dominar a totalidade” (BERTRAND, 1978; BESSE, 2014, p. 41). Em “A filosofia da Paisagem”, escrito em 1913 pelo sociólogo alemão Georg Simmel (2009), o autor já enunciava que a paisagem deve ser enxergada como unidade e não como soma de elementos dissemelhantes ou fragmentos dispersos. Cauquelin também exemplifica a questão na citação abaixo:

O templo não está sobre o rochedo, não se situa em uma paisagem; reúne em si uma totalidade. O templo-rochedo é atravessado pela linguagem que o faz existir como parte do estado de coisas que revela ao se manter ali. Ele não designa, não significa: é o conjunto de um mundo que se deixa compreender em sua extensão. Com ele estão dados, ao mesmo tempo, a história, a lenda, o mito. (CAUQUELIN, 2007, p. 47)

A ampliação dos horizontes da sensibilidade paisagística na atualidade considera a dimensão material e técnica e vem questionando a herança da linguagem pictórica, por meio da qual sua representação ainda é sugerida nos estudos da paisagem. A fotografia, o cinema, as imagens de vídeo, assim como o trem, o automóvel e o avião, deslocaram o problema da representação da paisagem. É preciso, portanto, levar em conta o papel desempenhado por esses diferentes dispositivos e suportes concretos nos quais são realizadas as percepções e produzidas as imagens, uma vez que “os sistemas técnicos contribuem para definir tanto objetos paisagísticos quanto afetos de um tipo peculiar” (BESSE, 2014, p. 25).

A paisagem contemporânea é um campo de intersecção de pintura e fotografia, cinema e vídeo; entre todas essas imagens e a arquitetura. Esse cruzamento entre diferentes espaços e tempos, entre diversos suportes e tipos de imagem, é que constitui a paisagem das cidades. Peixoto (2003, p. 13) a descreve como: “Horizonte saturado de inscrições, depósito em que se acumulam vestígios arqueológicos, antigos monumentos, traços de memória e o imaginário criado pela arte contemporânea”. A paisagem como lugar de memória foi descrita por Maurice Halbwachs: “A paisagem não

é como um quadro-negro, mas sim como um palimpsesto: conserva nela as marcas das camadas de escrita que foram raspadas e apagadas” (Halbwachs apud BESSE p. 33).

A partir do desenvolvimento de novas tecnologias, o conceito de paisagem tem se ampliado e incorporado outras dimensões espaço-temporais, movimento, velocidade e virtualidade, com o desafio de se manter como conceito medial e unificador na construção de sentido. No entanto, seu sentido de habitar está muito mais relacionado ao pertencimento do que à fixação de um lugar, o que faz com que paisagem não assuma um aspecto estanque e uniforme e seja, cada vez mais, enxergada com um conceito fluido e da ordem da relação.

2.2 *Stimmung*

Talvez o elo entre a paisagem e o cinema possa ser explicado pelo conceito de *Stimmung* que une as representações da paisagem às suas subjetividades. A palavra de origem alemã, cujo significado relaciona-se ao ato da afinação de um instrumento, foi utilizada por Georg Simmel (2009), em “A filosofia da Paisagem”, para afinar, assim como na música, os aspectos objetivos e subjetivos da paisagem, transformando-os em estados de ânimo, ou atmosferas da relação do todo com suas partes constitutivas.

Nas múltiplas relações nas quais se conectam homens, grupos e produtos desde a industrialização e seus processos cada vez mais dinâmicos, Simmel destaca o efeito do dualismo na época moderna, no qual “o detalhe aspira a se tornar um todo” e que impulsiona o eterno jogo em busca de completude, identidade e pertencimento. A história das cidades é a história das ideias e das mudanças e evoluções do pensamento, na qual operam em um único plano, o racional e o intuitivo/emotivo. A modernidade introduz uma fratura entre esses dois mundos⁶⁰ e isso se revela na apreensão da paisagem. Simmel discorre sobre essas questões nos processos da modernidade, nas

⁶⁰ Há uma ruptura entre a ciência e os pensamentos místico e mítico, operada pelo iluminismo, que corresponde igualmente a uma ruptura entre a ciência e o mundo dos sentidos. Para (RABAÇA, 2011, p. 31), a história passa, em certo sentido, a substituir a mitologia, desempenhando a mesma função de “assegurar que o futuro permanecerá fiel ao presente e ao passado”.

relações com o novo ambiente e na compreensão da vida cotidiana. Mas, se por um lado o ambiente moderno é de conflito e rupturas, também é o ambiente capaz de se reconciliar na riqueza da paisagem, pela capacidade que ela oferece de gerar o sentimento da pulsação da vida.

Enquanto daí resultam conflitos e rupturas sem número de ordem social e técnica, espiritual e moral, este mesmo modelo, diante da natureza, produz a riqueza conciliante da paisagem, entidade individual, homogênea, apaziguada em si, que não obstante permanece tributária, sem contradição, do todo da natureza e da sua unidade. Mas, para que nasça a paisagem, é preciso inegavelmente que a pulsação da vida, na percepção e no sentimento, seja arrancada a homogeneidade da natureza e que o produto especial assim criado, depois de transferido para uma camada inteiramente nova, se abra ainda, por assim dizer, à vida universal e acolha o ilimitado nos seus limites sem falhas. (SIMMEL, 2009, p. 17)

O arquiteto Juhani Pallasmaa (PALLASMAA, 2001, p. 20), interessado nas maneiras como o cinema constrói espaços na mente que refletem as “paisagens efêmeras” inerentes à mente humana, avalia que pensamento e emoção são “as imagens poéticas” que abrem correntes de associações e afetos, fortalecem o sentido existencial, sensibilizam as fronteiras entre nós e o mundo e têm a capacidade de emancipar a imaginação humana. Seguindo nessa abordagem, há uma aproximação com o conceito proposto por Simmel (2009): [para] “nos dar a consciência de ver uma “paisagem” (...) tudo o que precisamos é que certo conteúdo do campo de visão cativa o nosso espírito”. Para ele, a paisagem “nasce a partir do momento em que fenômenos naturais justapostos sobre a terra são reagrupados por um modo particular de unidade” e o suporte principal dessa unidade é o que se chama *Stimmung* (SIMMEL, 2009, p. 21).

A *Stimmung* poderia ser traduzida como uma disposição anímica, “sendo dado que ela é um estado psíquico e reside no reflexo afetivo do espectador e não nas coisas exteriores despojadas de consciência”. É ela quem dá a unidade e é por ela que a paisagem se expressa. “A *Stimmung* é um fator essencial que reúne os pedaços numa paisagem desde logo percebida na sua unidade”. E aqui o autor reforça a importância da relação dialética entre a paisagem e o espectador, uma vez que a paisagem só possui unidade quando é percebida e vista dessa maneira pelo sujeito; e ela “não a possui antes, quando se reduz à simples soma de pedaços díspares”. (idem, p.22).

Diante de tudo isso, fica difícil levantar a questão de se a nossa visão unitária da coisa vem primeiro ou em segundo lugar com relação ao sentimento concomitante. Entre eles não há nenhuma relação de causa e efeito; no máximo, ambos tanto poderiam passar por causa como por efeito. Assim, a unidade que instaura a paisagem enquanto tal e a *Stimmung* que ela nos repassa e pela qual nós a incorporamos só representam os elementos analisados, em última instância, de um único e mesmo ato psíquico (SIMMEL, 2009, p. 22).

Mas, na experiência da paisagem, a *Stimmung* como “estado psíquico que reside no reflexo afetivo do espectador e não nas coisas exteriores despojadas de consciência”, pode ser também compreendido e relacionado ao “pequeno vislumbre”, conceito desenvolvido por Henri Bergson (2010, p. 75) e que diz respeito à ampliação que nos força a pensar uma “percepção pura idêntica a toda matéria, uma memória pura, idêntica à totalidade do passado⁶¹” – e conclui que é a experiência que dota a paisagem de unidade e pela qual ela se expressa.

Desta maneira, seria possível afirmar que esses pontos de “pequeno vislumbre” são capazes de ampliações na experiência, e que por sua vez também se relacionam ao conceito de Deleuze de “acontecimento”, utilizado por Solà-Morales (2003, p. 112) para argumentar sobre o sentido de lugar na cidade contemporânea: “acontecimento é uma vibração, uma ondulação de um elemento que se estende sobre os outros se estabelecendo como um sistema de harmônicos que permanecem antes de se dissipar”. Nota-se aqui a referência à música e que se aproxima do conceito de *Stimmung*. Mas o “acontecimento é descrito como “um ponto nodal de intensidade emergente, uma ação subjetiva. Produz um momento de gozo e de uma frágil plenitude” (idem, p.112) – onde e quando é possível enxergar um único em meio ao múltiplo. Esses pontos ampliados na experiência, na duração, são os pontos de encontro e de contato com o lugar, não o lugar materializado, mas o lugar como espaço preenchido de tempo e memória e, quem

⁶¹ Bergson conclui a sua enunciação sobre a percepção pura com a sentença: “As questões relativas ao sujeito e ao objeto, à sua distinção e à sua união, devem ser colocadas mais em função do tempo que do espaço” (BERGSON, 2010, p. 75).

sabe, as “paisagens efêmeras” inerentes à mente humana, às quais se referem Pallasmaa.

Mas como pode o espaço reconfigurado pela modernidade, acrescido de uma nova experiência de tempo, apropriado pela fluidez de seus caminhos, construir um sentido de lugar? Marc Augé (1994) defendeu que a aceleração dos fluxos e as novas tecnologias permitiram a multiplicação dos chamados não lugares: lugares de passagem, impessoais e sem identidade. No entanto, seria ainda possível pensar a construção do lugar no movimento, na fluidez, no intervalo que fazem parte das vivências, e não somente nas permanências? O acontecimento, o vislumbre, a *Stimmung* ou as imagens poéticas também são capazes de estabelecer um lugar, ainda que, como memória, sensação corpórea e mental.

De forma semelhante no cinema, a montagem dialética ao criar associações mentais proporcionadas por choques entre ideias diferentes a partir de fragmentos de outros tempos e espaços buscou a criação de um espaço e um tempo fora das leis naturais. A montagem não só é capaz de alterar a duração dos acontecimentos da história, como tem a capacidade de destruir as relações de sentido imediatas de modo que as relações lógicas entre os acontecimentos são substituídas, em grau de importância para o sujeito (espectador). Para Dziga Vertov a montagem alteraria “nossa percepção do mundo” (GERVAISEAU, 1996), já Walter Benjamin (1985) atribuiu à câmera de filmar a máquina cuja função é abrir o inconsciente ótico no encadeamento dos fragmentos, o que produz no leitor a sensação da criação de um sentido que se move dentro de sua organização.

Para Pallasmaa (2001), a estruturação do lugar e suas características arquitetônicas, e também o enquadramento da existência humana, revelam-se potencialmente na expressão cinematográfica. Da mesma forma que a arquitetura articula o espaço, também manipula o tempo, assim como o cinema também estrutura e articula o tempo – reordena, acelera, desacelera, para e inverte. O cinema constrói espaços na mente por meio de uma experimentação inteiramente ancorada no real, fazendo do corpo do espectador um campo de experimentação. Para Schefer (1980),

“do lado do espectador, não se trata de representação” e a experiência da arquitetura e do cinema tornam-se idênticas no espaço mental e se entrelaçam sem limites definidos.

Na experiência do espaço vivido, memória e sonho, medo e desejo, valor e significado se fundem com a percepção do agora, como disse Bergson (2010), “a percepção pura é e está na atualidade”. Eliana Kuster (2014) lembra que “nós não vivemos separadamente os espaços exteriores e interiores, espaços materiais e mentais estão integrados”. O espaço vivido é sempre uma combinação do espaço exterior e do espaço mental, interior, atualidade e projeção mental, e se assemelha às estruturas dos sonhos e do inconsciente, organizados independentemente dos limites físicos do espaço/tempo.

Observar a cidade nos filmes com o objetivo de realizar uma leitura de histórias e personagens que se enredam na paisagem urbana, nos espaços e na temporalidade, é também observar a construção de lugar e a construção de sentido. Para a historiadora Michèle Lagny⁶² (1997, APUD VALIM, 2012, p. 285) todo processo de produção de sentido é uma prática social e “o cinema, além de ser um testemunho das formas de agir, pensar e sentir, é também um agente que suscita certas transformações, veicula representações ou propõe modelos”. O cinema é uma tecnologia social e um aparato semiótico que estabelece uma relação entre a técnica e o social e, ao envolver os sujeitos como (inter)locutores, também os requisita como lugar da relação.

A relação entre a paisagem e o cinema se estabelece em diversas dimensões, sendo pela maneira como os indivíduos vivenciam os espaços mediante imagens, discursos, mitos e espetáculos veiculados tanto pelo filme como pela cidade; assim como pela maneira como as associações responsáveis por produzir afetos no movimento das imagens, das memórias, do movimento dos percursos pela cidade e sua

⁶² LAGNY, Michèle. **Cine y historia**: problemas y métodos en la investigación cinematográfica. Barcelona: Bosch, 1997.

capacidade de produzir um lugar. Nesse sentido, a montagem, como técnica, conceito e teoria, ganha importância na análise desse “lugar” na cidade vista nos filmes.

O cinema trabalha na possibilidade de potencializar a assimilação da experiência sensorial, o percurso e a duração, a memória e os desejos como constituintes da paisagem. Ambos atuam igualmente registrando os acontecimentos e alterando as experiências. Mas o que vemos quando vemos a paisagem através das lentes de uma câmera? *Is Landscape, Cinema?*⁶³

2.3 A Reinvenção da paisagem

“Uma paisagem é um estado de alma” – Jean-Luc Godard

Durante mais de um século, a acumulação de conhecimentos e de objetos ajudaram a chegar à invenção do aparelho criado pelos irmãos Lumière, o cinematógrafo, que permitiu tanto o registro quanto a projeção das imagens em movimento e marcou o início do que conhecemos hoje como cinema. Desde os tratados de perspectiva e ótica, dispositivos de sombras e silhuetas, espelhos, vistas óticas, câmeras escuras, lanternas mágicas, dioramas e panoramas, na tentativa de representar o movimento e as variações da luz na paisagem, foram criados mecanismos para reproduzir a realidade e criar ilusões. Mas, como lembra Luis Urbano, “essa invenção pode ser datada muito atrás no tempo e recuar até as sombras chinesas, no século XI,

⁶³ O livro *Is Lanscape...?* (DOHERTY; WALDHEIM, 2016) foi concebido durante o período de 2009 a 2012 para as aulas da graduação da *Harvard University Graduate School of Design*, com o objetivo de investigar os conceitos relacionados à paisagem. Abordando as diversas identidades da paisagem, sem buscar compreender o termo em si, mas relacionar os diversos campos profissionais e disciplinares que realizam uma leitura da paisagem. Essa busca iniciou, segundo os autores organizadores, pelo questionamento inicial feito por Garrett Eckbo, em 1983, num ensaio intitulado *Is Landscape Architecture?* resultando em uma série de questões correlatas, reunidas neste livro. Mas o que é paisagem? Essa questão que permeia todos os capítulos do livro, no entanto, é motivada pela crescente documentação e utilização do termo na era pós-moderna, com maior ênfase na relação da paisagem com a arquitetura. A intenção dos autores é expandir o campo de conhecimento, em cada capítulo do livro é possível perceber as conexões e inter-relações entre as diferentes áreas do conhecimento e as diferentes abordagens da paisagem.

perdendo-se na noite dos tempos a origem e a procura das sombras animadas, a ilusão da imagem em movimento” (URBANO, 2013b, p. 69).

A quantidade desses “brinquedos óticos” indica o fascínio pelo movimento e sua reprodução; e Xavier (1978, p. 23) acrescenta que “não é por acaso que a obtenção da imagem em movimento foi o grande horizonte, mais do que o acréscimo de poderes reprodutivos da fotografia, como a cor, relevo e outros”. A partir das pesquisas da fotografia e de outros dispositivos óticos, o cinema vem captando as imagens das cidades e seus fluxos desde o século XIX e sendo amplamente utilizado como representação de cenas cotidianas e em pesquisas estéticas.

A cena da “Chegada do trem à Estação Ciotat”, exibida em 28 de dezembro de 1895, no *Grand Café* em Paris, pelos Irmãos Lumière, marcou o início do uso comercial do cinema, mas não foi a primeira projeção do que eram as chamadas “vistas animadas” e que mostravam cenas do cotidiano. A experiência causada pela novidade da perspectiva inusitada da câmera ao produzir a ilusão de que o trem estava avançando em direção à plateia, causando espanto e entusiasmo, foi assim descrita por Andrei Tarkovski, pela novidade na experiência do tempo:

Foi neste momento que nasceu o cinema, e não se tratava de técnica ou de uma nova maneira de reproduzir o mundo. Surgira, na verdade, um novo princípio estético. Pela primeira vez na história das artes, na história da cultura, o homem descobria um modo de **registrar uma impressão do tempo**. (TARKOVSKI, 1990, p. 71, grifo nosso)

O cinema introduziu mudanças profundas na visão e na concepção do espaço, mas também tornou-se um fator de modificação da paisagem urbana – com as salas e sua distribuição na cidade, as placas iluminadas e os cartazes, por exemplo. Foi, portanto, um fator de condicionamento e programação do olhar, que extrapolaram a sala de projeção. Além disso, a relação entre paisagem e cinema pode ser colocada em

relação a vários fenômenos de espetacularização do espaço urbano⁶⁴, como detalhado pelo historiador do cinema Antonio Costa em *“Invention et réinvention du paysage”* (2001).

A origem do cinema tem uma relação intrínseca com a paisagem que, como motivo de contemplação estética, foi acrescida de elementos atrativos ligados à imagem⁶⁵, tanto na forma como na dimensão, e pela atração causada pelo movimento, que precede a invenção e o desenvolvimento do cinematógrafo. O cinema deixou rapidamente de ser uma atração espetacular qualquer para, aos poucos, codificar o uso da paisagem, o que se deu notadamente pelo desenvolvimento dos gêneros cinematográficos.

O cinema vem provocando inúmeras mudanças na reprodução da paisagem no campo do consumo artístico, que não envolve somente a relação de uma cultura com a natureza, mas decisões sobre a própria representação, pois o cinema é um campo de produção de cena e de discurso no qual se inscreve a paisagem reproduzida. O conjunto dos processos de (re)produção pode ser compreendido como uma estratégia textual, um processo de produção de sentido. Os filmes não mostram somente os lugares e modos de vida com os quais de outra forma talvez não tivéssemos contato, mas principalmente comunicam informações e ideias (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 29). Os filmes oferecem maneiras de ver e sentir consideradas gratificantes, mas que, mesmo que sejam assustadoras, não deixam de provocar emoções, e é por meio das experiências propiciadas pelo cinema – muitas vezes conduzidas por histórias e personagens com as quais se estabelece uma relação de identificação – que o filme

⁶⁴ *“Le paysage en tant que attraction, Le paysage en tant que production, Le paysage en tant que composante des caractères originaux des cinematographies nationales, Le paysage en tant que «Stimmung» et le paysage d'auteur”*. (COSTA, 2001)

⁶⁵ Como as telas circulares e as grandes dimensões dos panoramas – à particularidade do ponto de vista adotado – como as vistas aéreas – à introdução de movimentos e transformações – tanto do ponto de vista, como das condições de iluminação – à intrusão de fatores de surpresa – como o choque produzido por eventos imprevistos de alto valor espetacular. (COSTA, 2001)

também pode desenvolver uma ideia ou explorar qualidades visuais e texturas sonoras. Um filme proporciona uma viagem que envolve mentes e emoções.

No cinema, a paisagem supõe a reflexão sobre a natureza dos dois campos, na interseção entre a percepção e a cultura ou modelo cultural. De acordo com Costa (2001), o “olhar do cinema para a paisagem remete a uma série de modelos culturais, artísticos e sociais que não são estáticos, mas em constante evolução”, uma vez que o cinema produz novos modelos de percepção, ligados às propriedades dos meios de comunicação, nos diferentes contextos políticos, sociais e culturais. E, assim, o autor afirma que, “no cinema, e graças a ele, a paisagem é constantemente reinventada”.

A paisagem no cinema pode ser entendida como uma produção, uma vez que, pela necessidade de naturalização, a sua representação preenche seu sentido e suas funções. Esses aspectos são mais evidentes no caso de uma paisagem inteiramente reconstruída em estúdio ou por computador (como no caso dos filmes de Méliès ou de ficção científica), ou ainda por efeitos especiais ou pelo uso de teatralidade como formas simbólicas de uma determinada concepção de realidade, como se percebe em alguns filmes de autores como Fellini, por exemplo (COSTA, 2001).

A paisagem pode se tornar um dos elementos essenciais do universo figurativo do cinema. Para Godard, “uma paisagem é um estado de alma” (AUMONT, 2007, p. 230). E, para Costa, a noção de *Stimmung* é descrita como um sentimento particular para se referir à paisagem do cinema, como um fenômeno bastante evidente, por exemplo, no cinema de diretores como Bergman ou Kurosawa (**Figura 19**). Uma paisagem específica pode estar ligada à *Stimmung* e chegar ao ponto de unir produções cinematográficas muito diferentes, mesmo diante da diversidade de autores e tendências. Para (COSTA, 2001), “é possível tomar a obra de um realizador como uma espécie de texto único e contínuo e, conseqüentemente, traçar uma espécie de mapa, de geografia ideal, que junta e unifica vários lugares e espaços no mesmo estilo e na mesma interpretação”.



Figura 19: Still de Sonhos, Akira Kurosawa, 1990.

Fonte: Papo de cinema, acessado em: papodecinema.com.br/filmes/sonhos

A *Stimmung* (disposição anímica) da paisagem penetra todos os seus elementos particulares, sem que, muitas vezes, nela se consiga fazer sobressair um só; cada qual, de um modo dificilmente designável, tem nela parte – mas ela nem subsiste fora destes contributos nem deles é composta. Esta peculiar dificuldade em localizar a *Stimmung* de uma paisagem prolonga-se num estrato mais profundo com a questão: em que medida essa disposição da paisagem se funda objetivamente nela própria, já que é um estado psíquico e, por isso, só pode habitar no reflexo afetivo do observador, e não nas coisas exteriores desprovidas de consciência? E estes problemas cruzam-se naquele que aqui nos ocupa: se a disposição anímica é um fator essencial ou, porventura, o fator essencial que coaduna os fragmentos na paisagem enquanto unidade apercebida – como é possível ter ela uma "disposição anímica", já que a paisagem só existe quando é enxergada como unidade, e não antes, na simples soma dos fragmentos dissemelhantes? (SIMMEL, 2009, p. 14)

Os gêneros cinematográficos também acabam por codificar e reproduzir “certas paisagens”, como o caso do *western*, no qual é possível reconhecer o gênero precisamente na interpretação da paisagem. Assim como a paisagem pode unificar toda uma produção. Em “*America*”, Baudrillard (1988)⁶⁶ escreve sobre a sensação de sair de uma galeria italiana ou holandesa para uma cidade que parece ser o próprio reflexo das pinturas que estavam expostas, como se a cidade tivesse surgido das pinturas e não o contrário. Da mesma forma, a cidade americana parece ter saído do cinema. Ele

⁶⁶ *The American city seems to have stepped right out of the movies. To grasp its secret, you should not, then, begin with the city and move inwards to the screen; you should begin with the screen and move outwards to the city. It is there that cinema does not assume an exceptional form, but simply invests the streets and the entire town with a mythical atmosphere.* (Baudrillard, 1988, p.56).

acrescenta que, para entender o segredo das cidades americanas deve-se começar com a tela e mover-se para fora, em direção à cidade, fazendo uma conceituação da paisagem urbana como *screenscape*, ou paisagem de tela.

A pesquisadora Charlotte Brunson (2012) refere-se às recentes e numerosas pesquisas e publicações sobre a cidade cinematográfica e dedicou-se a compreender quais são os atrativos, o que chama a atenção nessa ou em alguma dessas cidades cinematográficas. Ela examinou em seu artigo *"The attractions of the cinematic city"*, as muitas versões da narrativa da "chegada", incorporando viagens voluntárias e forçadas, e a recorrência, em diferentes cinematografias nacionais, da narrativa da chegada do "inocente rural". A análise de como essa metáfora encena a cidade cinematográfica em qualquer filme em particular devia atender a uma série de fatores, como o gênero do filme, o caráter do viajante, a natureza da viagem ou ponto de origem e, finalmente, os elementos da cidade para a qual a atenção é atraída pela primeira vez, cinematograficamente, naquele momento de chegada. O destino "cidade" é produzido em parte pela comparação com a "não cidade", que pode se mostrar como origem ou consubstanciada na sensibilidade do viajante. Os personagens viajam para as luzes brilhantes de *Piccadilly*, *Times Square* ou *Montmartre* para participar da vida da cidade, talvez indo a um show ou ao cinema, talvez apenas para olhar as vitrines ou passear entre as multidões. Para a pesquisadora, essas viagens às atrações da cidade têm relações metafóricas e metonímicas com assistir a filmes e ir ao cinema.

Antonio Costa ressalta que as "características das cinematografias nacionais dependem, em grande medida, do tipo de desenvolvimento econômico, técnico e cultural próprio da instituição cinematográfica". Mas também dependem "das tradições literárias e artísticas, entre outras". Assim, por meio da análise da evolução de uma cinematografia nacional, é possível observar e compreender algumas constantes geoantropológicas da paisagem e suas modificações e definir alguns estereótipos que se estratificaram na tradição literária e pictórica (COSTA, 2001). As necessidades expressivas, assim como as novas possibilidades das mídias, possibilitam ao cinema reproduzir e confirmar o valor e o estatuto desses estereótipos nacionais, ou, pelo

contrário, modificá-los e dar-lhes uma nova imagem. Como exemplo estão os aspectos "originais" da paisagem americana – “Espanto, plenitude, vastidão, incongruência e melancolia⁶⁷” – que coincidem com as características iconográficas de grande parte do cinema tipicamente americano.

Por meio de uma paráfrase ao texto de Anne Cauquelin, para quem “a invenção da paisagem é um processo em contínuo desdobramento”, Antônio Costa acrescenta que, no cinema, as paisagens são atos de uma reinvenção, entendida como a “reconquista de uma dimensão da experiência que exige continuamente (e produz) uma readaptação do olhar e dos modelos de representação”. A construção de paisagens no cinema representa o encontro entre diversas tecnologias e campos artísticos, teóricos e filosóficos, sempre atuais no sentido de que quanto mais se distanciam no tempo, mais camadas de significados os filmes recebem, sem perder a possibilidade de reflexão sobre a sua atualidade.

2.4 Montagem

No ensaio já citado *“Montage and Architecture”* (1989), no qual Sergei Eisenstein utilizou o exemplo dos estudos de Choisy sobre a Acrópole grega e das sequências visuais do percurso interior da Basílica de São Pedro para compreender de que maneira o espaço fílmico e o espaço arquitetônico se constituem como experiência espacial para o espectador, através dos conceitos de “planos de montagem” – presentes tanto na dinâmica do filme como da arquitetura – como fluxos de movimento, ele argumentou que a montagem já não era uma exclusividade do cinema, mas um método compositivo que poderia ser rastreado em todas as artes visuais, tanto naquele momento como anteriormente.

Criador da técnica de montagem dialética, Eisenstein acreditava que a mente humana trabalha dialeticamente fazendo uma síntese entre elementos colocados em oposição, assim, o auge de um filme ocorreria quando a mente sintetizasse as ideias

⁶⁷ De acordo com a definição de paisagem ocidental de Howard Mumford Jones (APUD COSTA, 2001)

opostas, pois o espectador ficaria consciente da sintetização ocorrida em todo o filme, desde suas menores partes até o todo. A montagem, na linguagem do cinema, cria efeitos de poeticidade e, no filme, toma elementos inarticulados e os transforma em ideias singulares que verbalmente não poderiam ser expressas: a montagem orienta a construção da significação.

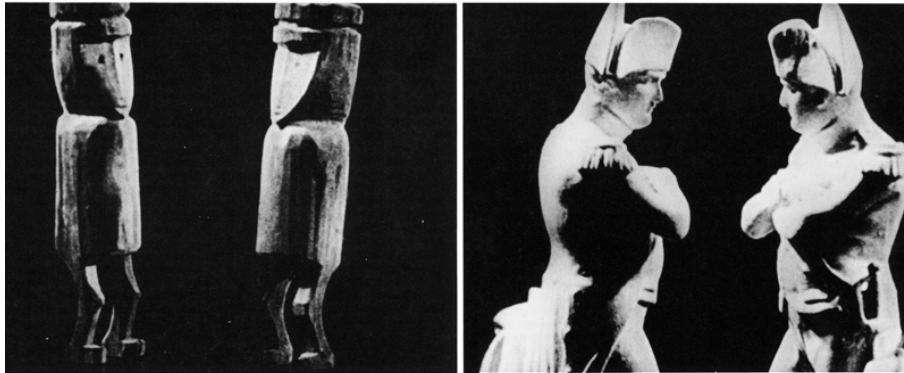


Figura 20: Fotogramas de Outubro, Sergei Eisenstein, 1928

Fonte: Foco – Revista de Cinema, disponível em focorevistadecinema.com.br

E, nesse sentido, é possível realizar a aplicação à paisagem dos processos metodológicos acionados pela montagem, uma vez que a sua natureza é, por essência, uma expressão humana, um discurso, uma imagem, seja ela individual ou coletiva, seja ela encarnada na tela, em papel ou no solo. O conceito de montagem, como desenvolvido no cinema, e o sentido de expressão (*Stimmung*) que ela propicia e que está na origem do sentido da paisagem, como demonstrado por Simmel (2009), é o que possibilita interligar a paisagem e o cinema, nesta pesquisa, pois, para Antonio Costa (2001), “o cinema reproduz e engloba a paisagem em seu sentido expressivo”.

No cinema, a montagem pode ser definida simplesmente pela coordenação de um plano⁶⁸ de filmagem com o seguinte, porque a apresentação de cenas em sequência permite dar andamento à trama de um modo mais intuitivo e contemplativo. O editor cinematográfico escolhe o melhor plano dentre todos os planos filmados e então os

⁶⁸ Porções de filmes compreendidas entre duas colagens – ver “Esthétique du film” (AUMONT, 2008, p. 26–30)

junta usando diferentes tipos de fusões⁶⁹. A montagem permite ao cineasta justapor quaisquer dois pontos no espaço e assim sugerir algum tipo de relação entre eles:

O diretor poderia, por exemplo, começar com um plano que estabelece um todo espacial e acompanhá-lo com um plano com uma parte desse espaço. O cineasta também pode construir um espaço inteiro a partir de partes. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 360)

O que torna a técnica eficiente é a capacidade de oferecer recursos narrativos que permitem a apreensão não intelectual da história, tirando proveito de que muitas ideias são formadas na mente dos espectadores, mesmo sem que eles se apercebam. É o oposto, por exemplo, do que acontece quando a ideia é transmitida por meio de *voice over*⁷⁰ ou diálogos que estimulam o lado racional da plateia, recurso muito utilizado em reportagens e cinejornais.

A montagem orienta o espectador a inferir continuidade a um local único e as possibilidades dessa manipulação foram examinadas pelo cineasta soviético Lev Kuleshov⁷¹ durante os anos 1920. Ele conduziu experimentos formais montando planos com elementos dramáticos separados⁷² por meio de um vídeo editado que mostrava o rosto em um *close* de um ator com expressão facial neutra e três outras tomadas intercaladas. A edição sugere diferentes sentimentos e ideias para quem assiste ao

⁶⁹ Como *fade-in*, *fade-out*, sobreposição breve do fim do plano A e o início do plano B, transição (*wipe*), na qual o plano B substitui o plano A por meio de uma linha fronteira que atravessa a tela ou com um corte – o meio mais comum de juntar dois planos. Como espectadores, percebemos um plano como um segmento ininterrupto de tempo, espaço ou configuração gráfica. *Fade-in*, *fade-out*, fusões e transições são percebidos como a eliminação gradual de um plano e a sua substituição por outro. Os cortes são percebidos como mudanças instantâneas de um plano para outro. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 349)

⁷⁰ *Voice over* é um recurso que utiliza um narrador que não está presente nas imagens do filme, é uma voz sobreposta ao filme.

⁷¹ O cineasta soviético Lev Kulechov é seguramente um dos precursores no domínio da montagem. Foi um dos primeiros professores de cinema na Escola Estatal de Cinematografia de Moscow, em 1919, por onde passaram, em dez anos, quase todos os realizadores e também atores importantes do cinema mudo russo. Em 1929, Kulechov publicou um livro intitulado “A Arte do Cinema”, no qual sintetizou o essencial das aquisições teóricas e práticas dos seus dez anos de ensino. (AUMONT; MARIE, 2013, p. 18)

⁷² O mais famoso desses experimentos envolvia o corte de planos neutros do rosto de um ator e a junção com outros planos (variadamente relacionados como planos de sopa, uma criança morta e uma mulher deitada). O resultado foi que o público imediatamente supôs que a expressão do ator mudava e que o ator estava reagindo a coisas presentes no mesmo espaço que ele.

material, e isso, até certo ponto, independe da ideia que o ator tentou transmitir nas filmagens.

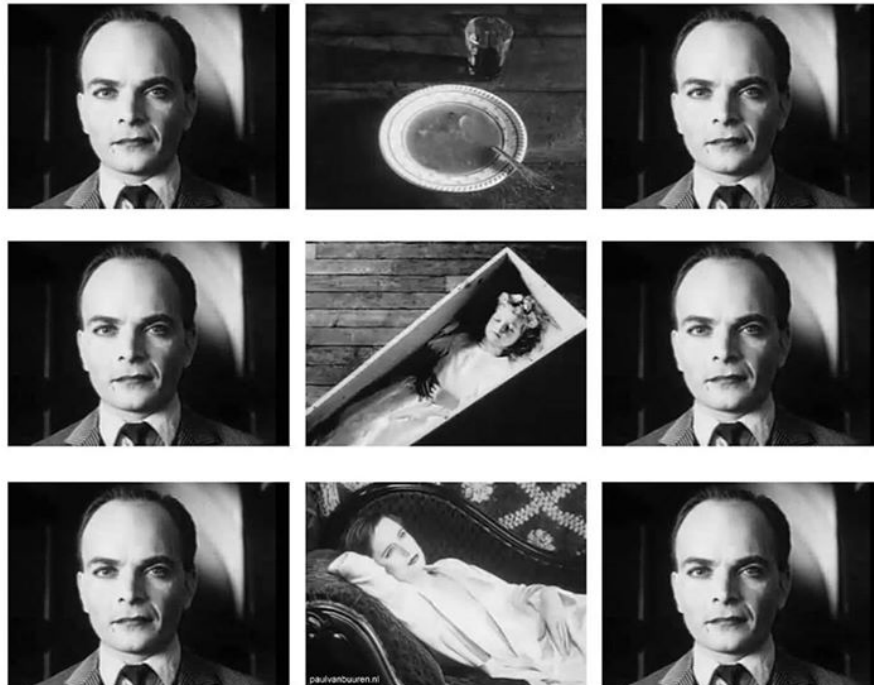


Figura 21: Imagens utilizadas por Lev Kulechov no vídeo-experimento, 1920.

Fonte: cinemascopie.com

Os estudiosos do cinema dão o nome de efeito Kuleshov a qualquer série de planos que, na ausência de um *stablishing shot* (plano introdutório), impele o espectador a inferir um todo espacial com base na visão de apenas porções do espaço. A montagem também pode enfatizar a ação que ocorre em lugares separados. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 361)

Mas, ao criar associações improváveis proporcionadas por choques entre ideias diferentes a partir de outras citações, tempos e espaços, a montagem cinematográfica começou a ganhar uma nova estrutura narrativa. Para Ismail (XAVIER, 1978, p. 27–28), quando a fidelidade da reprodução mecânica e a possibilidade do artifício pela manipulação do material filmado tornaram-se disponíveis, a representação “objetiva” das aparências naturais aliou-se ao truque de montagem e o realismo da figuração firmou-se em um espaço e em um tempo completamente novos.

Se, para Kuleschov a capacidade de fragmentar o espaço e os eventos ofereceria ao cinema a oportunidade de desencadear uma nova linguagem visual e uma nova

abordagem para a construção narrativa, para Vertov a montagem alteraria “nossa percepção do mundo” e dos eventos cotidianos, enquanto também manipulava a “mecânica do olho”. O entendimento de Vertov era da montagem como uma maneira formal de construção, métrica e complexa, e que “o material da arte do movimento é constituído não pelos movimentos em si, mas pelos intervalos existentes entre eles” (apud GERVAISEAU, 1996). Seu conceito de intervalo se dá pela “correlação entre planos, ângulos, movimentos, luz, velocidades – entre os elementos cinematográficos com os quais se reconstrói o mundo visual de modo significativo” (SARAIVA, 2006, p. 138). Para Vertov, representante da ala funcionalista do Construtivismo, o filme era um meio documental, enquanto para os outros cineastas soviéticos, o filme era uma forma narrativa.

Sergei Eisenstein, o diretor narrativo soviético por excelência, era engenheiro e teve formação em teatro, e para ele o cinema era mais do que filmar a realidade, tratava-se de criar efeitos dramáticos e produzir respostas emocionais (CAIRNS; PENZ, 2013, p. 225). Ele rejeitava a ideia de montagem de Vertov, pois, segundo ele, tratavam de uma “justaposição ritmada de segmentos estanques” e defendia: “Do meu ponto de vista, a montagem não é um pensamento composto de partes que se sucedem, e sim um pensamento que nasce do choque de duas partes, uma independente da outra (...) que explodem em um conceito novo” (SARAIVA, 2006, p. 132). É importante ressaltar que “o conceito de montagem de Eisenstein tem muitas fontes” (ANDREW, 1989, p. 55) e foi uma noção-chave da estética construtivista, apesar de nunca ter sido desenvolvida de modo tão completo como na teoria do cinema desenvolvida por ele.

A atenção aos intervalos e às mudanças de plano configurou a transição em direção a um novo cinema, e a contribuição do diretor americano D.W. Griffith, ao experimentar diversos estilos de montagem em imensos cenários, concebeu uma nova continuidade narrativa, como o contraplano e a continuidade de olhar (*eyeline match*), para criar a percepção da “mão do narrador, à medida que ele nos leva de um lugar para outro tecendo uma nova continuidade narrativa” (GUNNING APUD COSTA, 2006, p. 47). Os efeitos das diversas maneiras de elaborar a sucessão dos planos foram amplamente

experimentados por meio de técnicas e efeitos distintos de montagem com o intuito de organizar de modo diversificado a progressão do filme.

Na época do surgimento do cinema, os filmes eram gravados a partir de um único lugar, emulando o olhar do espectador. Assim, a função do técnico de montagem consistia em dispor os planos uns a seguir dos outros por ordem cronológica da história narrada. No exemplo das composições fílmicas lineares, geralmente a noção de anterioridade e posterioridade é construída na ordem direta do tempo cronológico que corresponde ao fluxo narrativo e move sua continuidade.

A dimensão do tempo possui a peculiaridade de se desenvolver em valores formais específicos, de organizar o espaço e outros elementos diegéticos, como a música, em uma série temporal, bem como conferir a impressão de realidade ao cinema. (GUIRADO, 2017)

Com o desenvolvimento das técnicas de montagem, entre outras técnicas cinematográficas, descobriu-se a possibilidade de controlar a sucessão temporal, ou seja, o tempo da ação denotada no filme, ao manipular o tempo da história do enredo. E essa manipulação de acontecimentos leva a mudanças nas relações entre história e enredo, como é o caso dos *flashbacks*, que apresentam um ou mais planos fora da ordem presumida, e remetem a uma ação que aconteceu no passado. Ou os *flash-forwards*, que servem para atirar o espectador com ações que acontecerão no futuro. Esses efeitos criam a sensação de uma narrativa com poderosa amplitude no que se refere ao conhecimento da história (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 362–363).

A concepção do tempo cinematográfico – pela montagem, corte e ritmo – sofreu uma nova inflexão no período do pós-guerra, pois o cinema clássico, mesmo utilizando diversas técnicas de montagem e dispositivos para construir a narrativa, ainda mantinha uma estrutura de tempo cronológico e sem grandes rupturas na montagem das cenas. Mas esse tempo não dava mais conta de filmar as cidades transformadas pela guerra, a sociedade em crise, os fragmentos de cidades que se justapunham entre ruínas e projetos de renovação urbana.

Até um momento a temporalidade se dava por meio de uma passagem sucessiva e cronológica do tempo (passado – presente – futuro), porém,

essa prerrogativa se altera para uma concepção crônica do tempo, em que passado e presente se constituem mutuamente, de modo coextensivo e simultâneo. (TEIXEIRA, 2006, p. 255)

O Cinema Moderno⁷³, caso dos filmes de Antonioni e Rossellini na Itália pós-guerra, trata dos fragmentos de tempo que, com o ritmo da imagem, gera um tempo novo, um tempo fluido, comprimido e alongado, tempo de várias velocidades com a dilatação de momentos intensos segundo a necessidade de expressão (MOSTAFA; MANINI, 2017). Essa nova concepção de tempo do neorrealismo italiano orientou as pesquisas filosóficas de Gilles Deleuze, que utilizou as sequências de montagem de Eisenstein e a relação que buscavam entre as partes individuais e um todo maior e identificou que Eisenstein defendia um “uso dialético da montagem”; uma “unidade de produção ou organismo que leva as tomadas individuais a uma imagem ou argumento geral final” (CAIRNS; PENZ, 2013, p. 226). Ao enfatizar as sequências de montagem como “organismos”, sugere que seus filmes são concebidos como narrativas e sequências formais que evoluem de um ponto de partida específico para um argumento geral mais amplo ou imagem de uma forma coerente, compreensível e lógica.

O cinema está apto a revelar ou criar espaços através da montagem de imagens diversas e, segundo Deleuze (2007, p. 48–59), a montagem é responsável pela representação indireta do tempo: “O que está em questão é a evidência segundo a qual a imagem cinematográfica está no presente, necessariamente no presente. Se assim fosse, o tempo só poderia ser representado indiretamente, a partir da imagem-movimento presente e por intermédio da montagem”. O autor dedica um capítulo de seu livro “A imagem-tempo” à montagem como representação indireta do tempo.

⁷³ De acordo com Marcelo Müller, o cinema moderno nasceu com o Neorrealismo Italiano, especificamente com “Roma, Cidade Aberta / *Roma Città Aperta*” (1945), de Roberto Rossellini. “É fruto de uma série de experimentos que vinham sendo feitos ao longo dos anos anteriores, mas também uma resposta artística aos efeitos da Segunda Guerra Mundial”. Algumas características marcantes são a existência de personagens mais complexos, multifacetados, menos afeitos ao maniqueísmo; além disso, a câmera ganhou mobilidade e o movimento se insinuou como um grande vetor dessa mudança. A montagem não necessariamente criava um percurso linear e os finais eram frequentemente abertos. Por um lado, havia maior fidelidade à ideia de vida real, e, por outro, uma noção acurada do cinema como uma forma de arte que pode refletir acerca de si própria. Acessado em: www.aicinema.com.br

A junção de elementos heterogêneos estrutura a representação do tempo cotidiano, assim como cria uma deformação entre a realidade apresentada e aquela conhecida pelo sujeito e, desse modo, promove a superação de uma expectativa. Por meio de filmes, é possível compreender as leis espaço-temporais da imagem da câmera, como as contrações, expansões e mudanças de espaço e tempo, e esse sentido influenciou nossa percepção do espaço real. A montagem amplifica a capacidade de criar narrativas e o procedimento da montagem surge como uma forma de apropriar-se da construção da história e de outras formas de narração, mas também para apropriar-se da complexidade da construção dos espaços da cidade.

A leitura da paisagem urbana não se esgota em uma única apreensão e necessita das camadas de tempo e sentido. O cinema capta a experiência sensorial e incorpora o movimento e o sentido da duração e, por meio da montagem, organiza a narrativa e a construção temporal, conferindo uma sequência lógica, com a capacidade de criar associações e gerar novas sensações no espectador. A montagem se coloca como meio de entendimento das práticas sociais na cidade, ao responder à questão colocada anteriormente – *Is landscape cinema?* –, seria possível afirmar que paisagem é, de fato, montagem.

3 Brasília: construção de uma paisagem

3.1 O axioma da velocidade

Grande parte dos filmes ambientados em Brasília utiliza cenas de automóveis que percorrem a cidade em grandes planos que, em sua maioria, percorrem um dos dois eixos que compõem a estrutura principal da cidade. Essa sequência é normalmente um *travelling* – uma convenção estabelecida que remonta às sinfonias urbanas – ou uma montagem de cenas com automóveis em velocidade que levam o espectador a um emocionante passeio, geralmente transitando pela região central, em torno, abaixo ou acima da Rodoviária, ou percorrendo o Eixo Monumental com o Congresso Nacional no centro e ao fundo na perspectiva.

Esse território é descrito nas narrativas textuais sobre Brasília de várias maneiras, e no cinema fornece visualmente a história de fundo, indicando aos espectadores que o filme apresentará algumas ou todas as imagens clássicas de Brasília: o vazio, o automóvel, os viadutos ou edifícios em blocos homogêneos, os políticos e as mansões e hotéis de luxo; uma juventude que sente angústia e solidão; ou o contraste com “outras paisagens” relacionadas a uma população marginalizada. Esses significantes de Brasília são mobilizados para informar aos espectadores que certos códigos ficcionais estarão em vigor pela narrativa que estabelece um pacto implícito sobre o que entender e antecipar, e serve também como porta de entrada para várias experiências de mudança de vida, aventura, fuga ou tédio⁷⁴.

O potencial de Brasília para gerar múltiplos significados em várias mídias traz a noção de que o lugar é codificado por meio de uma profusão de significantes visuais – neste caso, os edifícios icônicos em perspectiva, os percursos em velocidade e o vazio –

⁷⁴ São exemplos, entre muitos outros filmes: “O Homem do Rio” (Phillipe de Broca, 1964), “Amor e Desamor” (Gerson Tavares, 1966), Brasília 18% (Nelson Pereira dos Santos, 2006), “Capitalismo Selvagem” (André Klotzel, 1993), “O Sonho não acabou” (Sergio Rezende, 1982), e a recente minissérie “Felizes para sempre?” (Fernando Meirelles, 2005).

, todos os quais se aglutinam de modo a constituir um texto complexo que foi adaptado em narrativas cinematográficas e ficcionais, que por sua vez se adaptam infinitamente.

Com mais presença nos filmes realizados na primeira década da inauguração da capital, a excepcionalidade do projeto urbano e arquitetônico de Brasília, assim como as premissas e novidades anunciados pelo urbanismo funcionalista eram representadas **a partir de grandes sequências em plano aberto**⁷⁵ com o objetivo de captar uma imagem total e ampla. A câmera distante reforçava o vazio entre os edifícios, as pistas de circulação de automóveis e enquadrava os eixos perspectivados que enfatizavam o caráter monumental dos edifícios emblemáticos. Este enquadramento é marcante nos filmes “Brasília, Planejamento Urbano” (CAMPOS, 1964) e “Brasília: Contradições de Uma Cidade Nova” (ANDRADE, 1967), nos quais se percebe a preocupação em mostrar o funcionamento do tráfego dos veículos, a organização e setorização da cidade, mostrando-a como um organismo resultante de um planejamento minucioso e preciso. São também exaltados os edifícios-símbolo da capital enquanto a cidade é percorrida, de carro ou avião, e a narração em *off* apresenta a cidade ao espectador (provavelmente não habitante). Como exemplo, no filme “Brasília: Planejamento Urbano” (**Figura 22**), as principais inovações do Plano de Lucio Costa são apresentadas:

Assim, foram dadas ao motorista da cidade todas as vantagens do motorista de estrada: tráfego desimpedido e contínuo. Deste modo, e com a introdução de trevos completos e passagens de níveis, o tráfego de automóveis e de ônibus se processa tanto na parte central como nos setores residenciais sem qualquer cruzamento. Fixada a rede geral do tráfego, estabeleceram-se tramas autônomas para o trânsito local dos pedestres garantindo-lhes o uso livre do chão⁷⁶. (CAMPOS, 1964)

⁷⁵ Um “plano” significa uma extensão contínua de película, mas também o principal componente do enquadramento. O plano é determinado pela distância entre a câmera e o objeto que está sendo filmado. O plano aberto, ou plano geral, mostra uma visão panorâmica e isola uma figura humana ou um objeto em uma paisagem ampla. Sua principal função é a de ambientar o público, mostrar o lugar que rodeia as personagens.

⁷⁶ O filme tem roteiro de Maria Elisa Costa e a locução é baseada no Relatório de Lucio Costa.

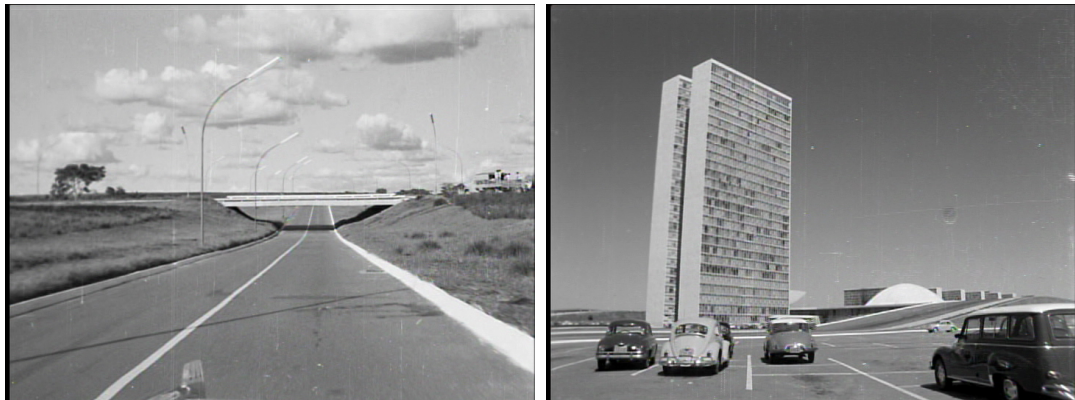


Figura 22: “Brasília: planejamento urbano”. Fernando Cony Campos, 1964.
Fonte: CTAV

No filme “Brasília, ano 10” (Geraldo Sobral ROCHA, 1970), realizado por ocasião do décimo aniversário da capital, também se nota a intenção de explicar o funcionamento e as diferenças em relação às outras cidades, no que diz respeito à circulação e setorização, utilizando os mesmos percursos pelos eixos rodoviário e monumental, a bordo do automóvel. Entre imagens de uma corrida de automóveis no eixo monumental (**Figura 23**), a corrida dos atletas com a tocha olímpica e uma partida de futebol é possível perceber uma cidade ocupada por pessoas nas vastas áreas públicas, jardins, calçadas, e também pelos automóveis.

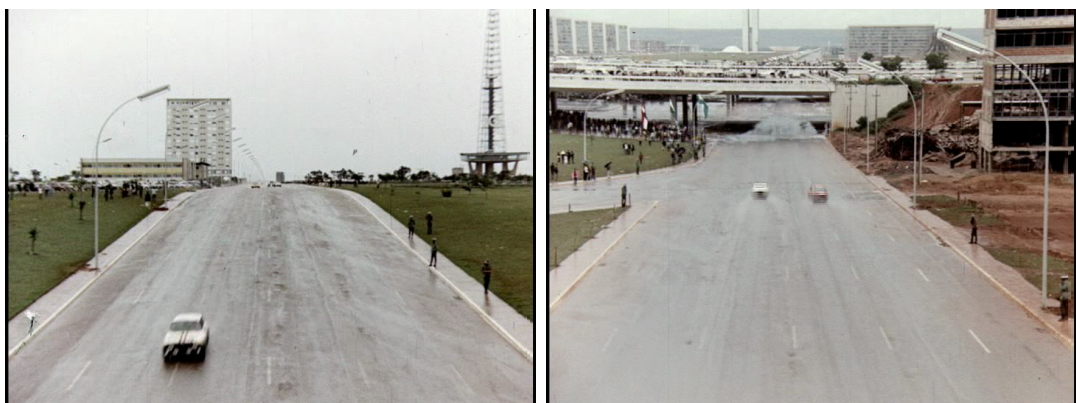


Figura 23: 2 Fotogramas do filme “Brasília Ano 10”, Geraldo Sobral Rocha.
Fonte: (ROCHA, 1970)

Brasília, que “nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz” (COSTA, 1995, p. 285), e dessa maneira fez “manifestar-se o espírito de lugar” (CARPINTERO,

1998, p. 123), passou a ser conhecida e representada sinteticamente por seus dois eixos perpendiculares. A nova capital do Brasil ganhou forma pelas mãos de Lucio Costa e Oscar Niemeyer por meio de um edital de projetos iniciado em 1957, e incorporou os princípios postulados na Carta de Atenas de 1933 – como a divisão dos espaços urbanos em setores pré-definidos, baseados nas funções de morar, trabalhar, circular e recrear (CORBUSIER, 1993). Presente em todos os projetos que concorreram à seleção do projeto para a nova capital do Brasil, esse ideário urbanístico “traçaria certamente o seu destino” (CARPINTERO, 1998). Segundo Sylvia Ficher (2019), “Brasília foi concebida em momento ímpar, quando um determinado conjunto de preceitos estava fortemente entranhado nas práticas urbanísticas vigentes”. Todas as propostas mostravam um deslumbre com as tecnologias, tanto de construção como de circulação. Assim, todos os projetos tinham em comum: a divisão da cidade em funções; sistema de circulação hierarquizado, com vias expressas; vazios urbanos e baixa densidade construtiva (BICCA, 2012; KOHLSDORF, 1985).

A partir dos dois eixos que se cruzam e depois um deles se arqueia para melhor adaptar-se à topografia, surge o traçado urbano da cidade, que está dividida em três setores principais: de lazer e comércio, de moradia (com pequenos equipamentos urbanos) e o centro cívico-administrativo do país. Brasília incorpora as quatro funções básicas do urbanismo moderno e do ideário que teve o intuito de amenizar os efeitos do crescimento populacional e adensamento das cidades do século XIX e propunha, entre outras premissas, eliminar a rua-corredor tradicional e criar grandes eixos de circulação. O novo paradigma da rua – tratada mais como espaço de circulação e menos como espaço de convivência – criou uma nova experiência que se identifica no fluxo de veículos em velocidade e nos percursos dos pedestres em espaços distintos.

A ideia de “conciliar as velocidades naturais, do pedestre, com as velocidades mecânicas dos automóveis, bondes, caminhões ou ônibus” (CORBUSIER, 1993) foi materializada em Brasília ao criar vias de circulação independentes e que também separam a cidade em setores de acordo com suas funções: veículos e pedestres com

fluxos independentes, passagens de níveis, vias sem cruzamentos e tráfego livre para veículos, liberação do solo pela elevação dos edifícios em pilotis.

O eixo monumental (**Figura 24**) sintetiza a paisagem cívica da capital ao longo de quatro terraplenos; e sua monumentalidade se dá pela escala do gramado central, um grande vazio emoldurado pela regularidade da arquitetura dos edifícios que o margeiam. O trajeto proposto para os automóveis, quando o motorista pode visualizar a repetição dos blocos dos ministérios de ambos os lados e as torres do congresso no centro da perspectiva é a expressão cinematográfica estrita de sua monumentalidade. A praça dos três poderes, por se localizar em nível mais baixo, só é visualizada ao se chegar ao final do penúltimo terraplano, quando então é obrigatório percorrê-la, o que possibilita visualizar os dois palácios que a compõem.



Figura 24: Eixo Monumental, sentido oeste – leste, 2015.
Fonte: fotografia de Joana França

Cortado pela plataforma da rodoviária (**Figura 25**), um viaduto de 200 metros de largura que abriga amplos espaços de fluxos de pedestres e veículos, se localiza exatamente no cruzamento dos eixos principais da capital. O Eixo Rodoviário, que cruza o Eixo Monumental pela trincheira subterrânea abaixo da rodoviária, compõe as asas e abriga os fluxos cotidianos de residência e comércio de norte a sul, divide ao meio as

faixas compostas pelas superquadras. Nesse eixo arqueado, percorre-se em velocidade correspondente à de rodovias uma paisagem que se repete, pelo gabarito uniforme de suas edificações visualizadas entre as cintas de vegetação. O acesso às quadras residenciais se dá por meio de trevos completos, sem cruzamento ou impedimento de fluxo, através de vias de comércio locais. No interior das quadras, as vias de acesso de veículos continuam separadas das vias de pedestres.



Figura 25: Rodoviária e Eixo Rodoviário na Asa Norte, 2015.
Fonte: fotografia Joana França

Os deslocamentos em eixos retilíneos com paisagens que se repetem quadro a quadro, seus espaços planejados, seus espaços vazios, sua rede de circulação e zoneamento resultam na maneira peculiar de percorrer a cidade. A partir da observação das representações dos percursos nos filmes de Brasília, percebe-se que desde o início havia uma apropriação urbana característica, gerada pelo fluxo dos percursos realizados na cidade. Tanto os percursos realizados desde a rodoviária até as cidades-satélites

como os percursos entre blocos de apartamentos e largas vias de velocidade no Plano Piloto estão presentes em filmes como “Brasília: Contradições de uma Cidade Nova” (Joaquim Pedro de Andrade) de 1967, e no atual “A cidade é uma só?” (Adirley Queirós) de 2011.

A utilização de cenas do movimento dos percursos de automóvel pela cidade, na perspectiva do carro em movimento ou de um motorista, pela utilização da câmera dentro do veículo filmando o personagem-motorista e apontada para a cidade que passa ao fundo no quadro; seja com o movimento da câmera em *travelling* transmitindo a sensação do observador-passageiro dentro de um veículo em movimento (como se ele estivesse visualizando uma tela de cinema); ou com o movimento dos carros que passam do ponto de vista de um observador-pedestre imóvel, a cidade é registrada em seus filmes pela velocidade do automóvel.



Figura 26: Fotograma de “Imagens em Super 8 – Brasília 1970”, Jorge Bodanzky, 1970. (clique na imagem para abrir o vídeo)

Fonte: Revista ZUM, acesso em: revistazum.com.br/radar/brasil-ia-em-super-8/

Brasília teve desde o início sua imagem vinculada à presença do automóvel, pelos traços de sua arquitetura e pelas premissas de seu plano urbanístico e foi durante muito tempo representada pela ideia de modernidade e renovação, de uma cidade desenhada

“a partir dos critérios e sensibilidade da arquitetura moderna” (SOLÀ-MORALES, 1994, p. 40). Algumas das mais conhecidas teorias e projetos urbanos modernistas priorizavam soluções de circulação e distribuição através de grandes eixos de circulação e hierarquia viária e comparavam as estruturas da cidade ao funcionamento de uma linha de montagem industrial, setorizando as atividades, e para elas estabelecendo ritmos e fluxos. O movimento e a velocidade dos percursos de automóvel fazem parte de um *corpus* de representação da modernidade.

Mas Brasília materializou esse ideário e as questões de circulação e mobilidade embutidos em seu conceito também incentivados pela indústria automobilística, que deixou sua marca nos projetos modernos brasileiros. Como discutido por Fernando Luiz Lara, em “A Arquitetura Moderna Brasileira e o Automóvel: o casamento do século” (2016), Brasília tem um papel e uma posição chave no projeto de ocupação e interligação do território nacional, que tem como premissa estratégias de distribuição difusa no território.



Figura 27: Cortes e aterros, construção de terraplenos na área central de Brasília (ca. 1958)
Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal – ArPDF.

Brasília representou não apenas a transferência do centro de poder para o planalto central, mas também um vetor de desenvolvimento regional posterior (COSTA, 1995c) e transformou o território e a paisagem, se tornando modelo urbanístico e de modernização que se espalhou por todo o país impulsionado pelas políticas desenvolvimentistas (TAVARES, 2013). Ao constituir no centro do país um ponto de conexão através de estradas, aeroportos e ferrovias, a presença da capital provocou surgimento e crescimento de cidades na região, funcionando como indutora do processo de crescimento urbano, mas ao mesmo tempo consequência de um processo que já estava em curso – a urbanização do território, concentração nas metrópoles e aumento da malha viária – desde os anos 1950. A ilustração síntese do Plano Piloto (Figura 28) demonstra a sua ligação com eixos já existentes, em direção a Anápolis – GO e Patrocínio – MG.

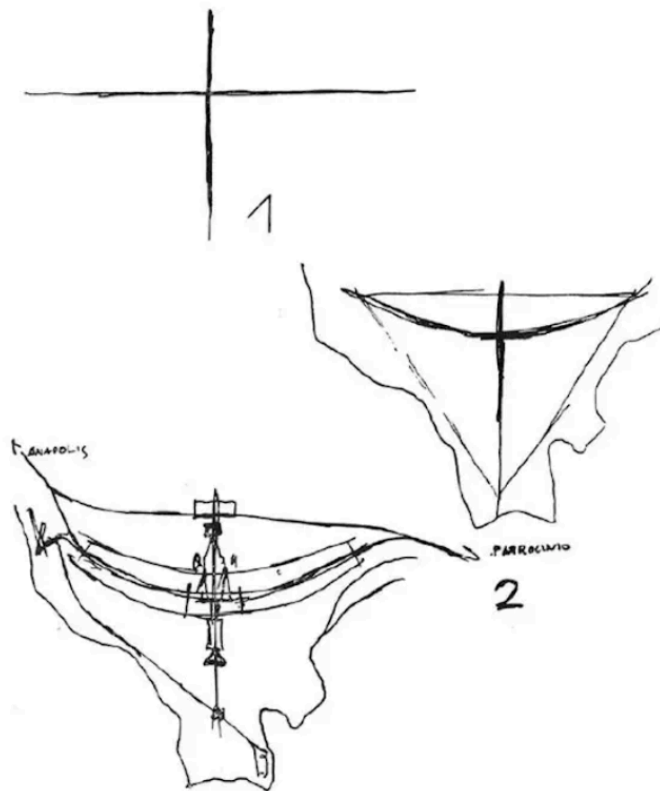


Figura 28: Desenhos de Lucio Costa, 1957.
Fonte: Memória descritiva do Plano Piloto de Brasília

Os conceitos e instrumentos mais atuais à época da concepção de Brasília, relacionados ao ideário no campo do planejamento urbano e regional, foram mobilizados para dispor uma infraestrutura de serviços e equipamentos no território, assim como planos para controlar a ocupação urbana. Maria Fernanda Derntl (2019) demonstra que, “desde fins da década de 40, houve uma significativa preocupação no sentido de conceber a articulação da nova capital a sua região e definir modos de sua expansão.”



Figura 29: Documentação da abertura da Rodovia Belém-Brasília, em 1960. Fonte: Revista Manchete (SILVA, 2018, p. 223–224)

O ordenamento territorial que se consolidou na teoria urbanística do século XX utilizava-se dos elementos como: unidades de vizinhança, cidades-satélites, cinturões verdes e as estradas-parque, que haviam se tornado “vocabulário internacional padronizado” nos anos pós 2ª Guerra Mundial. E de acordo com Derntl (2019a) já vinham sendo experimentados no Brasil e afirmaram-se na década de 50 com o propósito de desenvolvimento socioeconômico e descentralização urbana. A ideologia de implantação suburbana ganhou força com a noção de *garden city*, da cidade-satélite exposta por Ludwig Hilberseimer, mas essas soluções para a ampliação de cidades, no entanto, o acréscimo de bairros afastados do centro urbano e destinados a habitações, acabaram por gerar tecidos urbanos mais rarefeitos que dificultam o adensamento.

Seguindo esse ideário, Brasília se urbanizou de forma dispersa desde sua inauguração e estava predestinada à metropolização, pois seu projeto, implementação e crescimento incorporaram os princípios da limitação demográfica de cidades-satélites propostos por Lucio Costa como uma estratégia para suprir demandas posteriores à completa ocupação do primeiro núcleo, o plano-piloto, quando este atingisse o limite sugerido de 500.000 habitantes, o que, até os dias atuais, não aconteceu⁷⁷. Ficher (2019) destaca que “a preferência por baixas densidades e a adoção de assentamentos dispersos no território deixaram marcas profundas em seu desenvolvimento”.

As consequências de privilegiar o sistema viário com circulação de veículos motorizados têm presença garantida nos debates sobre Brasília e na reflexão sobre a cidade, o que, segundo Ficher (2019) tem origem em uma cultura urbanística peculiar – o urbanismo rodoviário – que se utiliza de recursos como vias expressas associadas a trevos e viadutos, e dissemina soluções que são mais adequadas para estradas interurbanas. Essa premissa está explícita no memorial de Lucio Costa (1995a, p. 284) quando descreve que “houve o propósito de aplicar os princípios francos da técnica rodoviária – inclusive a eliminação dos cruzamentos – à técnica urbanística (...)”. Tais

⁷⁷ Segundo dados da Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios de 2018, o Plano Piloto, considerado como a Região Administrativa I – Brasília, possuía 221.326 pessoas (CODEPLAN, 2019).

intervenções rodoviaristas já eram presença inescapável nas grandes cidades, desde a década de cinquenta, ocupando territórios cada vez mais extensos e, como afirma Ficher, “Brasília não escaparia desse cacoete urbanístico”.

O rodoviarismo, contudo, não fica restrito ao Plano Piloto, pois sua lógica dirige o processo de crescimento metropolitano. As pistas existentes são ampliadas e novas vias expressas e viadutos continuam a ser construídos e estão entre os principais instrumentos de planejamento urbano atual no Distrito Federal e seu entorno. Os vazios sobram como consequência desses complexos rodoviaristas, que ocupam superfícies extensas, e contribuem para as baixas densidades em todo o território do DF. Diante disso, os fluxos da cidade se propagam cada vez mais em função de percursos além dos eixos principais do Plano Piloto e, se uma vez eram realizados majoritariamente pelo trabalhador que saía da rodoviária para alguma cidade-satélite dormitório, hoje esses percursos representam a circulação cotidiana de 80% da população de Brasília.

Não é possível excluir o fato de que mesmo antes da inauguração Brasília já era constituída por diversos núcleos que ficavam distantes mais de 30 quilômetros do centro do Plano Piloto, e onde a maioria dos trabalhadores puderam se instalar. Muitos desses núcleos urbanos foram criados para absorver uma população de trabalhadores que foi removida das áreas no centro do Plano Piloto ocupadas durante as obras de construção da cidade, como é o caso de Ceilândia (**Figura 30****Figura 31 e Figura 32**).

Ao fim de uma viagem, que dura em média três horas, os operários chegam ao lugar onde residem: as chamadas cidades-satélites, ou cidades dormitório. Nascidas espontaneamente, ou traçadas pelos tratores nas amplas áreas desertas em torno da capital, essas cidades se desenvolvem horizontalmente segundo um esquema urbanístico ultrapassado, em tudo oposto ao Plano de Brasília (ANDRADE, 1967).⁷⁸

⁷⁸ Trecho de narração no filme “Brasília, contradições de uma cidade nova”, Joaquim Pedro de Andrade, 1967

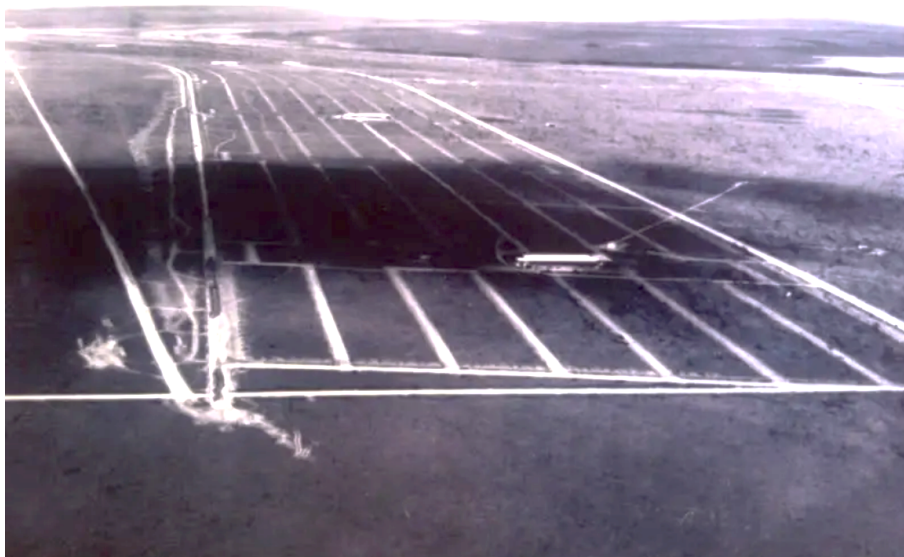


Figura 30: Início da implantação de Ceilândia. Acervo pessoal de Maria de Lourdes Abadia ca. 1971

Fonte: Coleção de Museu do Cerrado



Figura 31: Vista aérea da porção central da Ceilândia em 1974.

Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal ArPDF. (SILVA, 2018)



Figura 32: QNR (Quadra Norte R), ocupação recente em Ceilândia
Fonte: Fotografia Joana França, 2015

Mas os estudos recentes sobre Brasília vêm buscando esclarecer uma suposta ausência de planos ou estudos de ordenamento do território previamente à construção do núcleo central. Derntl (2019) declara que, “na vasta produção de estudos sobre Brasília, a maior parte das atenções concentrou-se no Plano Piloto e sua icônica arquitetura. No entanto, cedo se apontou a ausência de planos ou estudos prévios para integrar aquele núcleo original ao contexto em que se inseriu”. A autora, assim como outros pesquisadores, vem desenvolvendo uma extensa pesquisa que demonstram que, de fato, os planos existiram, assim como um amplo planejamento de ocupação territorial. Esses estudos reconhecem essa complexidade, revisitam questões aparentemente pacificadas e trazem à tona temas e problemas novos ou ainda pouco explorados.

Passados 60 anos de sua inauguração, hoje a área metropolitana extrapola os limites do quadrilátero do Distrito Federal e apresenta, somente no DF, uma população de 2.977.216 habitantes, sendo que, destes, apenas 210.067 habitam a mancha urbana formada pelo Plano Piloto e adjacências, e o restante da população está distribuída em

30 regiões administrativas⁷⁹. Esse processo foi se tornando mais complexo na medida em que a capital passou, já na década de 2000, a centralizar empregos e serviços para diversos municípios ao seu redor, pertencentes, em sua maioria, ao Estado de Goiás, constituindo a Região Integrada de Desenvolvimento do DF e Entorno (RIDE-DF), uma metrópole que abrange 23 municípios (PESCATORI; SABOIA, 2020).

Esse território que se iniciou polinucleado foi sendo ocupado ao longo de seus 60 anos, criando conurbações pelos preenchimentos desses vazios intersticiais. Fora do Plano Piloto, outras centralidades estão em formação, particularmente no eixo sudoeste do Distrito Federal, como mostra o mapa de urbanização do DF (**Figura 33**). Nele, nota-se o grande peso adquirido pelo eixo sudoeste, onde se localizam as primeiras cidades-satélites e o surgimento de outras mais recentes. Taguatinga, Águas Claras, Ceilândia, Samambaia e Sol Nascente integram uma mancha de conurbação que concentra a maior parte da população do Distrito Federal, maior PIB e *locus* de emprego, especialmente no setor terciário (PESCATORI; SABOIA, 2020).

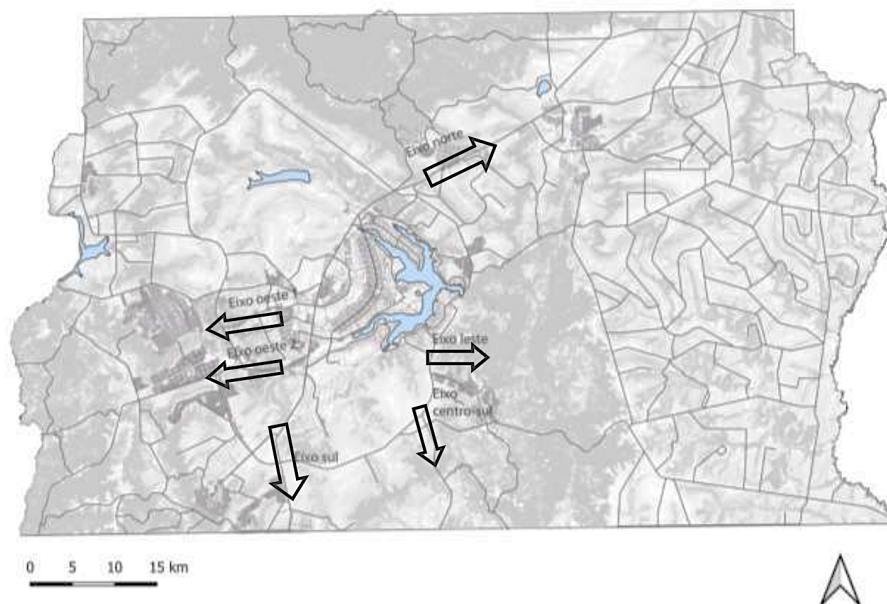


Figura 33: Eixos de urbanização do DF
Fonte: (PESCATORI; SABOIA, 2020)

⁷⁹ Ver em <http://cidades.ibge.gov.br>.

No eixo sudoeste, a EPTG – Estrada Parque Taguatinga (**Figura 34****Figura 35**), inaugurada em 21 de abril de 1961, tornou-se o primeiro eixo de ligação entre o Plano Piloto e Taguatinga e hoje é a via que estrutura e integra esses diversos núcleos habitacionais. De acordo com Sued Silva (2018), essa Estrada Parque foi concebida como instrumento de expansão urbana para viabilizar a implantação do modelo de cidades-satélites. E, contudo, configura uma “paisagem heterogênea, fragmentada e distante morfológicamente e simbolicamente do conceito que a inspirou, as *parkways* de Olmsted e Vaux” (SILVA, 2018). A autora desenvolve uma investigação detalhada sobre a paisagem pela qual atravessa a EPTG, assim como as experiências em seu percurso.

Sujeita a inúmeras intervenções, em grande parte decorrentes de decisões de planejamento, a paisagem da EPTG é representativa do processo de urbanização da área metropolitana de Brasília, marcada por uma seletividade socioespacial. Tal como uma “estrada-rua”, passa a abrigar, em um curto intervalo de tempo, conjuntos habitacionais, equipamentos urbanos e múltiplos usos, adquirindo as feições de uma via urbanizada, mesmo que ainda carente de uma certa urbanidade. Apresenta-se uma paisagem em mutação plena, de caráter indefinido, típica do urbanismo contemporâneo, porém de apropriação contínua dada pelos deslocamentos ininterruptos entre centro e periferia. (SILVA, 2018, p. 171)

A circulação em velocidade que visava essencialmente propor soluções para os problemas da cidade moderna é vista hoje mais como um problema do que como base conceitual do projeto que Brasília representa, e muito menos como potencialidade. Segundo Lara (2016), cabe entender Brasília, assim como todo o urbanismo brasileiro do século XX, como uma apologia ao automóvel, que representa a máquina hegemônica na construção da mobilidade e com grande força na identidade construída entre arquitetura, modernidade e automóvel.



Figura 34: Vista Área da EPTG a partir de Taguatinga, 1976.
Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal – ArPDF (SILVA, 2018, p. 170)



Figura 35: Vista Área da EPTG a partir de Taguatinga, 2012.
Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal – ArPDF (SILVA, 2018, p. 170)

Para Lara (2016), “a própria ideia de construção de modernidade esteve sempre intimamente ligada ao desenvolvimento da mobilidade”. A questão do movimento como um elemento importante no conceito e na apreensão das cidades em geral, mas, especialmente no caso de Brasília, como constituinte de sua paisagem, configura-se como um importante debate a ser feito. O entendimento do fluxo, mobilidade e velocidade como processos responsáveis pela expressão da cidade, busca mostrar o caráter complexo e dinâmico da paisagem de Brasília, que precisa ser refletido no seu corpo normativo e no seu planejamento, mas que é indutor de desenvolvimento de todo o território que abarca, e deve ser ampliado.

3.2 Escala como paisagem⁸⁰

O urbanismo modernista teve como proposta desenhar e planejar novos assentamentos desde o seu esboço, na criação de novas cidades e como proposta na reconstrução de cidades, principalmente as europeias, arrasadas pelas guerras. Segundo Luciana Saboia (2010), para isso definiu-se a paisagem como um meio de resolver problemas sanitários, congestionamentos urbanos e falta de moradia. Em Brasília isso resultou em diversas expressões da paisagem da cidade, pela integração entre o construído – os blocos de edifícios isolados, espaços abertos, áreas verdes e terraços – e os vazios, os recursos naturais e a topografia que se estendem pelo planejamento em escala territorial.

Apesar das inegáveis relações entre Brasília e o urbanismo funcionalista, existem também particularidades distintivas entre ambos. A elaboração do plano de Brasília se insere em um contexto de revisão de seus princípios. Lucio Costa era um dos delegados responsáveis pela disseminação do modernismo na América Latina desde 1937, mesmo não sendo um membro presente nos CIAM (CORBUSIER, 1993, p. 119). Na década de 1950, a rejeição aos postulados da Carta de Atenas foi reforçada pelo CIAM 8, quando se questionou o mecanicismo do urbanismo funcionalista em favor dos aspectos

⁸⁰ Parte deste texto foi publicada em (SANDOVAL; REZENDE; SABOIA, 2022)

simbólicos e culturais. A discussão havia sido levantada por arquitetos italianos, no contexto de reconstrução de suas cidades no pós-guerra, pela necessidade de se valorizar aspectos culturais que se refletiam no desenho das cidades. Os centros urbanos foram reconhecidos como uma quinta função da cidade e responsáveis pela vida coletiva por concentrar os edifícios públicos, monumentos, equipamentos culturais e comércio. Questionou-se também as premissas rodoviaristas, das vias expressas, em defesa da necessidade de se criar espaços urbanos que possibilitassem a circulação de pedestres em segurança (TYRWHITT, 1979).

As questões do rodoviarismo e do centro cívico em Brasília as conectam com esse movimento de revisionismo da Carta de Atenas. Nos desenhos que ilustram a Memória Descritiva do Plano Piloto (1995a) pode ser percebida a diferenciação dada à representação das áreas de circulação de pedestres e veículos. Nas **Figura 36** **Figura 37**, os eixos de circulação de veículos são representados como setas e percursos definidos. Já na **Figura 38** as linhas pontilhadas mostram as múltiplas possibilidades de percursos de pedestres em diferentes setores da cidade. A configuração desses espaços, projetados para finalidades específicas, configuram percursos em velocidades diferentes e resultam em percepções distintas para cada observador.

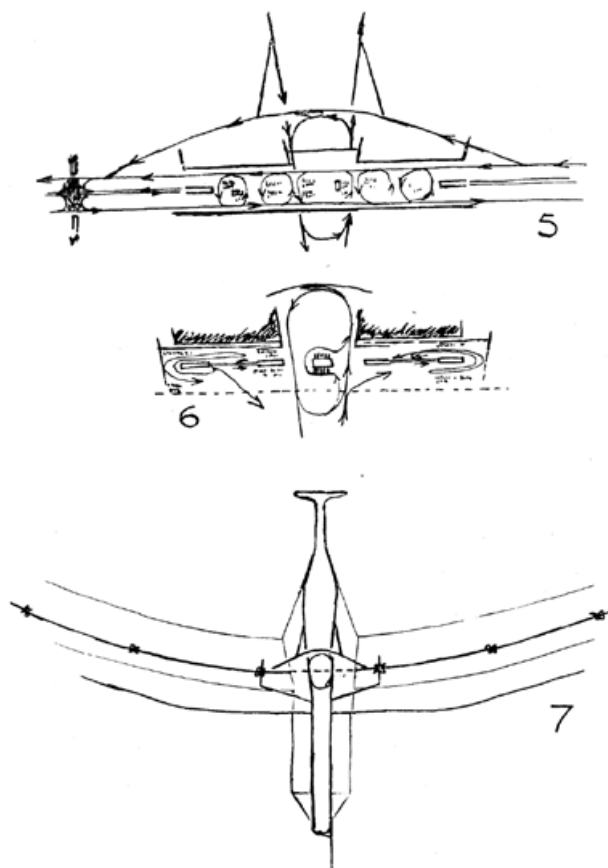


Figura 36: Indicação dos percursos de automóveis e eixos viários.
Fonte: Memória Descritiva do Plano Piloto (1957)

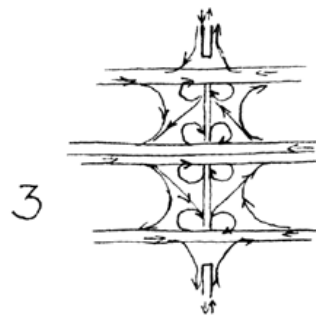
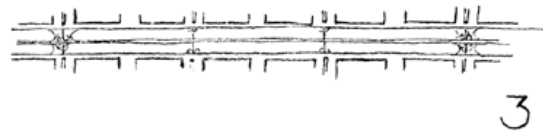


Figura 37: Indicação dos percursos de automóveis e eixos viários.
Fonte: Memória Descritiva do Plano Piloto (1957)

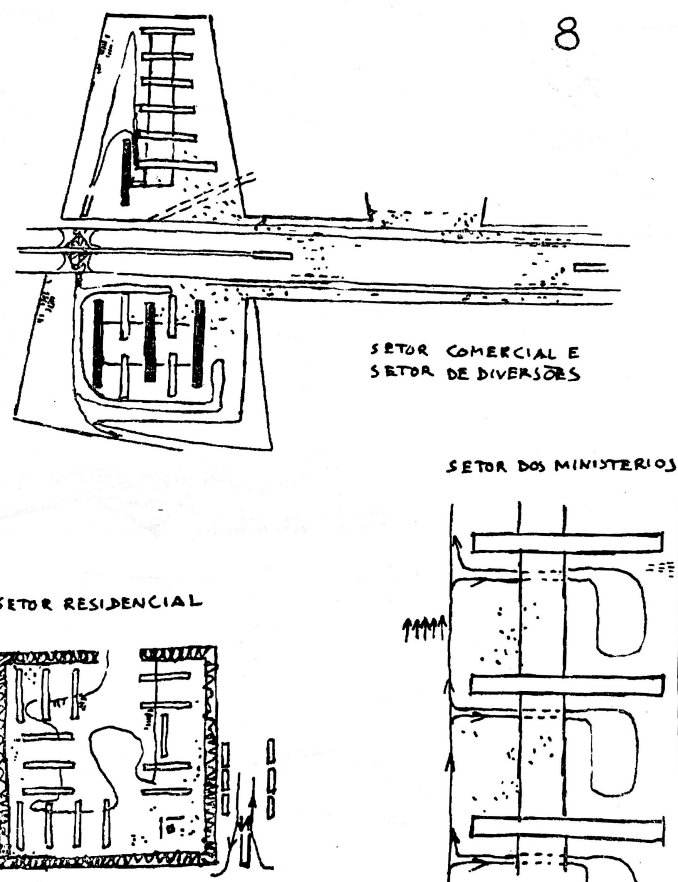


Figura 38: Indicação múltiplas possibilidades de percursos de pedestres em diferentes setores da cidade.

Fonte: Memória Descritiva do Plano Piloto (1957)

Nos desenhos e nos textos que compõem a Memória Descritiva, nota-se que a circulação não representa uma “função”, como postulava a Carta de Atenas, mas um elemento articulador que conecta os setores em diferentes níveis e velocidades, sugerindo, mas não definindo, a predominância de circulação de pedestres e veículos. Se, por um lado, Costa reforça no documento “Brasília Revisitada” que nas longas distâncias “o plano de Brasília teve a expressa intenção de trazer até o centro urbano a fluência de tráfego própria, até então, das rodovias (...) vontade de desafogo viário, a ideia de se poder atravessar a cidade de ponta a ponta livre de engarrafamentos” (1995b). Nas áreas residenciais e centrais, a predominância dos percursos a pé foi possibilitada, no que consistem os percursos cotidianos de poucas distâncias.

O “circular” é um elemento crucial no desenho da cidade e presente no seu imaginário, tendo um impacto direto em como a cidade é percebida por seus habitantes,

e evidenciado em suas representações. O cineasta José Eduardo Belmonte cita a experiência de atravessar o Eixo Rodoviário, o “eixão”, como uma experiência desafiadora, mas fascinante:

(...) pois, como andava muito a pé, tinha que atravessar quase todo dia. Uma avenida larga que cruza boa parte da cidade; você não vê o final dela, a vista termina no horizonte, e atravessá-lo é quase uma experiência espiritual. Para poder ir e vir enfrentar carros, passagens subterrâneas em uma avenida com dimensão não humana, com um grande espaço no meio, em que você pode ficar entre os carros, às vezes, cruzar com pessoas. Um ato cotidiano que se torna um desafio. Já senti muita solidão, opressão, esperança, medo, coragem e epifanias nesse ato que devia ser tão simples. (DAEHN, 2020)

A noção de função em Brasília confunde-se com a noção de Escala. No documento “Brasília Revisitada”⁸¹, Costa (1995b) defende a articulação entre quatro escalas: monumental, gregária, residencial e bucólica, como o princípio que sintetizava a concepção urbanística da cidade. Apesar da importância atribuída ao conceito de “escala”, ele não estava presente na Memória Descritiva de 1957, ao menos não de forma explícita, pois Lucio Costa não utilizava o termo escala para definir o zoneamento e sim setores: setores residenciais, setor central de diversões, setor bancário-comercial e setor municipal. Foi em uma entrevista a Claudius Ceccon, publicada em 8 de novembro de 1961 no Jornal do Brasil, que Lucio Costa menciona claramente, e pela primeira vez, esse conceito:

Brasília foi concebida precisamente para o homem, e isto em função de três escalas diferentes, porque a chamada escala humana é coisa relativa. (...) Assim, é o jogo de três escalas que vai caracterizar e dar sentido a Brasília quando a cidade tomar verdadeiramente pé. Primeiro, a *escala residencial*, ou cotidiana (...). A segunda é a escala dita *monumental*, em que o homem adquire dimensão coletiva; (...) finalmente a *escala gregária*, onde as dimensões e o espaço são deliberadamente reduzidos e concentrados (...). Poderemos ainda acrescentar mais uma quarta

⁸¹ O documento “Brasília Revisitada”, redigido por Lucio Costa em 1987, foi anexado ao processo construído pelo GT Brasília⁸¹, criado por ocasião da candidatura à Patrimônio da Humanidade, como reconhecimento de Brasília como materializações das premissas do urbanismo funcionalista e da arquitetura modernista, o que ocorreu apenas 27 anos⁸¹ após a inauguração.

escala, a *escala bucólica*, das áreas cobertas de arvoredo destinadas a fins de semana lacustres ou campestres. (COSTA, 1961)

Nesse documento, no qual Costa destaca quais as características essenciais de seu projeto deveriam ser preservadas, em vista da rápida expansão que a cidade já apresentava naquele momento, são pontuadas suas características fundamentais, quando aparece a noção de escala e a interação entre elas, assim como a estrutura viária, a importância do paisagismo e a presença do céu. A paisagem é apresentada nesse documento pela sua dinâmica e, como construção social, se molda a partir das relações entre o sujeito e o objeto urbano. Em cada uma das quatro escalas que conformam Brasília, essa relação se dá de forma particular, assumindo formas e uma vitalidades específicas. Elas refletem a paisagem de Brasília, são responsáveis pelas diferentes expressões urbanas da cidade e sugerem dinâmicas específicas de uso e ocupação presentes em cada escala.

Ainda que muito difundida, a ideia de escala ainda gera dúvidas e, conseqüentemente, diversas tentativas de clarificar o conceito. Como escala, entende-se a relação de uma grandeza a partir de um referencial conhecido. Esse conceito relacionado à proporção se reflete, na concepção urbanística, nas relações entre o homem e o espaço construído. Mas no projeto de Lucio Costa a expressividade alcançada está na proposta de interação entre as diversas dimensões urbanas presentes em Brasília, e como elas se relacionam com a paisagem preexistente/natural do planalto central. Em cada escala, essa relação com a natureza se dá de uma forma particular, o que resulta em diferentes interações entre os espaços construídos e livres.

As características fundamentais das quatro escalas urbanas baseiam as normas de preservação do conjunto urbanístico de Brasília. Mas as escalas não correspondem a um objeto, de fato, reconhecível, e sim como processos patrimoniais. Para Alba Bispo (2014), no caso de sítios patrimoniais, a paisagem faz parte da compreensão dos significados culturais do lugar, pois a paisagem é um reflexo do processo de construção da identidade de um determinado grupo social com o espaço que o envolve. Mais do que nos aspectos materiais, parte considerável das características fundamentais do

Plano Piloto está nas dinâmicas urbanas, ou seja, nas relações interpessoais e nas relações entre as pessoas e o espaço construído (BISPO, 2014).



Figura 39: Escala Gregária, 2015

Fonte: Joana França



Figura 40: Escala Monumental, 2015

Fonte: Joana França



Figura 41: Escala Bucólica, 2015

Fonte: Joana França



Figura 42: Escala Residencial

Fonte: Joana França

As escalas propostas por Costa não são, portanto, entendidas como elementos estáticos ou bem definidos, mas como relações entre as partes e o todo, configurando, em cada uma delas, diferentes relações de intensidade entre usos, ocupações, paisagismo, densidade, espaçamentos, entre outras. Nesse sentido, cada escala apresenta características que estabelecem ritmos e se relacionam com gradações de intensidade.

A interação entre as escalas é uma interpretação possível sobre importância da circulação (de veículos e pedestres) e do vazio no projeto de Brasília. Nesse sentido, considera-se a assimilação da paisagem de Brasília em ritmos diversos de acordo com as escalas, pois, além dos aspectos funcionais e de organização da cidade, ela é um princípio estruturante da modernidade que se materializa na cidade. Pois, como já exposto, a própria modernidade se relaciona com a ideia de transitoriedade, de fluxos, e de movimento.

A noção de escala em Brasília se funde à noção de paisagem como uma noção aberta, em contínua construção e que recria a apropriação e atualiza o imaginário sobre a cidade. E assim as representações da cidade sugerem o movimento e sua duração, o vazio e sua amplitude expectante, como uma das características fundamentais do seu desenho urbano e atuam na construção da apreensão da paisagem urbana. A construção de Brasília constitui-se não apenas de um registro material, mas também de um imaginário que corporifica a relação com o movimento.

3.3 Perspectiva como discurso

Brasília em sua profícua relação com o cinema, descrita pelo documentarista Vladimir Carvalho⁸² como uma “vocação natural”, vem sendo documentada extensamente ao longo dos anos, entre outros motivos, devido à peculiaridade de seu projeto e construção. A cidade inspirou nestes últimos 60 anos a produção de mais de 500 filmes⁸³, formando um notável conjunto de registro audiovisual de documentários, ficções e animações.

⁸² Vladimir Carvalho, nascido na Paraíba em 1935, chegou a Brasília na década de 1970, onde foi professor do Curso de Cinema na Universidade de Brasília. Realizou diversos documentários sobre a cidade, entre eles: “Conterrâneos velhos de guerra” (1991), “Brasília segundo Feldman” (1979) e “Barra 68” (2000).

⁸³ Contando somente com os participantes no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, na Mostra Brasília, desde 1965. Ressalta-se que nesse número não estão somados muitos dos filmes realizados pelos cursos de cinema, filmes educativos, documentários e reportagens para televisão ou filmes cujos diretores e produtores não inscreveram para o Festival. Ver: (BAHIA, 2012)

Nas décadas de 50 e 60, as produções cinematográficas⁸⁴ tinham um tom apologético à cidade e enalteciam a grandiosidade da realização utópica e suas qualidades urbanas e reativavam o imaginário do eldorado com narrativas esperançosas quanto à oportunidade de uma vida nova. Essa produção transita ora por discursos entusiastas ou fascinados de produções encomendadas, financiadas ou estimuladas de alguma forma pelo Estado, ora por discursos ufanistas por se tratar de produções locais ou por representar um olhar estrangeiro sobre a cidade.

Além da documentação oficial garantida por lei⁸⁵, Brasília suscitou, desde o início, a realização de diversos filmes comerciais, entre documentários e ficções, mas, dos primeiros anos, muito material foi perdido. Alguns são praticamente impossíveis de serem encontrados, como é o caso de "*Les pionniers*" (Os bandeirantes), filme de Marcel Camus, rodado em 1959, cujo negativo encontra-se na França. Esse filme, representante do olhar estrangeiro sobre Brasília, trata de "um imaginário mitológico diante do encanto e da curiosidade que permaneceriam vivos por muitos anos entre documentaristas e ficcionistas estrangeiros" (MORICONI, 2012, p. 33). Assim como "O homem do Rio" (Philippe De Broca, 1963) reatualiza o "mito do paraíso" a ser colonizado.

Não raro, esses filmes parecem reiterar a ideia do cinema, nas palavras de Thomas Elsaesser (2018), como uma mídia próxima à publicidade, contaminada por toda sorte de ideologias. Esse cinema, assim como a fotografia, servia de fato para convencer

⁸⁴ No período de 1957 a 1960 foram realizados 10 filmes contendo a palavra "Brasília" no título, e demonstram como a cidade estimulava o imaginário dos cineastas. (BAHIA, 2012a, p. 23–24)

⁸⁵ O artigo 19 da Lei nº 2.874, de 1956, de criação da NOVACAP, determinou a obrigatoriedade de divulgação mensal de todos os atos da Diretoria, o que ocasionou, àquela época, o surgimento da Revista Brasília. Segundo Cappello (2010), a publicação passou a ser editada, mensalmente, a partir de janeiro de 1957 e tinha como objetivo não apenas documentar, mas também defender a construção, a arquitetura e o urbanismo da nova Capital do Brasil. Além da Revista Brasília, que trazia os registros iniciais da construção, os registros audiovisuais da capital começaram com a Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (NOVACAP), que possui um acervo com mais de 60 filmes em preto-e-branco e em cores, de 16 e 35 mm, que documentam desde a construção de Brasília, passando por momentos de solenidades de inauguração de prédios e monumentos da cidade, até os primeiros anos da capital. Esse acervo foi cedido, mediante Decreto-Lei nº 8.530, do dia 14/03/1985, ao Arquivo Público do Distrito Federal.

o público sobre a capacidade transformadora da arquitetura moderna, mas servia, principalmente, para “vender arquitetura como um estilo de vida” (COLOMINA, 1994; HARRIS, 2011). A casa (assim como as novas cidades) devia parecer o lugar onde se realizariam a promessa e o sonho de vidas emancipadas, em ambientes concebidos para produzir satisfação, ordem e felicidade, abrigando formas de vida prósperas.

O ideário da arquitetura moderna era acompanhado do discurso de que a arquitetura seria responsável por pensar e organizar a estrutura social. Para alguns arquitetos do início do século XX, a reorganização do espaço urbano baseada em princípios de racionalidade seria a indutora de transformações sociais (FISHMAN, 1982). Esse discurso anunciava que a cidade seria um elemento no qual se poderia construir “uma sociedade liberta do atraso a que vinha se submetendo como sociedade colonizada” (MAGALHÃES; PESCATORI, 2019) e o discurso de modernidade pregava uma certa libertação e ao mesmo tempo uma busca pelas raízes genuinamente brasileiras. Não obstante, Brasília apresentou na arquitetura inovações quanto às formas e espacialidades e incorporou muitas das contribuições da arquitetura moderna. Do que o governo soube usufruir, ao construir uma cidade que continha em seu plano premissas igualitárias, uso de novas tecnologias e arquitetura inovadora, e representava uma “equação entre modernidade e construção da identidade nacional” (MARTINS, 2002, p. 374).

Além das fontes oficiais do governo e as produções apologéticas financiadas, evidenciam-se outros dois conjuntos de obras que se complementam e diferenciam. Os registros cinematográficos feitos pelos estrangeiros⁸⁶ e os registros feitos pelos cineastas que viviam na cidade, inicialmente vinculados ao inaugural Curso de Cinema

⁸⁶ No cinema, a recém-inaugurada capital foi cenário para dois filmes estrangeiros. “*Weit ist der Weg*” (“Longo é o caminho”, 2018) é um obscuro filme alemão dirigido por Wolfgang Schleif, de 1960, e a produção franco-italiana *L’Homme de Rio* (“O homem do Rio”), dirigido por Philippe Broca e estrelado por Jean-Paul Belmondo e Françoise Dorléac foi uma das grandes bilheterias francesas de 1964. Márcio Correia Campos (2006) fez uma minuciosa análise dessas películas, interpretando o cenário brasileiro no roteiro dos filmes. (SEGAWA, 2019)

da Universidade de Brasília, mas que aos poucos foram se tornando uma indústria audiovisual com maior independência.

A essa “vocalização natural” apontada por Vladimir Carvalho somou-se o Curso de Cinema, criado em 1965, que mesmo composto por professores e alunos recém-chegados à cidade, trouxe para a capital brasileira cineastas e pesquisadores como Paulo Emílio Salles Gomes, Jean Claude Bernardet e Nelson Pereira dos Santos, que buscaram retratar a capital sob um olhar introspectivo, dando início à construção de uma narrativa própria à cidade. É o caso de “Fala Brasília” (1966), do cineasta Nelson Pereira dos Santos, considerado o primeiro filme realizado dentro do Curso, e registra seus habitantes, trabalhadores, sotaques, a paisagem natural e a construída.

Sendo o primeiro curso superior de cinema do Brasil e criado no contexto do recente golpe militar em 1964, mesmo sob o controle dos olhos do Estado repressor, conseguiu manter um vínculo com o movimento do Cinema Novo, que tinha como objetivo retratar as mudanças que aconteciam no país como um todo e mostrar a realidade aos próprios brasileiros. Nos filmes ambientados em Brasília, a preocupação estava em mostrar a realidade dos trabalhadores na construção e o espaço segregado que foi se estabelecendo desde o início da ocupação do território. Como narrado em “Brasília: contradições de uma cidade nova” (Joaquim Pedro de Andrade, 1967), a pergunta que estrutura o documentário é: “uma cidade inteiramente planejada, criada em nome do desenvolvimento nacional e da democratização da sociedade, poderia reproduzir as desigualdades e a opressão existentes em outras regiões do país?”.

Mas o golpe militar, pouco a pouco, instaurou a censura e alguns assuntos saíram de cena. “Brasília: contradições de uma cidade nova”, que havia sido encomendado pela Olivetti, empresa italiana de máquinas de escrever, foi rejeitado para evitar problemas com o governo militar, e o diretor do filme foi informado de que não obteria o aval para exibição. A cópia foi então depositada na Cinemateca do MAM – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, “para evitar consequências mais graves”, de acordo com

depoimento de Jean-Claude Bernadet, colaborador do filme⁸⁷. Mas a intervenção de Lucio Costa – que pede uma mudança no título e a retirada da sequência que se passa nos interiores do Palácio do Alvorada (**Figura 43**) – parece ser mais um detalhe instigante:

“Contradições de uma nova cidade” é um título injusto e falso. Contradições de um país em desenvolvimento é o título correto para o seu ótimo filme. Ótimo e necessário. Impõe-se a troca. Não me venha dizer que agora é tarde, é sempre possível fazê-lo, é simples questão de querer. Você me deve este mínimo de satisfação. Um abraço. P.S. E deve também cortar os incríveis interiores do Alvorada. (VI.A.01-01204 Carta a Joaquim Pedro de Andrade. “JP. ‘Contradições de uma nova cidade’ é um título injusto e...”)⁸⁸



Figura 43: Fotograma da sequência do Palácio da Alvorada no filme "Brasília, contradições de uma cidade nova", Joaquim Pedro de Andrade, 1967
Fonte: Filmes do Serro.

E, aos poucos, nos filmes pós 1964 o foco transportou-se para as classes médias urbanas, mais especificamente à situação dos intelectuais e artistas: é exemplo desse período “Terra em transe” (Glauber Rocha, 1967), “O leão das sete cabeças” (Glauber

⁸⁷ Depoimento na íntegra em: <https://ims.com.br/filme/brasilia-contradicoes-de-uma-cidade-nova/>

⁸⁸ <https://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/1511>

Rocha, 1970) e “Os herdeiros” (Cacá Diegues, 1969), que são extremamente pessimistas em suas reflexões sobre o fracasso do movimento progressista, a impotência dos intelectuais e o futuro ameaçador da política brasileira. Essas questões também estão presentes em “Amor e desamor”, de Gerson Tavares, lançado em 1966 e ambientado e produzido em Brasília.

A ordem que a organização moderna do espaço urbano expressava, assim como sua arquitetura oficial, estava diretamente associada, pelos primeiros habitantes de Brasília, a um governo autoritário e representado no Eixo Monumental e na Esplanada dos Ministérios. A forte temática política é presente na filmografia da capital, mas o foco aos poucos vai se direcionando para os percursos não oficiais de Brasília, os territórios abandonados, impessoais, o que eleva a informalidade a um patamar de símbolo de resistência. Havia, provavelmente devido a esse fato, uma intencionalidade nas produções locais de filmes, a partir da década de 80, de se mostrar a cidade através de sua arquitetura ordinária, em negação aos símbolos e à arquitetura associados ao poder e ao governo. Os temas evasivos e a linguagem da metáfora aparecem paulatinamente como consequência da repressão e censura.



Figura 44: “Brasília, ano 10”, Geraldo Sobral Rocha, 1970.
Fonte: Acervo da diretora.

Se os primeiros filmes sobre a capital exaltavam a epopeia da sua construção e arquitetura extraordinária, os novos filmes direcionavam o olhar para outra Brasília, menos monumental e mais cotidiana. Nesse período são explorados percursos não

oficiais e imagens de uma Brasília dinâmica, buscando pelo espontâneo dentro do planejado, como no filme “Mínima Cidade” (1984) de João Lanari.

"Mínima cidade" é um filme antimonumental, rodado naqueles pequenos centros de abastecimento que existiam, e que ainda existem, nos fundos das quadras 700 da Asa Sul e que serviam para garantir uma crença ingênua no sistema de abastecimento que seria capaz de ser feito sem intermediários, com o público comprando diretamente do produtor, que tinha sua horta ali mesmo. Era algo tão inviável quanto a ideia de a W2 ser a frente do comércio e a W3 ser apenas via de escoamento. Eram premissas modernistas ingênuas e até mal-intencionadas, um erro crasso. (LANARI in: RIBONDI, PEREIRA e SCHETTINO, 2012)

A partir da década de 1990 há um claro aceleração da expansão urbana, e as cidades-satélites começam efetivamente a aparecer na filmografia de Brasília: “Nota-se a presença do sentimento relacionado ao vazio e à dificuldade de comunicação, mas também a profusão de tipos que convivem na zona central da cidade no cruzamento da rodoviária com o Plano Piloto e as demais cidades-satélites” (MONTORO, 2012, p. 204). A identidade de Brasília é questionada, principalmente a partir do fim do regime militar, que durou 21 anos (de 1964 a 1985), e sua representação se dá pela amplidão, solidão e espaços generosos e vazios. No entanto, de alguma forma, humanizada nos filmes pós-ditadura.



Figura 45: “Feliz Aniversário, Urbana”, Betse de Paula, 1996.
Fonte: CPCE-UnB.

Percebe-se que, à medida que a cidade se consolida, há uma **mudança de plano e no movimento da câmera**, que se posiciona a uma distância média do objeto, ocupando uma posição mais definida. O enquadramento a média distância diminui a

importância do cenário, mas enfatiza os gestos e as expressões faciais. Para Bordwell, o controle da escala dos acontecimentos pelo enquadramento também controlou nosso entendimento do próprio acontecimento:

O enquadramento pode afetar poderosamente a imagem por meio: (1) do tamanho e da forma do quadro, (2) da maneira como o quadro define o espaço dentro e fora de campo, (3) da maneira como o enquadramento impõe a distância, o ângulo e a altura de um ponto de vista à imagem e (4) da maneira como o enquadramento pode se deslocar interagindo com a mise-en-scène. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 299)

Enquanto Brasília se concretizou pelas forças planejadoras e controle do Estado, as cidades-satélites foram surgindo em uma ação conjunta de agentes estatais, iniciativas imobiliárias especulativas e pela autogestão dos assentamentos informais. Nessas cidades, hoje denominadas Regiões Administrativas (R.As.)⁸⁹, o planejamento emergencial buscou principalmente garantir a habitação e serviços básicos, o que levou ao estabelecimento de um vínculo de dependência das cidades-satélites com o centro da capital.

Embora o rápido crescimento do Distrito Federal fosse previsto, ele não incluiu condições para abrigar os primeiros migrantes de outras regiões do país, que durante as obras se estabeleceram em assentamentos improvisados, e que aumentavam à proporção que as obras da capital avançavam. Ao final da década de 1960, os acampamentos provisórios contavam com cerca de 82 mil habitantes e ocupavam territórios estratégicos nas proximidades do Plano Piloto. Cidades distantes do canteiro de obras foram criadas com a remoção das populações carentes, o que, para Aldo Paviani, tornou-se um padrão de segregação socioespacial que se perpetuou nos anos seguintes (PAVIANI, 2010).

⁸⁹ Por um lado, as cidades-satélites de Brasília não foram projetadas para serem administrativa ou politicamente autônomas, ou seja, para serem municípios, em seu sentido pleno. Por outro, elas deveriam ser minimamente autônomas em relação à oferta de empregos e/ou serviços – essa autonomia está na essência da teoria das cidades-satélites, mas não se efetivou completamente no DF.

Enquanto Brasília foi planejada e construída com excelência urbanística e arquitetônica, esses outros núcleos periféricos não apresentaram a mesma qualidade de execução. Somado a isso, a concentração da oferta de empregos e serviços no centro de Brasília apresentava-se como um desestímulo à efetivação dessas cidades; os empregos, quando previstos, não apresentavam qualidades suficientes para suprir as necessidades da população de uma nova cidade.

As cidades-satélites – insistimos no termo, mesmo sendo anacrônico – eram cidades dormitórios, termo atualmente substituído pela frouxa designação Região Administrativa. Algumas, desenhadas com os mesmos preceitos do Plano Piloto, eixos ordenadores, setorização, unidades de vizinhança, nunca contaram com os cuidados a ele destinados. (RIBEIRO; MAGALHÃES; PESCATORI, 2019)

O tombamento pela UNESCO, em 1987, de uma área que envolve o núcleo projetado por Lucio Costa contribuiu para acelerar dois processos bastante conhecidos: a dispersão e o congelamento do centro “histórico”. E, embora algumas das características principais e únicas do desenho urbano do Plano Piloto, como a Esplanada dos Ministérios e as Superquadras, sejam amplamente conhecidas, outras espacialidades foram deixadas de lado em grande parte das iniciativas de preservação do conjunto de interesse urbanístico e arquitetônico e imaterial, mas também do planejamento da paisagem da metrópole, e por causa ou consequência de grande parte da literatura. Desconsiderou-se no perímetro de tombamento o conjunto de cidades-satélites que, mesmo projetadas, tiveram uma ocupação distinta. A definição de limites entre o que deve ser preservado ou não agravou ainda mais a relação centro-periferia estabelecida pela centralidade do núcleo original e determinou não somente o limite entre quem mora dentro da área nobre tombada da cidade e quem mora fora, mas também o direcionamento dos recursos e políticas públicas estimulando ainda mais uma segregação socioespacial existente.

O antagonismo entre as paisagens tombadas e as paisagens planejadas da periferia de Brasília passa a ser traço de união de alguns dos filmes produzidos a partir da década de 1990, como “Brasília, Um dia em fevereiro” (1996) (**Figura 46**), no qual a diretora Maria Augusta Ramos mostra a vida cotidiana dos habitantes de Brasília, e a relação das classes sociais, nos espaços da cidade e da sua arquitetura.



Figura 46: “Brasília, um dia em fevereiro”, Maria Augusta Ramos, 1996.
Fonte: CPCE-UnB.

Em “A concepção” (BELMONTE, 2005), um grupo de jovens sente a necessidade de recriar uma identidade nova a cada dia e vive perambulando pelos espaços da cidade. E em “Insolação” (HIRSCH; THOMAS, 2009), o vazio e o calor remetem a um sentimento de paixão doentia, de um amor que não se consuma. São filmes que evidenciam uma narrativa que possibilita um novo olhar sobre Brasília e as suas dinâmicas, fluxos, percursos, vivências e não apenas pela materialidade de seus espaços, criando um novo imaginário urbano. São filmes que **posicionam a câmera bem próxima** das personagens e objetos retratados, conferindo ao mesmo tempo uma sensação de intimidade e angústia.

A representação da paisagem de Brasília no cinema produzido por cineastas da “Geração Brasília”, a partir dos anos 1990, é marcada pelo questionamento de sua identidade, hegemonicamente representada pela ideia de modernidade no Plano Piloto. Montoro (2012) chama a atenção de que imagens dessas paisagens distintas e contraditórias foram captadas por cineastas que cresceram em Brasília e “mostram suas próprias percepções ao mesclar territórios físicos e simbólicos, que ora acolhem ora

segregam, povoados por personagens que convivem na zona central do Plano Piloto e nas cidades-satélites”. Para Montoro (2012, p. 195), Brasília incorpora no início mais visivelmente essa representação “dicotômica e imprecisa, que ora contava a história oficial dos governantes e pioneiros, ora dos trabalhadores, candangos e migrantes que vieram construir esta cidade monumento”. A contradição presente no projeto de Brasília aparece com toda força nos filmes da década de 1960 e 1970, e atua como elemento dinâmico do imaginário da capital. Elemento este inserido definitivamente nas narrativas que acompanham a cidade dali em diante.

Essas mudanças nas representações da cidade apontam para a década de 1990 como o período determinante na história de Brasília (SANDOVAL, 2014), pois canaliza o período da redemocratização política do país, que se inicia em 1985, o tombamento do conjunto urbanístico, em 1987, e o forte aumento na população do Distrito Federal e entorno, verificada entre as décadas de 1970 e 1980. Com uma população que dobra de volume em uma década, as cidades-satélites e o Plano Piloto estabelecem um fluxo metropolitano, tornando-se uma aglomeração de núcleos cada vez mais conurbados.

As tensões resultantes da relação de interdependência entre os diversos núcleos que formam a metrópole brasiliense criam tramas narrativas que se entrelaçam na construção da cidade e do seu imaginário. Brasília é, portanto, um projeto em contínua transformação, a sua construção foi – além do conjunto de vias, espaços públicos e edifícios que a compõem – o resultado de uma construção teórica e simbólica que se materializou nas propostas do urbanismo moderno e notadamente em Brasília.

A cidade, desde o início, foi alvo de críticas por não resolver os problemas que anunciava suprimir, mas também absorveu as críticas que foram feitas ao próprio urbanismo e arquitetura modernos, que, entre outros, se deu a partir de uma tomada de consciência quanto à atenção insuficiente dedicada à qualidade dos ambientes urbanos em nome do racionalismo do seu traço. Além das críticas relativas às propostas projetuais, Brasília assimilou as divergências políticas e desigualdades sociais do

contexto brasileiro nesse período. Por um lado, “a capital da esperança⁹⁰” representou uma promessa de modernidade, desenvolvimento do interior do país e emancipação social; por outro lado, as questões políticas atreladas à transferência da capital, o golpe militar em 1964, a incapacidade de solucionar as desigualdades sociais, próprias da sociedade brasileira, eram consideradas pelos críticos como uma “modernidade mais estética que ética” (WILLIAMS, 2009).

A arquitetura da capital, apreciada em diversos aspectos, foi denunciada pela ruptura com a cidade tradicional, criando espaços abstratos desconectados da realidade brasileira (HOLSTON, 1993). Essas visões antagônicas que constituem os discursos fundadores da capital estão ainda presentes no debate acadêmico e na vivência cotidiana da cidade, e também registrados na filmografia da cidade. Os filmes que se produziram nos 60 anos de existência de Brasília testemunham a busca por identidade e reconhecimento da cidade e seus habitantes. A construção dos espaços fílmicos é feita nos intervalos e interseções entre os fatos históricos, a comunidade, as promessas, as ficções e a crítica. Nessas múltiplas temporalidades se faz presente a condição da sua paisagem.

3.4 O vazio como *Stimmung*

O céu e a ampla visão permanente do horizonte... Penso que essa fricção entre a melancolia e as possibilidades do novo atçaram minha imaginação. (BELMONTE APUD DAEHN, 2020)

Como elemento marcante da paisagem de Brasília, o vazio, resultante das propostas de planejamento e presente em todas as escalas, é visto muitas vezes como um elemento que contribui para as baixas densidades e os problemas delas advindos. Mas, por outro lado, entendido como elemento paisagístico de coesão do Plano Piloto, gera uma compreensão de unidade entre as diferentes expressões urbanas da cidade, e

⁹⁰ Expressão utilizada por André Malraux (Ministro da Cultura da França), ao se referir a Brasília em 25 de outubro de 1959. MALRAUX, André. **Discours prononcé par Monsieur André Malraux, Ministre d’Etat chargé des Affaires culturelles**. Site littéraire André Malraux. [Online] 25 de oct de 1959. <https://malraux.org/25aout1959/>.

serve, ao mesmo tempo, como uma membrana de proteção que resguarda a cidade da expansão urbana. No perímetro de tombamento do Plano Piloto, condicionado às suas escalas, coube à escala bucólica resguardar o projeto de Lúcio Costa do risco de ser “fagocitado pelas vizinhas satélites, pois esta escala determina um perímetro de isolamento do Plano Piloto com o intuito de garantir sua fisionomia de cidade-parque” (RIBEIRO; MAGALHÃES; PESCATORI, 2019).

Para Carlos Moreira Teixeira, o jardim domina a paisagem de Brasília, mas não no sentido de um jardim projetado, ele “é simplesmente um espaço de sobra que foi ocupado de qualquer maneira, assim como o vácuo é preenchido veementemente pelos cheios que lhe são vizinhos” (TEIXEIRA, 2004). O cerrado invade a cidade transformando-a não em uma cidade-jardim, mas, como denomina o autor, “uma cidade-mato, obra de uma perfeita entropia do paisagismo onde a arquitetura desempenha o papel de aumentar o índice dessa entropia”, como demonstra o ensaio fotográfico (**Figura 47**) de Emmanuel Pinard, em 1999.

Campo limpo, campo sujo, campo cerrado, cerradão. É óbvio que é aqui que está a verdadeira monumentalidade desta cidade: na amplidão desses campos, naquelas distâncias intransponíveis entre uma superquadra e outra, e na pouca densidade de seu plano piloto. É notável isso sempre ter passado despercebido nas análises de Brasília: a cidade é, acima de qualquer outra coisa, um oxímoro da paisagem: um enorme descampado de gramíneas (TEIXEIRA, 2004).



Figura 47: Eixo Monumental e fundos da Catedral, fotos de Emmanuel Pinard, 1999.
Fonte: <http://www.emmanuelpinard.com/photographies/brasilia/>

Já descrito e notado em muitos filmes, o vazio é a paisagem dominante em “Amor e desamor” (Gerson Tavares, Brasil, 1966), primeiro filme totalmente realizado e produzido em Brasília, que ensaia precocemente uma compreensão da vida cotidiana nos primeiros anos da cidade recém-inaugurada. O diretor Gerson Tavares parece seduzido por entender os vazios da cidade, que ficam evidentes nas tomadas externas – as quais mostram as personagens diante de partes inteiras da cidade ainda não construídas –, mas também em vastos interiores, ampliados pelas perspectivas e enquadramentos da câmera – preenchidos mais por mobiliários elegantes do que por presença humana. Os monumentos, volumes construídos, formas marcantes que representam o poder e os traçados geométricos das grandes infraestruturas parecem

interessar menos a Gerson Tavares ao filmar “Amor e Desamor” do que os espaços sem limites precisos e a amplitude horizontal da paisagem.

Na vida cotidiana em Brasília percebe-se o quanto esses espaços “vazios”, “vagos”, “do vagar”, espaços de tédio e de uma estranha liberdade, são fundamentais na busca pela construção de um sentido de lugar. Esses vazios, assim como no filme, nos confrontam com as seguintes questões: O que fazer diante de tanto espaço? Para onde ir diante desta paisagem urbana tão vasta? Que testemunho dão para além dessas imagens tão evidentemente rarefeitas: que podemos delas entender sobre a vida na nova cidade e as emoções que ela evoca? Ao considerar o vazio como um elemento-chave das escalas, ele não é estático e, além de proporcionar a ligação entre os espaços construídos e facilitar sua compreensão, ele é um intervalo e é o movimento. O vazio e o movimento estabelecem uma relação semiótica na apreensão da paisagem de Brasília.

O vazio, em “Amor e Desamor”, propicia uma atmosfera de tédio que paira sobre a existência das duas personagens, no entanto, também promove neles o imperativo de um movimento em uma escala local, traduzido pela necessidade de transposição e preenchimento de um “vazio expectante” (SOLÀ-MORALES, 1995) diante das amplas paisagens, movimento de uso dos lugares como alternativa ao tédio. Mas esse vazio espacial, correlato a um certo vazio existencial, também instiga nas personagens o desejo de fuga da cidade, como explicitado em suas falas.

No filme, esses vazios expectantes têm relações, na crítica de Brasília feita por Mário Pedrosa, à tábula rasa – uma atitude colonizadora modernista sobre o planalto central – no desenvolvimento de sua “Teoria do Oásis”⁹¹. Os anos 1960-80 foram o período de revisão da produção modernista, por meio de intensas críticas e debates, que se dirigiram a um modernismo de ideias hegemônicas, de grandes paradigmas,

⁹¹ A crítica de Pedrosa a Brasília baseia-se na “Teoria do Oásis”. Brasília, a civilização-oásis, se desenvolve do grau zero, do desejo do novo, olhando somente para o futuro. A inconsistência histórica do gesto colonizador, contudo, reside na ideologia hegeliana do progresso, que pressupõe que a história deve caminhar linearmente com suas contradições para o equilíbrio da síntese. (ABDALA, 2019)

propagados e zelados por seus seguidores. Segundo Marques (2002, p. 60), “paradigmas densos de utopias dirigidas às massas; o pensamento marxista, a unificação de valores, a homogeneização de pensamento (...)” foram o principal alvo das críticas e acabaram por promover uma mudança no foco: de uma narrativa de valores hegemônicos e universais para fragmentar-se na busca de sentido do lugar e da sua identidade, quando a cidade passa a ser reconhecida também pelas experiências (individuais ou coletivas) que proporciona.

Os textos de Mario Pedrosa ajudam a entender as diferenças e semelhanças entre a cidade concebida e a cidade vivida, revelando, nas palavras de Bianca Abdala (2019), um “aspecto ingênuo de todo o espírito do plano”, ingenuidade tipicamente utópica em relação à universalização e à planificação da matéria humana que ocuparia a cidade, de suas diferenças culturais, de suas diferentes histórias de vida, de suas expectativas, e de todo um universo de emoções desprezado pelo projeto utópico.



Figura 48: Fotograma de “Amor e Desamor”, Gerson Tavares, 1966.

Fonte: Cine Livre, canal de *YouTube* acessado em www.youtube.com/watch?v=L7XrWhRPKAM



Figura 49: Fotograma de “Amor e Desamor”, Gerson Tavares, 1966.

Fonte: Cine Livre, canal de *YouTube* acessado em www.youtube.com/watch?v=L7XrWhRPKAM

Ao se analisar as sensações em um filme, (BRINKEMA, 2014), chama atenção para aspectos formais como o contexto da obra, o extracampo do enquadramento cênico e também para as elipses, os silêncios e os lapsos de sentido narrativo articulados pelo roteiro ou manipulados pela montagem. Essa abordagem formal é coerente como o vazio urbano problematizado em "Amor e desamor", assim como em outros filmes, mais ou menos sutilmente, ao longo de toda a filmografia de Brasília, e que encontra um novo ápice e se acentua a partir da década de 1980. O vazio da paisagem urbana – e dos interiores – pode ser percebido como o “trauma de origem” que se desdobra em sentimentos de apatia e o não pertencimento em relação à Brasília das décadas anteriores.

Ao vazio em Brasília foi dada uma função e está presente em todas as quatro escalas criadas pelo urbanista – a bucólica, a residencial, a gregária e a monumental – e que se relacionam, em parte, às quatro funções da cidade moderna de Le Corbusier/Carta de Atenas. Mas, para entender quais os valores da espacialidade moderna estão impregnados no ambiente construído e quais os problemas que ainda acarretam e persistem, deve-se observar os vazios e seus potenciais inexplorados, pois nessa sensibilidade ecológica (contraditória e oscilante) pode estar o futuro de Brasília, do urbanismo, da arquitetura. Da mesma forma, declara Sylvia Ficher:

No planejamento da metrópole brasiliense cabe, hoje, adotar medidas que busquem valorizar suas geografias peculiares e compreender as lógicas socioeconômicas nela atuantes para além de configurações funcionalistas definitivas. Se não há mais a antiga unanimidade, é preciso explorar outras possibilidades de gerir o ente urbano. O que não implica em desrespeito à herança arquitetônica e urbanística que a história lhe conferiu ou na impossibilidade de com ela dialogar carinhosamente. (FICHER, 2019)

Em Brasília, e pela sua intrínseca e seminal relação com o cinema, o vazio provoca sentimentos diversos, unifica a complexidade de sua paisagem ao mesmo tempo em que dota a sua homogeneidade de poeticidade, é onde se determina a relação entre natureza e as decisões humanas. O vazio é o que brinda a *Stimmung* na paisagem de Brasília e, da mesma forma, é o intervalo e o choque que dotam a paisagem de sentido.

PARTE 02

1. Paisagens fluidas: a montagem em “Subterrâneos” e “A concepção”.

Parte fundamental das análises realizadas no âmbito das investigações acadêmicas que se utilizam de filmes está na contextualização de informações externas ao filme e que lhes atribui sentidos. Os contextos gerais que envolveram a produção dos filmes já foram apresentados anteriormente, mas, a respeito dos dois filmes que fazem parte das análises a seguir, serão apresentados conteúdos retirados de entrevistas, artigos de jornais e livros, críticas produzidas sobre os filmes e publicadas em mídias especializadas, assim como pesquisas acadêmicas sobre as obras analisadas (CASCARDO, 2011; DAEHN, 2020; MORICONI, 2012; REZENDE JR., 2017; SÁ, 2003), e que acrescentam outra camada de informações. A análise dos dois filmes – "Subterrâneos" (2004) e "A Concepção" (2005) – com os resultados alcançados e considerações críticas, se utiliza das informações externas sempre que são relevantes para a análise.

José Eduardo Belmonte é o diretor dos dois filmes analisados neste capítulo. Ele é nascido em São José dos Campos-SP, mas mudou-se cedo para Brasília. Essa mudança e a vivência na cidade foram relatadas por ele em entrevista ao jornalista Ricardo Daehn (2020) ao Correio Braziliense como algo que marcou a sua trajetória e definiu seu interesse pelas artes, como a literatura e a música, que sempre fizeram parte da vida do cineasta:

Eu vim muito novo, no início dos anos 1970, porque meu pai optou ser transferido para Brasília. Trouxe a família e ficamos. Havia muito incômodo de uma parte da família, porque era uma cidade em construção. As novidades chegando com muito atraso, poucas opções culturais, longe do mar (minha família é do Rio de Janeiro); tudo seco, vazio. Sentia o eco desse incômodo quando criança, mas, de fato, como não tinha outra referência pregressa, essa visão de mundo em Brasília foi minha primeira definição. Ao mesmo tempo em que percebia uma melancolia pelo desterro, também sentia uma imensa liberdade. (...) O céu e a ampla visão permanente do horizonte. Penso que essa fricção entre a melancolia e as possibilidades do novo atizou minha imaginação e me levou às artes muito cedo (apud, DAEHN, 2020).

O interesse pelo cinema e o audiovisual surgiu na adolescência, ao tomar conhecimento das câmeras VHS e a possibilidade de realizar vídeos domésticos, pois,

segundo ele, “era algo raro filmar o cotidiano” (SÁ, 2003, p. 234). Belmonte compreendeu que havia algo além dos filmes que via na televisão e os vídeos caseiros quando teve a experiência, como espectador na sala do Cine Brasília, ao assistir “Gaviões e Passarinhos” (Pasolini, 1966) e “Solaris” (Tarkovski, 1972) em uma mostra de cinema, o que relatou como: “estar em uma sala escura, imerso de imagem e sons, vendo histórias bastante imaginativas, pra mim era algo próximo à dinâmica dos sonhos” (SÁ, 2003, p. 234).

Belmonte cursou a última turma do curso de Cinema da Universidade de Brasília⁹² onde teve a oportunidade de trabalhar como técnico em cinema no Centro de Produção Cultural Educativa (CPCE), ligado à UnB, que “tinha um esquema quase profissional de equipamentos” (SÁ, 2003, p. 234). Nesse período trabalhou como segundo assistente de direção de Nelson Pereira dos Santos, seu professor, no filme “A Terceira Margem do Rio” (1994), o único longa-metragem rodado no Brasil naquele ano. Apesar das diretrizes insuficientes vindas do governo federal, o CPCE foi criado em 1986, em 1991 foi instituído o Fundo de Apoio à Cultura (FAC) e em 1993 foi criado o Polo de Cinema, o que deu algum impulso para o mercado de produção local.

O primeiro filme dirigido por Belmonte foi o seu filme de formatura “Três”, em 1994, que trata da perda da inocência em um triângulo amoroso em três épocas diferentes. O tema da perda da inocência aparece também em “Dez dias Felizes” (2002). Também realizou dois curtas-metragens que se enquadram no gênero da comédia: “5 filmes estrangeiros” (1997) e “Tepê” (2000), sobre os quais comenta que “a ironia e o humor eram usados para esconder uma mensagem séria, uma indignação com a intolerância” (SÁ, 2003, p. 235).

⁹² O curso foi fechado em 1994 e reaberto em 1998. Sobre essa fase, Belmonte relata: “consegui entrar no curso exatamente na época que o governo Collor acabou com cinema brasileiro” (SÁ, 2003). Com o fim da Embrafilme no início do governo Collor, em 1990, a produção de longas-metragens brasileiros praticamente acabou.

Depois de ter trabalhado em documentários e videoclipes na Universidade e experimentado a ficção em seus dois curtas-metragens, Belmonte consolida a sua opção pela ficção nos longas-metragens que realiza dali em diante, sendo "Subterrâneos" o primeiro deles. Essa opção, no entanto, não passou sem questionamentos: a tese defendida pelos principais professores do curso de cinema da UnB era a vocação da cidade para o documentário, pelo fato de Brasília estar fora do eixo Rio-São Paulo e, assim, dos centros econômicos e culturais do país. No entanto, a ideia foi logo enfraquecida pela produção cada vez maior de filmes de ficção, inspirados pelas características físicas e simbólicas que a cidade oferece.

"Subterrâneos" mostra um microcosmo do centro de Brasília, ao mesmo tempo em que faz uma referência à própria dúvida sobre como se referir e retratar esse lugar. Mas é em seu segundo longa de ficção, "A concepção", de 2005, que Belmonte aprofunda a sua relação com a cidade, quando apresenta um grupo de jovens e a crise de identidade, "uma fantasia delirante sobre o desespero de não ter uma identidade ou ter de construir suas identidades numa cidade conspurcada por uma realidade exterior corrompida e hostil" (MORICONI, 2012, p. 235). Uma narrativa comum no trabalho de Belmonte foi percebida pelo ator Murilo Grossi, que já trabalhou em vários filmes do diretor, e descrita como: "uma desconexão das pessoas com a realidade, uma incomunicabilidade"(SÁ, 2003). A temática brasiliense está pautada na tentativa de entender a cidade marcada pelo desterro e as próprias angústias como habitante de uma cidade-experimento, como descreve:

Brasília é quase uma instalação. Vamos todos morar em uma cidade diferente? Ninguém é daqui. Parece uma experiência meio antropológica. O que é interessante é a ideia de construir uma cidade, ter uma utopia de igualdade. Nada disso deu certo, de certa forma. As pessoas agem de outra forma, as coisas tomaram outro rumo. (SÁ, 2003, p. 235)

A existência de uma temática brasiliense, que se confunde com um movimento do cinema local, é percebida como uma temática discreta, "que não é bairrista, sem dizer: Eu amo Brasília" que se justifica pela diversidade de origens e propósitos de cada cineasta, caso de Vladimir Carvalho, cineasta de Brasília, "mas que nasceu na Paraíba".

Belmonte percebe como traço comum na temática e nas personagens a identidade brasileira como “um povo com saudade da terra natal” (SÁ, 2003, p. 234).

Belmonte está bastante conectado com o que é produzido no cinema mundial e promove um diálogo com as referências locais, utilizando-se de linguagens diversas na montagem e na narrativa de seus filmes. Seus dois primeiros longas-metragens são experimentações que usam uma dissolução das formas e de uma profusão sensorial, em sintonia com uma realidade que foi percebida no cinema desde a década de 1990, em que as relações de espaço-tempo se acham em processo de interpenetração e confusão. Denominado como “cinema de fluxo”⁹³, ele tem muita influência nos primeiros filmes do diretor. Da mesma forma, seus filmes se relacionam, na forma e na temática, com os filmes da “retomada do cinema brasileiro”⁹⁴ da década de 1990.

O “cinema de fluxo” tem como característica “um fluxo esticado, contínuo, um escorrer de imagens no qual se desmontam todos os instrumentos clássicos mantidos pela própria definição da mise-en-scène” (LALANNE, 2002, p. 26, apud, OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 9). São filmes nos quais a mise-en-scène⁹⁵, segundo os críticos de

⁹³ Como demonstrado por Oliveira Júnior, o “cinema de fluxo” impossibilita que se fale de mise-en-scène como se falava anteriormente. É um cinema que propõe um jogo em que, “uma vez estabelecidas as regras e acionadas as peças, o mundo possa construir sua própria significação, as ações possam se inscrever no espaço e no tempo por si mesmas” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013). A designação é resultado de uma tentativa de compreender o detalhe estético que mais intrigava os críticos dos *Cahiers du Cinéma* no início dos anos 2000. E o termo “cinema de fluxo” foi cunhado em uma série de artigos de Stéphane Bouquet nos Cahiers de Cinéma, e Jean-Marc Lalanne, posteriormente, retoma o conceito e o amplia (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 9).

⁹⁴ A retomada do cinema brasileiro é um movimento que começa a partir de 1993, quando foi criada a Lei do Audiovisual, que promovia novos investimentos por parte do governo federal. Percebe-se nesse movimento a possibilidade da variação de temas, a liberdade de criar sem o temor da censura e as novidades tecnológicas que tornaram mais fácil e viável fazer cinema no Brasil. As modificações na política de financiamento e distribuição dos filmes brasileiros trazem alterações na própria roteirização e produção.

⁹⁵ A mise-en-scène é um pensamento em ação, a encarnação de uma ideia, a organização e a disposição de um mundo para o espectador. Acima de tudo, trata-se de uma arte de colocar os corpos em relação no espaço e de evidenciar a presença do homem no mundo ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos que dão consistência e sensação de realidade à sua vida. Expressão cunhada, em sua origem, para designar uma prática teatral, a mise-en-scène adquire no cinema essa dimensão fenomenológica: mostrar os dramas humanos esculpindo-os na própria matéria sensível do mundo. Mas, com relação ao cinema de fluxo, Jacques Aumont se pergunta: “Será o fim da mise-en-scène?” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013).

cinema da época, teria se diluído e se tornado pouco aparente ou necessária aos filmes. Há um comportamento comum do olhar que desafia as noções tradicionais em um novo paradigma do fluxo⁹⁶. Essa característica está presente em alguns filmes brasileiros desse período, em maior ou menor grau, nos quais é possível observar que há maior liberdade para deixar que a realidade invada o quadro lentamente, deixando a narrativa menos tensionada e controlada. Essa inflexão narrativa tem relação com a produção digital no cinema.

Os dois filmes representam, no recorte do cinema recente de Brasília que essa pesquisa se propôs analisar, a visão de um cineasta cujas vivências se concentram no Plano Piloto, mas que procuram, nesse território, compreender a dinâmica metropolitana. A metrópole está presente no cinema de Belmonte em Brasília, mesmo que não diretamente, mas como fluxo, dinâmica e encontros dos sujeitos que transitam pelo Plano Piloto. Com temas contemporâneos à época, "Subterrâneos" parece se passar em uma grande cidade mundial (a referência à Hong Kong de "Chungking Express", de Wong Kar-Wai, por exemplo), sem deixar de oferecer as particularidades dos espaços de Brasília, que criam uma paisagem fílmica inerente à metrópole brasileira.

⁹⁶ "Se a mise-en-scène clássica implicava ordenar o real, emprestar uma forma ao que é originalmente informe e caótico (o mundo das pulsões e dos sentimentos), fazer um pensamento ganhar corpo no movimento narrativo de um filme, a estética de fluxo, por sua vez, já trabalha prioritariamente com sensações puras, com atmosferas, com a hipnose da experiência bruta dos significantes materiais (a luz, as cores, o som, a duração, os corpos em movimento), com a possibilidade de o cinema poder ser encarado, acima de tudo, como uma intensificação do olhar para o mundo. A dramaturgia cênica é substituída pela simples apreensão de blocos de realidade justapostos numa montagem que está mais interessada em construir ritmos do que em amarrar significados. O importante não é fixar e definir as coisas, mas gerar fluidez, movimento, continuidade, colocar em circulação as matérias e as formas, as energias e as forças. A arquitetura do real se troca por uma criação de ambiência" (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013).



SUBTERRÂNEOS

Brasil, 2004, 86 minutos. Classificação Indicativa 18 anos. Direção: José Eduardo Belmonte. Elenco: Murilo Grossi, Chico Sant'Anna, Nicola Siri. Filme de abertura do Festival de Brasília de 2003.

SINOPSE

O funcionário de um sindicato localizado no Conic deseja escrever um livro sobre esse conjunto de edifícios que conformam o Setor de Diversões Sul, na área central de Brasília. O Conic é frequentado por uma grande diversidade de pessoas e tem uma dinâmica peculiar que Breno pretende captar, e para isso durante três dias, Breno percorre os corredores do local, onde encontra outras pessoas também implicadas em seus desejos urgentes: Ângela, que busca desorientadamente uma solução para sua vida e Giovani, um italiano que está gravando um documentário sobre o Conic.

1.1 As Escalas de “Subterrâneos”: entre o monumental e os becos do Conic⁹⁷.

Ideias para um livro que estou escrevendo, que eu vou escrever sobre o Conic, um conjunto de prédios mal-acabados, janela, gente, sindicatos, tudo muito estranho, tudo muito esquisito. São luzes, são escuros subterrâneos, lugares que se entra por todos os lugares. É um formigueiro, é uma colmeia, é um lugar estranho. Eu quero escrever sobre ele, eu quero escrever sobre mim nesse lugar escrever. Eu não sei, tá uma merda, peraí eu vou de novo. Vou caminhando pela calçada, entro pelas boates, prostitutas, gays, strippers. Uma vez eu entrei numa boate que se chamava Le Club? Não. Merda! (BELMONTE, 2004)

O trecho citado acima é uma transcrição da narração em *off* que acompanha a cena inicial de “Subterrâneos”. O filme apresenta a relação entre as personagens e o Conic, como é conhecido o Setor de Diversões Sul (SDS), localizado ao lado da Rodoviária do Plano Piloto. O Conic é na verdade um conjunto de edifícios que concentra comércio e serviços e que agrega diversas atividades culturais constituindo uma dinâmica bastante peculiar no centro de Brasília. O personagem principal, Breno, trabalha em um sindicato e frequenta diariamente o lugar, mas tem o desejo de escrever um livro sobre o Conic. Enquanto perambula pelo interior dos edifícios, pelas praças que estes conformam e a região que os cerca, Breno apresenta outras personagens que também vivenciam esse ambiente, assim como suas angústias e expectativas.

A cena inicial⁹⁸ começa com um plano geral, noturno, que apresenta o contexto e enquadra no primeiro plano o Conic e, à esquerda no quadro, os rastros luminosos dos automóveis que passam em velocidade na Esplanada dos Ministérios em direção ao Congresso Nacional, posicionado no ponto central superior do quadro, evidenciando que o filme se passa em Brasília.

A imagem em plano geral dos fundos do Conic parece não se sustentar, a imagem pisca em planos escuros. A partir de 0’17”, enquanto se ouve a narração em *off*, vemos

⁹⁷ Parte desta análise foi parcialmente publicada em (SANDOVAL; REZENDE; SABOIA, 2020)

⁹⁸ A cena inicial, como unidade narrativa, se estende até o minuto 0’57”, quando Breno entra na sala do sindicato e, sentado com seu gravador, diz que vai recomendar seu relato. Breno recomenda seu relato sobre “escrever sobre o Conic” três vezes (minuto 1’31”, minuto 2’20”, minuto 12’18”).

um frenesi picotado de zooms⁹⁹ pelas janelas e luzes acesas das salas comerciais, como se a câmera desejasse entrar no prédio ou, como um voyeur, enxergar o que acontece atrás das janelas. Então, a partir de 0'37", inicia-se um *travelling* acelerado, alternando entre planos médios e fechados, por dentro dos corredores, salas, lojas e letreiros do interior do edifício. Sobre essas imagens caóticas, a narração feita pelo personagem mostra o pouco interesse pela paisagem monumental do lado de fora. Pelo contrário, relata o interesse em entender esse microcosmo localizado na área central, o que destoa da ideia de ordem que predomina nas paisagens emblemáticas de Brasília.



Figura 50: Fotograma da cena inicial, Subterrâneos, 2004.
Fonte: (BELMONTE, 2004).

Os movimentos rápidos e indecisos da câmera, que intercalam imagens arrastadas com closes de janelas e carros começam a apresentar aos poucos esse lugar, guiado pela fala confusa de Breno – interpretado por Murilo Grossi – e dão o tom de inquietação ao personagem, que narra repetidas vezes sua intenção de escrever um livro sobre o Conic. Perambulando, ele se perde em tentativas: ele fala, para, pensa,

⁹⁹ *Zoom-in* na imagem original do plano geral

corta, repete, edita, e não consegue elaborar uma única resposta às suas inquietações. Diante dessa incapacidade, a câmera o acompanha, como se estivesse ofegante e à procura de algo ou alguém, enquanto sua narrativa se utiliza de fragmentos de memórias do lugar, de seus sonhos e do que ele vê.

A câmera subjetiva assume o personagem Breno e comporta-se segundo seu ponto de vista, sua fala e seus movimentos. E passa então a percorrer, em *travellings*, as galerias comerciais, que se abrem em pátios, que se fecham novamente em corredores estreitos e mal iluminados. Aberturas de plano inesperadas revelam praças e tornam a fechar-se em escadas que levam a subsolos labirínticos e escuros, usados como estoques, depósitos de lixo e descartes de todo tipo. É possível notar a diversidade que caracteriza a ocupação do Conic, como os subterrâneos descuidados e insalubres, escritórios ocupados por funcionários apáticos, corredores longos vazios, mas também a quantidade de pessoas que frequentam as lojas e restaurantes, o que revela uma ambiência cotidiana e banal.

Além de Breno destacam-se outros três personagens: Ângela (interpretada por Cibele Amaral), o chefe de Breno, Miranda (interpretado por Chico Sant'Anna) e o cinegrafista gringo Giovanni Scrugli (interpretado por Nicola Siri). Além deles, há a "menina" evangélica (interpretada por Gabriele Lopes), cujo nome não é revelado e que protagoniza o livro que Breno pretende escrever. Suas histórias se intercalam em sequências alternadas, no tempo da edição, e em alguns momentos se cruzam no espaço, todos vivendo suas rotinas, durante os dois dias que o filme registra dentro do Conic.

Enquanto Breno percorre o Conic em busca de motivação, Ângela faz aparições desconexas nas quais aparenta estar passando por um momento de desespero e grande desorientação. Ela não consegue explicar o que sente, não termina as frases, cantarola músicas infantis e não consegue sair do Conic. Em sua primeira aparição no filme ela sai de um carro no estacionamento e o deixa aberto e com pneus furados (a partir do minuto 9'12''); em outra sequência, encontra com Breno inesperadamente no subsolo e demonstra que o conhece bem, seguem para um café, onde conversam. Em outra

sequência, encontram-se no terraço do Conic de onde ela parece querer saltar e fala sobre “estar com uma vontade de morrer”, ao que Breno responde: “você escolheu um ótimo lugar para fazer isso” (a partir do minuto 25’00’’); mas os dois seguem juntos para a sala do sindicato onde Breno trabalha. Lá trocam carícias em um ato que não se completa (a partir do minuto 29’28’’). Na cena que retrata o dia seguinte, Ângela ainda está na sala do sindicato, os funcionários chegam para trabalhar e ela repete: “aqui é um bom lugar... aqui é um bom lugar...” (minuto 42’16’’). Em outra sequência, procura pelo carro do estacionamento e não o encontra; alguém oferece ajuda, mas ela abandona a situação e volta para o interior do Conic e sobe as escadas até o topo do edifício (a partir do minuto 70’00’’); é quando a câmera emula o salto de Ângela ao “correr” em direção ao parapeito e depois se direciona para baixo, mostrando os carros passando no Eixo Monumental, e faz um giro até reencontrar Ângela sentada no terraço. Ângela está claramente desorientada, mas, sempre que aborda alguém, encontra receptividade, ainda que o acolhimento seja apenas instantâneo e temporário.

Miranda, o chefe de Breno, é um sujeito sempre disposto a ajudar os outros. Com seu trabalho no sindicato, ajuda os trabalhadores em suas demandas pessoais e coletivas, a quem ouve atentamente e acolhe Breno, Ângela e todos que o procuram. Participa de assembleias e atos de reivindicação coletiva nos espaços públicos do entorno do Conic. Ele é descrito por Breno como alguém “que tem compromisso, tem consciência”, mas, ao tentar animar Breno, fala: “Escreve o teu livro à noite e trabalha de dia”, minimizando a motivação de escritor ficcional de Breno.



Figura 51: Fotogramas do *travelling* inicial, Subterrâneos, 2004.

Fonte: (BELMONTE, 2004)

Com o objetivo de escrever seu livro, o protagonista passa a analisar e entrevistar diversos sujeitos que trabalham e frequentam o Conic. Mas a inspiração surge quando vê a “menina evangélica” e passa a imaginar um roteiro protagonizado por ela. Em sequências intercaladas com outras histórias aparecem três quadros com títulos de possíveis capítulos do livro de Breno, todos com contagem aleatória. No primeiro quadro lê-se “Capítulo 3 – As revelações do Conic” (15’42”) sobreposto à imagem da menina em frente ao letreiro da igreja. O segundo quadro apresenta “Capítulo 6 – coragem! Eu venci o mundo” com a imagem da menina em frente ao Cine Ritz, que divulga shows de striptease; e o terceiro “Capítulo sem número – Tudo é ilusão, é tudo como correr atrás do tempo” aparece sobre a imagem da menina em meio à multidão que passa em frente ao Conic. Neste último, a menina passa a interpelar os transeuntes afirmando que “Deus está em tudo, nos ensinaram tudo errado até agora”. Essas sequências que sucedem os quadros do capítulo parecem ser parte da imaginação de Breno para o seu livro, no entanto, em uma das cenas Breno encontra a menina dizendo que é escritor e quer conversar com ela, mas termina afastado pelos policiais.

As personagens estão frequentemente em conflito: Breno por diversas vezes cria constrangimentos com outras personagens – com um engraxate, um freguês da barbearia, skatistas ou com o cinegrafista italiano Giovani. Ele questiona: “Por que vocês ficam olhando essa televisão o dia todo?”, ou então: “Por que aqui tem tanta ótica,

vocês vendem tantos óculos?”. Ângela, por outro lado, tem um conflito interior e encontra um pouco de conforto naquele lugar. Miranda oferece ajuda a todos que pedem, mas não consegue resolver seus problemas pessoais e financeiros. E Giovani, encantado por aquele ambiente, força um pertencimento que lhe é negado, quando invade uma linha tênue de privacidade e intimidade que ele parece não enxergar naquele ambiente.

É no ambiente subterrâneo que o protagonista Breno encontra com Giovani, que está também interessado em compreender e falar sobre o Conic no filme que está produzindo. Breno faz uma crítica à violação que comete esse "documentarista gringo", que quer “vender imagens” revelando a hipocrisia que alcança o cinema, a publicidade e o próprio gênero documental, sempre em busca por uma suposta verdade, ou pela criação dela, quando interroga quem estaria, de fato, se prostituindo naquele lugar¹⁰⁰. É possível acrescentar a essa cena uma camada de análise espacial, uma vez que os subsolos do Conic são “falsos” subterrâneos, já que são construídos acima da linha natural do terreno, fato que será explicado adiante (p. 154).

Giovani, assim como Breno, percorre o Conic acompanhado de seu assistente Roque, em busca de imagens e relatos exóticos. Ele comenta o quanto o subterrâneo do Conic é “muito legal” e filma dali escondido, algumas cenas proibidas. Sempre alertado por Roque, Giovani parece não enxergar os limites da imoralidade, no lugar onde tudo parece ser possível e permitido. Ele filma e entrevista as prostitutas, as evangélicas e os vendedores das lojas em busca de imagens, detalhes e acontecimentos inesperados – e o resultado de suas imagens de VHS é inserido no decorrer do filme, como uma colagem.

¹⁰⁰ Belmonte relatou em entrevistas sobre uma imposição que houve por parte dos professores no período em que cursou cinema na UnB, para que se produzissem documentários, com o dogma de que “Brasília tem vocação natural para o documentário”. O documentário como gênero, naquele momento, tinha uma perspectiva de estar aberto ao outro, aos acontecimentos e deixar fluir. Mas, para Belmonte, a ficção não evita essa abertura e fluidez. Em seu primeiro longa-metragem, destaca uma aproximação estética com o documentário: “a gente estava na rua, com os atores conversando com as pessoas, não mexi com a realidade.” (SÁ, 2003a, p. 234)

Revelando a situação de abandono, as incursões pelo subsolo revelam um microcosmo de atividades obscuras e/ou ilícitas – prostituição, tráfico, jogos de azar - mas também revelam um local que serve de moradia e de trabalho precários. Nas imagens do subterrâneo que se sobrepõem às falas em *off* de Breno no início do filme, percebe-se a presença de pessoas sempre se escondendo atrás de alguma parede, ou simplesmente saindo do quadro, quando então a câmera gira rapidamente tentando capturá-los, mas ninguém está mais ali. (2'20 a 2'58''). E nas incursões de Giovani, há sempre algo escondido, sussurrado ou imoral (29'48'' e 34'10'').

Já os ambientes externos, como a plataforma da rodoviária, a Esplanada dos Ministérios e os estacionamentos, são os espaços da multidão (de carros ou de pessoas), para onde as personagens saem, mas irremediavelmente retornam para dentro do Conic. Na cena em que Miranda e seus companheiros do sindicato caminham pelo Eixo Monumental em direção ao Congresso Nacional, há uma aglomeração de pessoas que caminham ao lado de carros de som e bandeiras, em uma cena típica de um dia de manifestação em Brasília. Miranda faz notar a quantidade de policiais armados e cavalaria que ocupa o canteiro central demonstrando sua força, em comparação à pacífica massa de trabalhadores que reivindica seus direitos em volta dos carros de som.

Os encontros são fugazes e cheios de conflitos. Personagem e lugar se fundem na vivência e na existência. As imagens em movimento, cortes abruptos, *loopings* delirantes e a narrativa de Breno – descrições que aceleram e desaceleram, interrupções de fala – não são suficientes para compreender as complexidades desse lugar, evidenciando a desorientação e as transferindo para o espectador. Mas, contrapondo a angústia de Breno, há frequentemente uma intenção de consolo, e nesses momentos é possível perceber o quanto esse ambiente também pode ser acolhedor e familiar. O espaço é retratado de maneira a mostrar que suas dinâmicas afetam diretamente as personagens por meio das memórias e desejos que expressam.

O filme sobre o Conic apresenta uma apreensão das dinâmicas urbanas que envolvem esse conjunto de edifícios da área central da metrópole brasiliense, ainda que o ambiente do filme seja majoritariamente interno, subterrâneo, claustrofóbico, sem

céu, ele é uma oposição da consagrada narrativa cinematográfica dos espaços abertos e monumentais da capital. Um claro contraste com a ordem dos amplos espaços abertos e por vezes assépticos que configuram a paisagem de Brasília.

A partir da análise da paisagem fílmica e da maneira como o Conic foi retratado pelo diretor, percebem-se as características que o tornaram objeto central do filme. Ele é, além de espaço fílmico, protagonista e articulador entre os acontecimentos, personagens e seus conflitos. Mas também um espaço articulador entre as escalas Monumental e Gregária presentes na centralidade de Brasília. A relação entre o espaço e as pessoas que dele participam o transforma em paisagem e o dota de memórias e camadas temporais e subjetivas. Por meio da análise fílmica e dos preceitos teóricos da montagem, procurou-se percorrer a paisagem fílmica em busca dessas subjetividades. E, como maneira de complementar a análise e o contexto, foram destacadas as particularidades do Conic e um breve histórico de sua ocupação, apresentadas a seguir.

Montagem: colecionar fragmentos e construir sentidos

Pelo depoimento de Belmonte à Revista Traços (2017) o filme não seguiu um roteiro estabelecido e o objetivo era retratar o ambiente, mas, logo nos primeiros minutos, o letreiro mostra a seguinte informação: Roteiro Breno Álex, baseado em seu conto: “Conic – dois dias e um instante”. O conto, no entanto, não foi localizado. O enredo se desenvolve na dúvida de como melhor mostrar o Conic e a câmera faz e refaz os caminhos na medida em que o diretor/escritor vai decidindo qual caminho tomar na sua narrativa. Essa tentativa, no entanto, é incapaz de abarcar a totalidade desse universo, permeado por uma constante e indecifrável angústia. Mas ainda assim a intenção clara é de que é preciso falar sobre o Conic e, antes de tudo, confrontar suas personagens àquela realidade, diferente de simplesmente exibi-los.

O filme, que traz o subterrâneo no título, quer retratar tanto o espaço quanto o personagem na sua profundidade, naquilo que não se vê à primeira vista e que contrasta com a dinâmica cotidiana. Também pretende fazer um questionamento sobre qual lugar o Conic – e as vivências que nele se constituem – ocupa nessa cidade, símbolo da modernidade brasileira. As personagens estão também conectadas com lugares que

estão fora-de-campo, ou seja, os lugares mencionados pelos entrevistados de Breno como sendo sua origem, colocando a metrópole presente no filme, mesmo sem mostrá-la diretamente.

Percebe-se o esforço por retratar um tempo presente, mas que é fugidio, e passado e futuro emergem constantemente. Embora as edições sejam evidenciadas pelos cortes abruptos, é possível perceber que o filme se concentra em um período de dois dias, nos quais as personagens perambulam pelo Conic e seu entorno. O filme se utiliza de uma montagem complexa, sem unidade, quando o diretor acentua as diferenças ao misturar tempos e espaços – e materiais fílmicos como as colagens de imagens VHS – que são heterogêneos e dissensuais. Espaço e tempo se fundem e a cinematografia reforça a efemeridade do espaço que só parece se sustentar pelas camadas de tempo: lembranças, afetos e desejos. “Esse lugar parece velho, mas só tem 10 anos”, reclama Breno.

As particularidades desse espaço edificado criaram camadas que se sobrepõem, ora revelando, ora escondendo espaços, usos e vivências distintas, e que Breno tenta entender e para isso coleciona os fragmentos do Conic. Acompanhado por seu gravador, segue coletando memórias, entrevista algumas pessoas com a intenção de escrever um livro, como um colecionador, mas também para aplacar suas angústias e deixar fluir seus sonhos “(...) sempre preocupado com a transmissão da experiência passada no presente a partir do uso do que estava esquecido, escondido ou descartado” (JACQUES, 2015, p. 217). Ele cata e monta com os fragmentos que sobram porque estes têm a capacidade tanto de desmontar a história “oficial” ou “hegemônica” do presente, quanto de remontar outros tempos heterogêneos. O diretor mostra a cidade como uma contraimagem, fruto de uma montagem complexa. Desmonta para remontar como forma de um exercício para compreender a cidade e como seus espaços afetam e são afetados pela relação entre as diferentes partes. Como pontuado por Paola Berenstein Jacques em “Pensar por Montagens”:

Seria ainda utilizar os farrapos e resíduos, fragmentos tanto narrativos quanto urbanos, como tensionadores de homogeneidades, totalidades e partilhas hegemônicas, aprendendo com as heterocronias urbanas, já e

ainda presentes – sobreviventes, materialmente ou não, mas que por vezes apagadas, silenciadas ou esquecidas – em qualquer cidade. (JACQUES, 2018, p. 224)

Para Solà-Morales (1995), o sujeito metropolitano contemporâneo vive o paradoxo de construir sua experiência a partir da oposição, de seu negativo. Em busca de uma visão diversa das grandes cidades após os anos 1970, e que marcou a crítica à arquitetura moderna e o urbanismo funcionalista, os lugares marginais, obsoletos ou residuais começam a ganhar a atenção. Para o autor, é na paisagem constituída pelo *terrain vague*¹⁰¹ que o urbano parece visualizar-se de maneira primordial, como uma contraimagem da cidade.

A presença do poder convida a escapar de sua presença totalizadora, a segurança chama a uma vida de risco, o conforto sedentário chama ao nomadismo desprotegido, a ordem urbana chama a indefinição do *terrain vague*. (SOLÀ-MORALES, 1995, p. 188)

"Subterrâneos" tece, sob os painéis publicitários e cartazes de lanchonetes desse fragmento da paisagem urbana de Brasília, a história do solitário Breno e explora a melancolia e as rotinas diárias dos habitantes de áreas urbanas, que lhes impedem a habilidade de se conectar ou compreender a sua própria relação com o outro. O paradoxo entre proximidade física e distância emocional – nas maçantes rotinas diárias que perpetuam essa distância – ilustra os sentimentos de isolamento e da alienação urbana. E esse paradoxo é mostrado pela cinematografia, sons assincronizados e enquadramentos. A cena do looping inicial é um exemplo importante, pois estabelece o espaço e o tom para o resto do filme: ela é filmada e editada de maneira a amplificar a sensação de se estar perdido em meio à solidão da metrópole.

¹⁰¹ *Terrain vague* são os “lugares estranhos ao sistema urbano, exteriores mentais no interior físico da cidade que aparecem como contraimagem da mesma, tanto no sentido de sua crítica como no sentido de sua possível alternativa” (SOLÀ-MORALES, 1995, p. 188).



Figura 52: Breno imerso na paisagem interna do Conic, Subterrâneos, 2014.
Fonte: (BELMONTE, 2004)

O borrão resultante torna impossível distinguir os detalhes do espaço e os rostos e, em vez disso, força o espectador a vê-los como uma entidade única. Além disso, a filmagem cria a sensação de movimentos bruscos que torna a imagem difícil de seguir. O espectador identifica a face de Breno porque a cena chega a um close. A técnica foi utilizada por Wong Kar-Wai, em "Chungking Express" (1996), para apresentar o personagem de Qiwu em meio à multidão de Hong Kong. A semelhança nas duas sequências (**Figura 52****Figura 53**) é inquestionável, no entanto, no caso de Breno, a cena evidencia a sua solidão naquela praça conformada pelos edifícios do Conic, onde não há multidão.

O cinema de Wong Kar-Wai é declarado como uma das influências de Belmonte, por sua "linguagem que funde videoclipe, *nouvelle vague* e de tudo um pouco" (SÁ, 2003, p. 234). Por meio da aplicação dessas técnicas cinematográficas, Wong Kar-Wai contrasta o personagem de Qiwu com os borrões da multidão (**Figura 53**), que agem muito mais como uma imagem de fundo do que como indivíduos conscientes e ilustra efetivamente a experiência de se sentir isolado em meio a uma indistinguível multidão urbana. Com diversos paralelismos entre os dois filmes, o que difere é a particularidade do espaço em que o filme ocorre, o Conic é muito mais esvaziado e aparentemente menos dinâmico que o espaço retratado em "Chungking Express" (Amores Expressos).



Figura 53: Qiwu em Chungking Express, Wong Kar-Wai, 1996.
Fonte: disponível em plataformas de streaming.

Em “Subterrâneos”, no segundo plano da cena inicial (de 0’17”a 0’57”), as tomadas longas com a câmera portátil, que passeia entre pessoas e objetos, captura quase todo o ambiente, mas, sem se ater a nenhum detalhe, impede que o espectador se conecte com o lugar. Mesmo que esse plano tenha sido precedido por um plano geral do local, sua geografia ainda assim não é totalmente conhecida pelo espectador, que não a conecta com as espacialidades conhecidas de Brasília, uma vez que o Conic se diferencia delas tanto no aspecto arquitetônico e urbanístico, quanto pela sua dinâmica. O espectador passa a conhecer esse lugar peça por peça enquanto a câmera instável e apressadamente viaja através dele. O efeito geral dessa cinematografia é fazer com que o espectador se sinta tonto, desorientado e claustrofóbico. Essas cenas fornecem insights sobre como os sujeitos podem se tornar insatisfeitos ou alienados por seus ambientes, e sua importância está em preparar o cenário para o restante dos eventos do filme.

Da mesma forma, Wong Kar-Wai emprega técnicas fílmicas semelhantes, variando de sua omissão de estabelecer planos ao seu uso de câmeras de mão, em várias cenas que simulam o movimento através de ambientes urbanos. Não apenas Kar-Wai se utiliza dessas técnicas para sugerir um espaço urbano opressivo que cerca e pesa sobre as personagens principais, outros diretores também o fazem, mas aqui o paralelismo da cinematografia entre os dois filmes é incontornável.

Os *travellings* delirantes, as situações de conflito construídas por Breno, assim como a observação de Ângela de que ele “fala demais” (23’06”), mostram que o aparente interesse e a curiosidade pelo outro e pelo desconhecido são mais o reflexo de uma desorientação pessoal e menos uma conexão real com o outro. Por meio dos fragmentos que coleta, Breno questiona o sentido de sua própria existência, o valor do trabalho que realiza no sindicato, suas relações amorosas, mas também questiona a passividade dos frequentadores daquele lugar onde passa a maior parte de seus dias. Sua angústia se converte na paixão por escrever o livro, e só assim suas ações passam a ter sentido, o que o retira da passividade. A motivação de Breno por escrever um livro sobre o Conic é a paixão que sente faltar na sua vida cotidiana? Entender o Conic para ele seria como uma maneira de dar sentido à própria vida?

Ao colocar as personagens em situações de confronto com o lugar – espacial, mas também social, cultural, político – Belmonte, por meio de “Subterrâneos”, faz uma crítica à cidade e à sociedade. Quando Breno diz que o Conic é velho e só tem 10 anos, ele afirma a passividade e alienação da sociedade pós-moderna. Ao registrar a vivência das personagens na cidade e as situações que as despertam para a vida e para o outro, mesmo que isso resulte em agressividade e fragilidade, faz perceber nas suas subjetividades o que os instiga a percorrer esse território. O filme desconstrói as relações e desmonta uma história hegemônica materializada na centralidade do Plano Piloto e a remonta a partir de fragmentos de afetos, expectativas e memórias, construindo uma nova paisagem da centralidade da metrópole brasiliense.

O Conic e a invenção de uma paisagem: o falso subterrâneo

As características únicas do desenho urbano da Esplanada dos Ministérios e das Superquadras de Brasília são amplamente conhecidas, mas outras espacialidades foram preteridas em grande parte da literatura, sendo o setor de diversões um exemplo. Localizado no cruzamento dos eixos Monumental e Rodoviário, o setor de diversões, junto com a rodoviária e os setores culturais, correspondem ao núcleo principal do centro cívico da cidade. No Relatório do Plano Piloto (COSTA, 1995 [1957]), o setor é descrito como um lugar “sofisticado e cosmopolita” que, por meio de sua arquitetura e

ampla oferta de equipamentos de entretenimento, induziria uma vitalidade urbana típica de grandes capitais.

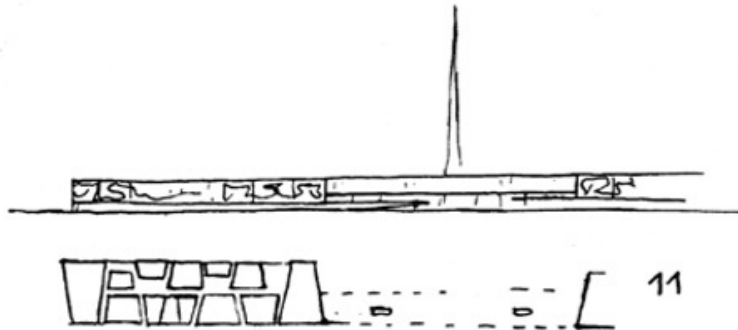


Figura 54: Croqui do Setor de Diversões Sul feito por Lucio Costa em 1957.
Fonte: (COSTA, 1995a)

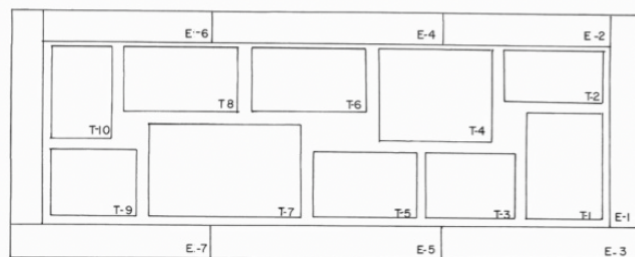
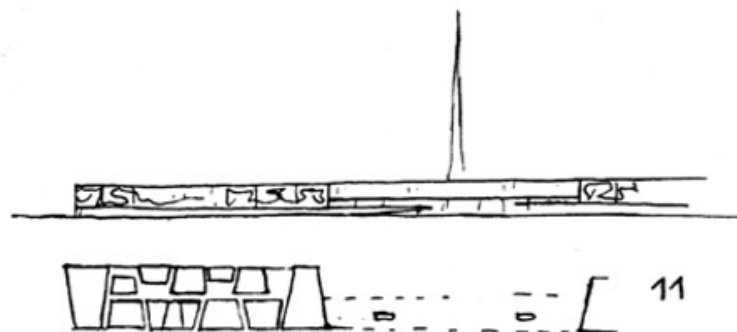


Figura 55: Rascunho elaborado em 1962, autoria desconhecida.
Fonte: Administração Regional de Brasília (REZENDE, 2014).

Embora tenha sido previsto no relatório, o projeto para o setor só foi desenvolvido dois anos depois da inauguração da cidade. O croqui elaborado por Lucio Costa, apresentado juntamente com o texto do relatório em 1957 (Figura 54), era composto por construções de formas trapezoidais e foi substituído por um desenho



mais ortogonal (

Figura 54: Croqui do Setor de Diversões Sul feito por Lucio Costa em 1957.

Fonte: (COSTA, 1995a)

Figura 55). Na sua descrição, Costa propunha uma releitura de espaços públicos tradicionais – como vielas, travessas, arcadas, terraços e pátios – que conectam teatros, cinemas, casas de espetáculo, bares, cafés, restaurantes e galerias comerciais.

Mas, no projeto desenvolvido em 1962, o setor seria composto por um parcelamento urbano em formato retangular, dividido em 18 lotes, sendo 8 edifícios lineares, com 6 pavimentos e elevados sobre pilotis nas fachadas leste-oeste, e no seu interior, edifícios de dimensões e alturas variadas que seriam conectados por passagens públicas no nível da plataforma rodoviária. Para os edifícios perimetrais foram previstos usos comerciais no térreo e salas de escritório nos andares superiores. Já os edifícios internos abrigariam cinemas, teatros e salas de concerto, e, ladeando as passagens públicas, foram previstas galerias comerciais (REZENDE, 2014).

Apesar da importância do setor para a consolidação do centro da cidade, sua construção dependia de investimentos privados, o que atrasou por duas décadas a sua conclusão. Durante a construção dos edifícios, foram feitas alterações projetuais, devido a problemas de compatibilidade do solo, resultantes dos aterros realizados junto à plataforma rodoviária. Essas alterações, reivindicadas pelos construtores que buscavam otimizar os investimentos, resultaram no aproveitamento do que seriam as fundações dos edifícios para a criação de três níveis de piso abaixo do nível da plataforma da rodoviária. Ou seja, o aterro foi retirado, como mostra o esquema abaixo (**Figura 56**):

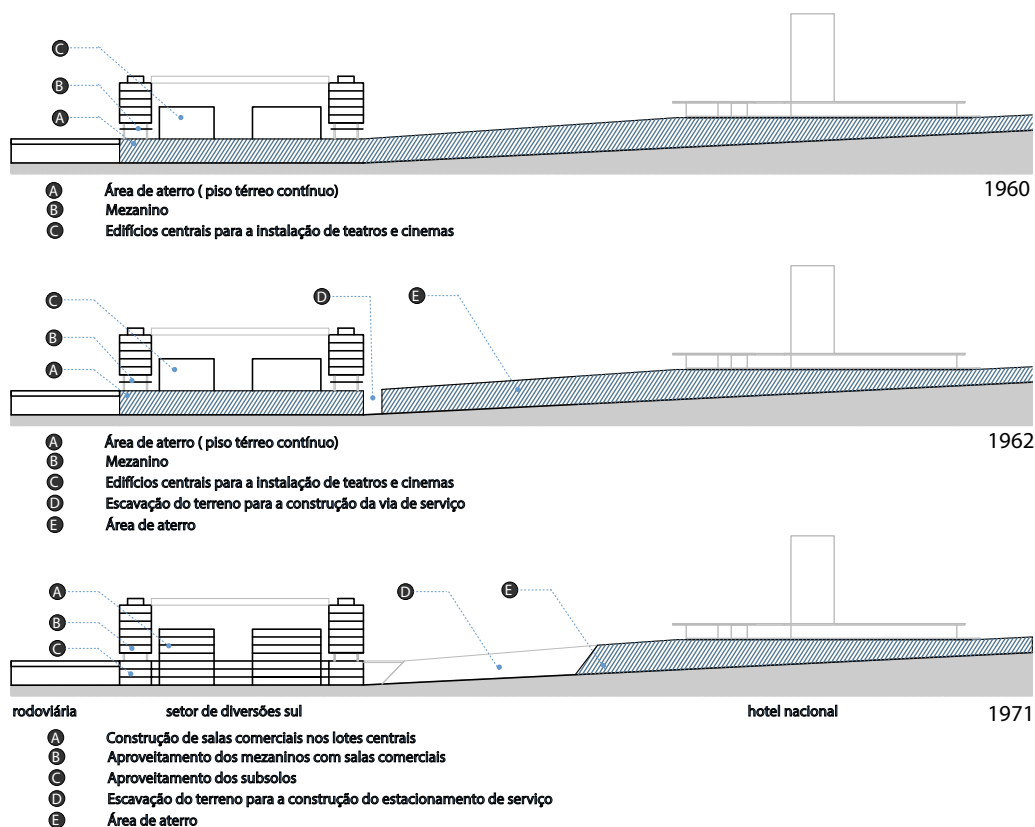


Figura 56: Cortes transversais esquemáticos do Conic, em três momentos (1960, 1962 e 1971).
 Fonte: (REZENDE, 2014)

Embora houvesse um gabarito para orientar a construção dos edifícios mantendo as cotas de soleira e altura dos pavimentos, não houve um esforço conjunto para a compatibilização dos projetos. Como consequência, criaram-se desníveis entre os edifícios e entre eles e a plataforma, resultando em espaços residuais mal iluminados e mal ventilados e conseqüentemente inutilizados. Isso levou à desvalorização dos subsolos criados nos edifícios individuais, assim como problemas de governança e manutenção das áreas comuns sob os espaços de circulação no nível da plataforma.



Figura 57: Fundação das áreas de circulação do conjunto, antes da retirada do aterro para criação do "falso" subsolo.

Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal – ArPDF.

No projeto de Brasília, o chão como abordagem topográfica foi artificializado para exprimir, pela plasticidade, a ordem conferida pelo plano de nível. A representação do Plano Piloto sempre reforçou a ideia de que o chão é plano e o projeto foi suavemente pousado sobre o terreno, confirmando uma imaterialidade abstrata (OLIVEIRA, 2017). No entanto, a pesquisa de Maria Manuel Oliveira revelou a existência de um rigoroso controle da topografia e minuciosa modelagem do terreno. A topografia confere, no conjunto urbano de Brasília, integridade ao conjunto arquitetura/paisagem e às variações topográficas no terreno. Os cerca de 170 metros de desnível são percorridos pelo Eixo Monumental sem serem sensorialmente apreendidos. Os deslocamentos de grandes distâncias pela cidade, realizados majoritariamente em automóvel, corroboram na abstração das características da topografia.

Soma-se a isso o fato de o plano original de Lucio Costa ter sido deslocado para leste, em direção ao lago, em “cerca de 800 metros do ponto de interseção dos dois eixos, e, portanto, todo o conjunto urbano” (CARPINTERO, 1998), e o Eixo Monumental foi alongado para que continuasse se conectando à via existente, na direção oeste. O

que acarretou, na implantação definitiva, que a Rodoviária se distanciasse 2,2 km de sua localização original, descolando do solo natural uma altura de cerca de 10 metros, gerando a necessidade de um reassentamento das cotas dos edifícios em torno da Rodoviária, que se estabeleceu como um novo nível 0 (zero).



Figura 58: Vista posterior do Conic em 2012, foto de Joana França.
Fonte: IAB | DF

A paisagem urbana da centralidade de Brasília é, portanto, construída em torno da Rodoviária, projetada como um cruzamento de fluxos intensos de veículos e edificada a partir de amplos terraplenos, lajes, plataformas e viadutos, elaborados também no sentido de encaixar o projeto no local da nova implantação, cujo terreno é mais acidentado e irregular. Ela é, essencialmente, um viaduto de 200 metros de largura que abriga o cruzamento dos eixos Monumental e Residencial, uma grande infraestrutura que une a parte norte e sul da cidade, como descreve Maria Manuel Oliveira:

Gesto eminentemente topográfico – cujo avassalador e conciso recorte testemunhamos nas espantosas imagens de sua execução – a Rodoviária assinala o contato e a fricção entre os eixos monumental e residencial, definindo a cota fundadora a partir da qual a implantação do “arcabouço de circulação” e, portanto, de toda a cidade, se realizou: o Marco 0 implicou 9 a 10 metros de corte, gerando um enorme volume de terra que foi utilizado na Esplanada. Criou-se o terceiro nível de escavação, o “buraco do tatu”, exponenciando a incrustação da Rodoviária no terreno, e totalizando 16m de altura construída. (OLIVEIRA, 2017)

Essa imensa estrutura se configura, na direção leste-oeste, como uma linha sutil que se desmaterializa na paisagem monumental e aproxima do observador os edifícios de valor simbólico dispostos ao longo do Eixo Monumental, como a Torre de TV e o Congresso Nacional, e minimiza a materialidade de elementos de infraestrutura, como plataformas e viadutos. Há essas perspectivas visuais amplas onde predominam os vazios e nos quais, por sua vez, distribuem-se os fluxos de carros e pedestres. É nesse contexto que se situa o Conic, setor que agrega, concentra, distribui os fluxos e faz a articulação entre as diferentes escalas presentes nessa área de convergência metropolitana.

O Conic e a reinvenção da paisagem

Nos primeiros anos que se seguiram à inauguração de Brasília, os edifícios do Setor de Diversões Sul foram ocupados por profissionais liberais e chancelarias, devido à carência de imóveis comerciais na cidade. Nesse período, a placa que sinalizava uma obra da construtora pernambucana Conic acabou se tornando a referência para as pessoas que passavam pela área central, nomeando informalmente o setor. Durante o dia, burocratas e trabalhadores da construção compartilhavam o mesmo espaço que era, ao mesmo tempo, centro comercial e canteiro de obras. Mas, no início da noite, os “subsolos”, as boates, bares populares, prostíbulos e uma sauna gay atendiam aos homens que trabalhavam na área central. Possivelmente por esse fato, crescia uma rejeição entre as camadas mais conservadoras ao Conic, considerado um lugar marginal (NUNES, 2009; REZENDE, 2014).

Na década de 1980, com o processo de redemocratização do país, após anos sob uma ditadura militar, novos partidos políticos foram criados e acabaram se instalando no Conic devido aos baixos valores dos aluguéis. Nesse período, cresciam as manifestações contrárias ao governo e o Conic se tornava palco para assembleias e protestos. Ao mesmo tempo, festas e shows que aconteciam nos subsolos atraíam jovens universitários progressistas e movimentos de oposição ao governo, tornando-se foco de repressão policial.

Já no início dos anos 1990, a maior parte dos cinemas haviam encerrado suas atividades, acelerando localmente uma tendência mundial que acontecia com relação aos cinemas “de rua”. Outras salas de cinema, no entanto, passaram a exibir filmes pornográficos e shows de striptease, e ainda outras se transformaram em templos neopentecostais, que encontraram na estrutura abandonada dos cinemas um lugar ideal para sua instalação. Esse movimento foi visto por alguns empresários como uma possibilidade de moralizar o Conic, que passaram a favorecer a instalação das igrejas e um comércio de artigos religiosos. Embora pareça contraditório, as igrejas se favoreciam da “marginalidade” do Conic, pois, segundo relatos da época, pastores viam ali a oportunidade de angariar fiéis. O conflito entre o sacro e o profano resultou na associação entre empresários, religiosos, políticos e a Administração de Brasília que alteraram as normas de uso previstas, permitindo a instalação das igrejas. Somando a esse movimento, batidas policiais foram orquestradas buscando encontrar evidências de irregularidades e crimes que levariam ao fechamento de alguns estabelecimentos fora do padrão moral estabelecido (REZENDE, 2014).

Na década de 1990, o setor era considerado um local extremamente marginal pela população de classe média e alta residente nas superquadras e mansões próximas ao Lago Paranoá. Os cinemas foram convertidos em outras atividades e os restaurantes, bares e cafés foram dando lugar a restaurantes self-service, botequins e lanchonetes, adequando-se ao padrão de consumo dos trabalhadores da região. Nos seus subterrâneos, menos valorizados, galerias conectavam prostíbulos, saunas gay, boates, sinucas, casas de massagem, e pontos de comercialização e consumo de drogas. O contraste entre seu passado sofisticado e seu presente decadente criou um imaginário de lugar ao mesmo tempo subversivo, proibido e libertário, o que acabou por atrair muitos artistas (REZENDE, 2014).

No momento em que o filme foi realizado, no início de 2000, o Conic ainda contava com dois grandes cinemas, além de cinemas pornô, uma faculdade de artes, boates, *sex shops*, livrarias, sindicatos, artigos de umbanda, igrejas, além de salas comerciais, bares e restaurantes. Por sua dinâmica cultural, o Conic se constituiu desde

o início como um polo de atração de artistas e foi sede de diversas produtoras de cinema por algumas gerações¹⁰².



Figura 59: Fotograma (1'14") de "Subterrâneos".

Fonte: (BELMONTE, 2004)

Embora as descrições acima apresentem certa clareza no entendimento das diversas camadas (espaciais, sociais, políticas, etc.), elas só foram possíveis a partir de diversos relatos e das pesquisas realizadas na última década, notadamente por Brasilmar Nunes (2009) e Rogério Rezende (2014). Essas descrições clarificam o contexto do período em que "Subterrâneos" foi filmado e subsidiam o imaginário do Conic como um lugar que era ao mesmo tempo sagrado e profano, sofisticado e decadente, despertava o repúdio e a curiosidade de diferentes grupos de habitantes de Brasília.

¹⁰² Além de "Subterrâneos" outros filmes do período também foram realizados ali, como "Obscena" (1986) e "Denis' Movie" (1996), ambos de João Lanari.



A CONCEPÇÃO

Brasil, 2005, 96 minutos. Classificação Indicativa 18 anos. Direção: José Eduardo Belmonte. Elenco: Matheus Nachtergaele, Juliano Cazarré, Milhen Cortaz e Murilo Grossi. Prêmios de melhor montagem e trilha sonora no Festival de Brasília 2005.

SINOPSE

Os filhos de diplomatas Alex, Lino e Liz frequentam o apartamento dos pais de Lino em Brasília enquanto seus pais estão fora do país. E, para se libertar da vida entediada que levam, realizam festas e orgias, até que surge X, um sujeito sem passado que propõe cada dia com uma identidade diferente, que dura apenas 24 horas. O grupo então inicia um movimento chamado Concepcionismo e passa a viver sob as regras impostas pelo manifesto.

1.2 “A concepção”: a perspectiva do estranho na paisagem de Brasília

“A concepção” é o segundo longa metragem de José Eduardo Belmonte e foi realizado logo após “Subterrâneos”. A obra é filmada majoritariamente no Plano Piloto e traz uma questão inicial sobre como é “ser de Brasília”, para um jovem que representa a primeira geração de habitantes nascidos e crescidos em uma cidade em construção e distante dos principais centros culturais do Brasil. O filme apresenta um grupo de jovens que cria a doutrina “concepcionista”, baseada na atitude de “total desapego do eu, da memória, de ser uma pessoa nova a cada dia”. Com imagens e tempos que se intercalam, o grupo deambula pela cidade criando situações novas e na maioria das vezes ilícita, até que são denunciados para a polícia e perseguidos por seus atos.

A cena inicial do filme apresenta imagens de arquivo, sendo a primeira uma fotografia em preto e branco com uma placa: “Brasília: a nova capital do Brasil; alguns contra, todos beneficiados”. E segue com um plano aéreo, também com imagens de arquivo, que sobrevoa as superquadras e o edifício do Congresso Nacional ainda em construção (**Figura 60**). A narração em *off* que acompanha toda a cena inicial traz a reflexão que dá o tom ao filme: “É... vocês não sabem o que é ser de Brasília, não é você vir morar, estou falando em “ser de Brasília”, fazer porra nenhuma, estudar pra concurso, ter uma banda de rock, querer ser Renato Russo. Brasília é uma merda”.



Figura 60: Fotograma da cena inicial (0'38") de “A concepção”, 2006.
Fonte:(BELMONTE, 2005)

Como unidade narrativa, a primeira cena se estende até o minuto 1'55'', quando a narração finaliza com a frase: “até que um dia eu resolvi tocar o foda-se” (1'55''). Durante toda a narração em *off* são apresentadas as imagens de arquivos oficiais e imagens de VHS de vídeos caseiros, que mostram o interior de um apartamento onde acontece uma festa de aniversário. A cidade é vista pela janela do apartamento durante a festa e aparecem prédios em construção que intercalam imagens desfocadas e uma criança no primeiro plano. Intercalam-se também imagens exteriores de carros passando pelo eixo rodoviário, filmadas de dentro de um automóvel que o percorre. São imagens trêmulas, alternadas com imagens filmadas de fora do carro, como que para mostrar a visão de um pedestre que pretende atravessá-los em horário de muito movimento.



Figura 61: Fotograma da cena inicial de “A concepção”.
Fonte: (BELMONTE, 2005)

No início da segunda cena, identifica-se um tronco nu deitado sobre as pernas, em um plano em *zoom-out* que passa a mostrar o cômodo e a luz/sombras da janela se desenhando sobre o corpo que respira ávido, escondendo a cabeça entre as mãos (ouve-se em *off*: “sem CPF...”), ao que segue a apresentação do título e dos créditos do filme. E até o minuto 4'02'' há uma apresentação das personagens que aparecem dançando, queimando papéis e documentos em um espaço que se pode afirmar ser uma galeria de arte.



Figura 62: Fotograma de “A concepção”.

Fonte: (BELMONTE, 2005)

Sons de helicóptero e segmentos de imagens com árvores, céu e postes de eletricidade e iluminação antecedem o letreiro: “Lino, 12 minutos antes”, e fazem a ligação entre a cena do tronco nu com a cena seguinte, na qual Lino corre nu pelo gramado¹⁰³ fugindo dos policiais (**Figura 62**). A voz *off* lembra: “helicóptero foi a primeira palavra que eu falei na vida”, e indica a constante presença do veículo na história do personagem (e na paisagem da cidade).

E dessa maneira as personagens vão sendo apresentadas e relacionadas entre si, com segmentos de planos em diversos locais da cidade e letreiros tais como: “Márcio, cleptomaníaco e alcoólatra, 6 minutos depois”. Até que a personagem “X” é apresentada como a pessoa que fez com que nada “nunca mais fosse igual”, ao que segue uma imagem de uma festa em um apartamento. Alex (Juliano Cazarré), Lino (Milhen Cortaz) e Liz (Rosane Holland) são filhos de diplomatas e estão sozinhos no apartamento dos pais, que viajaram. Aparentemente sem ter nada para fazer em Brasília – para eles, uma cidade sem perspectivas – decidem gozar a vida em orgias, até que o estranho “X” os instiga a dar sentido a essa existência vazia. O apartamento se

¹⁰³ O gramado se reconhece como um dos diversos gramados das chamadas entrequadras, localizadas no setor residencial, e é ladeado por edifícios em blocos de seis pavimentos sobre *pilotis*, elemento característico dos grandes vazios da paisagem de Brasília.

transforma em uma espécie de sede do movimento concepcionista, liderado por X, que dita e altera as regras, com o único objetivo de ser uma pessoa nova a cada dia. E dali saem para deambulações criativas pela cidade, que se assemelham muitas vezes a performances artísticas.

Com muitos flashbacks e *flashforwards*, que remetem a filmes como “Estrada Perdida” (1997, David Lynch) e “Trainspotting” (1996, Danny Boyle), a narrativa se torna oscilante e confusa. É um exemplo a cena na qual Liz nega a existência do movimento concepcionista, sob o letreiro “Liz, 12 anos depois” (6’53’’) que é apresentada antes do lançamento do Manifesto Concepcionista (7’06’’) na galeria de arte, onde todos fazem uma roda informal e assistem a um tipo de performance artística, em “um dia qualquer de abril” (6’05’’). O Manifesto Concepcionista foi criado por esse grupo de jovens dispostos a destruir o conceito de identidade para se reinventar a cada dia e, na performance, aparecem queimando seus documentos de identidade e tirando as roupas enquanto declamam todos os sete itens que compõem o manifesto¹⁰⁴. No minuto 57’23’’ aparece o quadro: “tudo o que foi visto deve ser esquecido agora”, e X aparece denunciando o movimento concepcionista, fechando uma das elipses temporais propostas pelo enredo.

As sequências de fragmentos criam elipses como a da personagem Ariane que deixa o quarto e entra na sala ampla (21’45’’a 23’44’’), e em seguida a cena parece se repetir (38’00’’a 39’38’’), mas o desfecho e a tomada da câmera são diferentes da cena anterior. Algumas cenas são deformadas com efeitos de montagem para demonstrar os efeitos das drogas. A fluidez dos acontecimentos não segue uma linha do tempo convencional e o narrador nem sempre dá conta de apresentá-los de maneira clara, de

¹⁰⁴ O Manifesto Concepcionista consiste em: 1. Morte ao ego; 2. Ser uma nova personalidade a cada dia; 3. Toda memória deve ser apagada; 4. O dinheiro deve ser abolido; 5. A humanidade está doente, o concepcionismo é o caminho para a cura; 6. O Concepcionista é uma fraude que dura 24 horas; 7. O caminho do excesso leva ao palácio da sabedoria.

forma que as cenas se repetem dando impressão de representar pontos de vista diversos.



Figura 63: Fotograma de “Os Idiotas”, Lars Von Trier, 1998.
Fonte: (VON TRIER, 1998), disponível em plataformas de streaming.



Figura 64: Fotograma de “A concepção”.
Fonte: (BELMONTE, 2005)

É possível estabelecer como referência o filme “Os Idiotas” (1998), que apresenta uma experiência radical de um grupo de jovens (**Figura 63**), e é também o segundo longa-metragem do diretor dinamarquês Lars von Trier, reconhecido e tutelado pelo

movimento Dogma 95¹⁰⁵. Em “Os Idiotas”, um grupo de amigos decide ignorar as regras e hipocrisias da sociedade e formam uma comunidade dedicada a explorar os aspectos da idiotice para chocar e disseminar o caos pelos lugares por onde passam. Estes jovens intelectualizados resolvem violar pequenas leis do contrato social, como pagar a conta em um restaurante, para testar a reação da sociedade pequeno-burguesa de Copenhague, no entanto, a performance é interrompida quando percebem maiores riscos (SOBRINHO, 2017). Já em “A concepção”, a traição de X significou o fim do movimento que ele mesmo criou. Com nenhuma indicação da origem e do paradeiro de X, esse estranho chega a este grupo de burgueses, os instiga a viver uma vida sem limites e os entrega para a polícia, fugindo sem deixar rastros.

Montagem: diluir identidades e construir situações

Ambientado em Brasília, cidade que, segundo o personagem Lino (Milhen Cortaz), só tem duas saídas, “o hospício e o aeroporto”, e onde a juventude só tem a opção de participar de concurso público para continuar sua existência sendo útil. E nada pode ser mais entediante. Em entrevista, Belmonte relatou que o filme surgiu “como uma reação à mediocratização da cidade, da inconformidade com o surgimento de uma elite política indigna e mancomunada com salteadores do poder” (MORICONI, 2012). As orgias são uma forma encontrada por esse grupo de jovens de reagir a esse impasse na cidade que representa essa forma de poder, é sua sede e é por ele dominada.

O poder é retratado como algo que estigmatiza os moradores que não integram a elite, ou são seus filhos, e querem se valer de si próprios por seus próprios meios. Os exteriores do poder estão todos presentes: o carro oficial, o conjunto terno-gravata-sapato, o jeito de falar e, sobretudo, o clichê do “servidor público”. Até que o estranho “X” aparece, se torna o guru do grupo e os instiga a criar uma seita para livrar seus

¹⁰⁵ As regras do Dogma 95, também conhecidas como “voto de castidade”. Todos os filmes que recebem o reconhecimento do Dogma 95 seguem 10 regras estipuladas pelo movimento. Para tanto, os realizadores devem enviar cópias de seus filmes à entidade que gerencia o Dogma 95 e submetê-los à avaliação. Caso aprovado e verificado que o *voto de castidade* foi cumprido, os autores recebem o **Certificado Dogma 95**. (QUEIRÓS apud GOMES, 2014)

seguidores “de quaisquer sinais que os identifiquem com poder”. Um poder entendido como portar documentos permanentes, identidade permanente, endereço permanente e indumentária permanente. O objetivo é ser “um ninguém” e usar essa prerrogativa para desfrutar de todos os prazeres que as mudanças de identidade podem oferecer: ser ora um bancário, ora uma garçonete, ou um diplomata estrangeiro perdido em Brasília. Mas as identidades se fundem e em algum momento todos são todos e ninguém é ninguém, e tudo vira desencanto: “A verdade é uma terra sem caminhos, você não consegue chegar a ela nem pela religião, nem pelas leis”, sacramenta X.



Figura 65: Fotograma de “A concepção”.

Fonte: (BELMONTE, 2005)

"A concepção" mostra Brasília como um não lugar e, para viver nela, é preciso se uma não pessoa. Presume-se que um lugar/não lugar sem identidade assume assim outras identidades, identidades que não são suas. “Se tudo nos é estranho, então tudo nos pertence” (EDUARDO, 2005). O movimento concepcionista representa a negação da própria estrutura que o criou – simbolicamente representada pela traição de X –, mas não apresenta nenhuma ação para superar ou remover a imoralidade do poder que critica. O hedonismo é a única forma de protesto. A negação do “ser alguém”, feita pela busca incessante do prazer, justifica a existência da seita e tenta demonstrar que a anulação do ser é uma forma de falência da estrutura de poder. Mas isso não se confirma ao final, quando todos acabam se enquadrando em outros sistemas, que são marginais e ainda assim, sistemas.

Da mesma forma, o sistema organizador do filme está na concepção dos fluxos de tempo conduzidos pelo narrador que guia um passeio pela memória. O movimento constante, o vaivém e o fluxo ininterrupto de fragmentos, acaba por diluir o que acabou de construir. Assim como seus personagens. A multiplicação de planos com texturas diferentes, um fluxo acelerado e estilhaçado de imagens, nas quais a enxurrada de informações promove mais esquecimento do que a fixação de situações ou sentidos, colabora na percepção de identidade múltipla.

Recorre-se com frequência aos espaços de indefinição entre um ponto e outro do enredo, que, somados às várias possibilidades de exploração dramática dos atores, sugerem que todos estão desconfortáveis nos espaços e identidades que ocupam. O afeto do não pertencimento está presente em todo o filme, mas não impede a familiarização com o fluxo, o constante "ir-e-vir" das personagens. As personagens espelham esse ideal, se movem à procura de identidade, de um lugar no mundo, e carregam sempre algum desconforto, sobre o qual pouco entendem. A transitoriedade deixa de ser apenas física e ganha o campo simbólico. E o fato de as personagens principais serem filhos de diplomatas serve para fortalecer este aspecto.

É possível fazer uma relação do percurso cinematográfico realizado em "A concepção" ao que os situacionistas¹⁰⁶ chamavam de "construção de situações", e que se situa do lado da crítica ao modelo funcionalista do urbanismo moderno. A "construção de situações", conceito-chave que deu nome ao grupo, buscava realizar as experiências urbanas e utilizá-las como "observações ativas" e gerações de hipóteses sobre a cidade. Os situacionistas queriam provocar a revolução e pretendiam usar a

¹⁰⁶ A Internacional Situacionista é um grupo liderado por Guy Debord em 1957, para a elaboração do pensamento urbano situacionista. "Entre 1958 e 1969, 12 números da Revista Internacional Situacionista foram publicados e, se nos primeiros seis números (até 1961) as questões tratavam basicamente da arte passando para uma preocupação mais centrada no urbanismo, estas se deslocaram "naturalmente" em seguida para as esferas propriamente políticas, e sobretudo revolucionárias, culminando na determinante e ativa participação situacionista nos eventos de maio de 1968 em Paris" (JACQUES, 2003b).

arquitetura e o ambiente urbano em geral para induzir à participação, para contribuir nessa revolução da vida cotidiana contra a alienação e a passividade da sociedade.

Paola Berestein Jacques (2012) cita os situacionistas e algumas de suas “ferramentas” propostas, tais como a psicogeografia e a deriva, como forma de proporcionar o contato da arte com a vida cotidiana, que se daria no âmbito do espaço urbano através da experiência da cidade existente – através de novos procedimentos e práticas. Ou seja, a construção de situações seria um “momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos”(JACQUES, 2003a, p. 65). Também constituído por meio de um texto-manifesto, em 1954, o movimento liderado por Charles Fourier pregava um jogo com duração de 24 horas:

A construção de situações será a realização de um grande jogo deliberadamente escolhido; a passagem de um ao outro desses cenários e desses conflitos em que os personagens de uma tragédia morreriam em vinte e quatro horas. Mas o tempo de viver não faltará mais. Uma crítica do comportamento, um urbanismo influenciável, uma técnica de ambiências, devem se unir a essa síntese, nós conhecemos os seus primeiros princípios. É preciso reinventar em permanência a tração soberana que Charles Fourier chamava de livre jogo das paixões. (apud JACQUES, 2003a, p. 17)

Assim como em “A concepção”, as personagens desse jogo, todos jovens, criam e recriam identidades enquanto derivam pela cidade, ou enquanto permanecem trancados no ambiente do apartamento: inventando e vivendo uma teoria “concepcionista”, um jogo em que a cada dia uma nova identidade deve ser assumida, e deve durar apenas 24 horas.

Em “A concepção” (2006), as personagens parecem não estar à vontade em lugar algum e sentem o peso de seguir um comportamento adequado (apropriado). No caso, a constante fuga dos lugares e das identidades significa a possibilidade de uma segunda chance ou o recomeço em algum lugar mais democrático que os aceite. Os afetos se revelam novamente na busca por paixão, aquela que dá sentido à ação e que retira o indivíduo da passividade. A paixão de Breno em “Subterrâneos” por escrever um livro sobre o Conic, e a paixão dos jovens do apartamento que foi despertada pelo

desconhecido em “A concepção” é a paixão que Belmonte relata faltar na vida cotidiana moderna¹⁰⁷? Em “A concepção”, a periferia é apresentada de forma anônima, como local de fuga, o rumo das personagens que não são mais aceitas nos espaços que representam o poder e a ordem.

Ao colocar as personagens em situações de confronto com o lugar – espacial, mas também social, cultural, político... – os dois filmes de Belmonte fazem uma crítica à cidade e à sociedade. Ao retirar um grupo de jovens de um apartamento da Asa Sul para fazê-los viver a cidade e observá-la ativamente, é o afeto provocado pela deriva que os instiga a percorrer esse território. Seus dois longas-metragens realizados em Brasília desmontam toda a racionalidade, a generalização e urbanismo como um campo que opera mais pelas semelhanças e, sobretudo, pela criação de consensos legitimadores de enunciados dominantes já conhecidos e pré-estabelecidos. Ao mostrar a cidade de Brasília como uma montagem complexa, sem unidade, seus dois filmes acentuam as diferenças, misturam os tempos e os espaços, que são heterogêneos e divergentes. Desmonta para remontar como forma de um exercício para compreender a cidade e como seus espaços afetam, mas também são afetados cotidianamente pelos sujeitos que a percorrem.

¹⁰⁷ Existe uma forte relação entre as narrativas de Belmonte e os Situacionistas, e que deve ser mais bem explorada futuramente. Em diversas entrevistas Belmonte faz uma crítica à ordem moderna de Brasília (DAEHN, 2020; MORICONI, 2012; SÁ, 2003)

2 Paisagens em oposição: as escalas em “A cidade é uma só?” e “Era uma vez Brasília”¹⁰⁸

A obra do cineasta Adirley Queirós tem atraído a atenção de muitos pesquisadores por apresentar os conflitos na relação entre Ceilândia e Brasília, e que incorpora a dicotomia entre o Plano Piloto e as cidades-satélites. O cotidiano dos moradores da Ceilândia, cidade-satélite desconhecida por/para muitos, nunca escapou da narrativa de Brasília, mas sempre atuou como seu contracampo. Existem numerosos estudos a respeito da obra de Queirós, como exemplo, a revista *Negativo*, editada pelo Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília dedicou, em 2013, um dossiê sobre o cineasta intitulado “Cinema, Memória e Território”, que inclui uma entrevista e dois artigos sobre o filme “A cidade é uma Só?”. Os vínculos entre o espaço urbano e elementos fílmicos como roteiro e narrativa, planos de filmagem, iluminação cênica e desenho de som estão entre os principais interesses das pesquisas sobre a sua obra.

Os filmes são estudados em dissertações, teses e pesquisas dentro e fora do Brasil, e exibidos em mostras, festivais, cineclubes e grandes plataformas de streaming. Adirley Queirós produziu filmes que mostram a cultura da Ceilândia por meio das manifestações culturais e tem grande articulação retórica para falar sobre o lugar do cinema feito na periferia, em seus filmes “Rap, o canto da Ceilândia” (2005), “Dias de greve” (2009), “Fora de campo” (2010), “A cidade é uma só?” (2012), “Branco sai, preto fica” (2014) e o mais recente, “Era uma vez Brasília” (2017). A obra colabora na desconstrução do mito fundador da cidade coletiva e igualitária ao mostrar a realidade de sua população e retratar uma Brasília imaginária, semelhante à cidade presente, mas com situações extremas que levantam reflexões relevantes sobre a condição periférica nas cidades.

Entre as referências do cinema nacional citadas por Queirós estão os cineastas que compõem cena contemporânea do cinema paraibano – como Ian Abé, Lincoln

¹⁰⁸ Parte deste texto foi publicada em (SANDOVAL; SABOIA, 2012)

Péricles e Renan Roviada –, mas ele afirma que tem se interessado muito pela literatura e revisitado os filmes de ação e filmes brasileiros mais antigos, como “Lúcio Flávio, o passageiro da agonia”¹⁰⁹. Queirós explica que sua escolha pelo cinema documental não é pessoal, mas uma limitação de orçamento e de edital: “ganho edital de documentário e, às vezes, tenho que tentar convencer as pessoas que o que faço é um documentário, caso contrário elas pedem o dinheiro de volta” (ALMEIDA, 2015). Mas que, de fato, pretende fazer um filme totalmente ficcional, “que embarque totalmente no gênero, sem concessões, sem ficar explicando” (idem). Segundo Queirós, a narrativa ficcional consegue lidar melhor com a memória, o que ele chama de “memória narrativa”, pois, uma vez que “a memória de pessoas que têm mais de 40 anos é a memória narrativa de filmes de ação” (idem), ela oferece mais liberdade aos atores.

A Ceilândia e o discurso como paisagem

A Ceilândia, projeto do arquiteto Ney Gabriel de Souza, foi concebida para abrigar uma população proveniente das desocupações de áreas nobres do Plano Piloto, composta por cerca de 80.000 pessoas. Essa população era formada majoritariamente pelas famílias dos operários da construção e pessoas que vieram nas grandes massas migratórias para a Capital Federal em busca de trabalho, mas, contrariando as expectativas, inaugurada a nova cidade, não retornaram para seus locais de origem.

Na década de 1970, durante o governo de Hélio Prates, foi criada uma campanha para erradicação desses assentamentos, a Campanha de Erradicação de Invasões, cuja abreviação CEI originou o nome Ceilândia. A CEI transferiu a população que habitava nas vilas periféricas ao Núcleo Bandeirante e nas áreas nobres do Plano Piloto, entre 1971 e 1972. No período, Brasília se consolidava como capital administrativa do país e foram aplicadas diversas tentativas para afastar e controlar as ocupações que se formavam em

¹⁰⁹ “Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia”, filme dirigido por Hector Babenco, em 1976, relata a trajetória do criminoso Lúcio Flávio, famoso bandido da década de 70 que se tornou nacionalmente conhecido pelos roubos a banco e fugas espetaculares.

torno do Plano Piloto, com o objetivo de preservar o que havia sido planejado. Em razão dessa campanha organizada, a transferência ocorreu sem que a poeira, lama, falta de água e de trabalho causasse revolta na população transferida. Para Paviani (1998), este “comportamento” foi também atribuído à promessa de legalização dos terrenos a baixo custo e instalação de equipamentos e infraestrutura, que não eram encontrados nos acampamentos e invasões. Lucio Costa chegou a declarar à época que:

Nesse sentido deve-se impedir a enquistação de favelas tanto na periferia urbana quanto na rural. Cabe à Companhia Urbanizadora prover dentro do esquema proposto acomodações decentes e econômicas para a totalidade da população. (“Núcleos de Apoio”, 2021).

O discurso oficial pregava o crescimento urbano em áreas distantes do lago para preservação ambiental, justificado pela preocupação futura de abastecimento de água. A ação governamental advogava que a dispersão da cidade no território em nada comprometeria a coesão entre as partes, afinal, a propaganda oficial pregava que “a cidade é uma só”. Assim como também advogava que as invasões representavam uma quebra nos padrões de habitabilidade, por isso, a necessidade da transferência a fim de oferecer condições melhores para aquela população. Para a população que vivia em acampamentos e invasões no Plano Piloto, a remoção significava a promessa de aquisição da casa própria, que mesmo localizada em áreas distantes, teria a mesma infraestrutura e princípios de planejamento moderno¹¹⁰.

A ideia de levar a termo o projeto da nação indivisível esbarra na genealogia de um urbanismo que operou por meio do zoneamento monofuncional, disposição de diferentes tipologias para variadas faixas de renda. (...) houve uma política operada por meio de um *cordon sanitaire* e expansão por meio de núcleos satélites, subúrbios e cidades dormitório para a população mais pobre – no caso brasileiro, majoritariamente negra. (MAGALHÃES; DE LIMA, 2020)

¹¹⁰ Ceilândia, de forma geral, tem elementos urbanísticos modernistas que estruturam seu desenho e que seguiram o modelo evidenciado e representado nos diversos assentamentos implantados a partir de 1964, na época do regime militar.

Entretanto, o discurso democrático desapareceu frente à precariedade dos novos assentamentos e à violência na remoção das famílias que ocupavam territórios estratégicos nas proximidades do Plano Piloto. Os barracos de madeira foram destruídos e as famílias expulsas de maneira abrupta, recebendo em troca moradias precárias quanto a saneamento básico e infraestrutura. Cenas das remoções foram registradas também por Vladimir Carvalho em seu documentário “Conterrâneos Velhos de Guerra” (Figura 67), finalizado em 1991, após 19 anos de trabalho.



Figura 66: Canteiro de obras, 1966.

Fonte: Fundo Novacap – Arquivo Público (“Núcleos de Apoio”, 2021)



Figura 67: Cena das remoções em “Conterrâneos Velhos de Guerra”, Vladimir Carvalho.
Fonte: CPCE-UnB.

A Ceilândia está localizada a 26 km do Plano Piloto e tem hoje mais de 400.000 habitantes¹¹¹ com idade média de 31,9 anos. A pressão das cidades-satélites, distantes de vinte a trinta quilômetros do plano piloto, com 74% da população total do DF somando 80% de sua população economicamente ativa, criou uma polaridade que passou a transformar e alterar áreas significativas do Plano Piloto (QUINTO e IWAKAMI, 1998). Esse processo não é exclusivo de Brasília, e todas as metrópoles brasileiras passam pelos processos bastante conhecidos da dispersão urbana e da gentrificação, dos quais as remoções, forçadas ou não, são consequência direta. A disputa por solo urbano tem como consequência também a precariedade de mobilidade e infraestrutura, aliados a fortes conflitos sociais.

¹¹¹ A população urbana é de 432.927 habitantes, Fonte: SEFP/CODEPLAN – Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios - PDAD 2019



Figura 68: Ceilândia, imagem produzidas por satélite, com a tecnologia Digital Globe.
Fonte: Benjamin Grant, projeto Daily Overview.

Em Brasília, apesar do pouco tempo de construção da capital, a cidade projetada como símbolo da construção coletiva, teve sua população mais pobre removida para fora dos limites da bacia do lago Paranoá, reservada somente para a ocupação prevista no Plano Piloto. Os processos de reconfiguração mútua em Brasília, tanto as práticas sociais nos espaços edificados na Ceilândia como a apropriação social em algumas áreas do Plano Piloto, configuraram novos lugares de memória e pertencimento.



A CIDADE É UMA SÓ?

Brasil, 2013, 73 minutos. Classificação Indicativa 10 anos. Direção: Adirley Queirós. Elenco: Dilmar Durães, Nancy Araújo, Marquinhos do Tropa e Welligton Abreu.

SINOPSE

A narrativa do longa-metragem questiona a configuração do território e apresenta a luta por reconhecimento no cotidiano de seus habitantes. O filme mescla cenas do cotidiano da Ceilândia nos dias de hoje e os sonhos de Nancy, com imagens de arquivo e as memórias acionadas por ela, para remontar a história do nascimento da cidade-satélite a partir do episódio da remoção e da promessa de urbanização que não se cumpriu.

2.1 As perspectivas de “A cidade é uma só?”: narrativas tensionadas entre o Plano Piloto e a Ceilândia.

O longa-metragem dirigido por Adirley Queirós, “A cidade é uma só?”, retrata e interpreta a realidade da Ceilândia por meio da recuperação de uma parte de sua história – buscando na memória de algumas personagens e em fontes documentais – empenha-se em reconstruir o episódio da remoção dos moradores da Vila do IAPI, localizada próxima ao Plano Piloto, e que deu origem à Ceilândia. “A cidade é uma só?” pode ser definido como um documentário histórico que mescla a ficção, colocando cara a cara versões do real e do imaginário, revelando tensões e conflitos marcados do território desde o nascimento da Ceilândia.

Os trânsitos entre estratégias ficcionais e documentais operam no sentido de fazer confundir a separação entre estas duas instâncias no cinema. Como linguagem, essa combinação tem sido muito frequente nos filmes produzidos nas décadas recentes e, no Brasil, a inversão nesses enunciados tem sido observada de modo particular, pois, em diversos documentários, há “arquivos que se ficcionalizam”, que “inventam maneiras singulares de encarar politicamente o presente” (GUIMARÃES, 2013, p.63). Ainda que se possa teorizar a esse respeito, há um aspecto já elucidado por Queirós com relação às políticas públicas de acesso aos recursos para a realização de filmes, e que dedicam recursos menores para a realização de documentários comparativamente aos recursos destinados aos filmes de ficção. Queirós afirma, no entanto, que a sua vontade sempre foi de fazer filmes de ficção.

Em “A cidade é uma só?” as personagens deslocam-se pela metrópole entre dois polos, Ceilândia e Plano Piloto. A tensão entre personagem e ambiente está sempre presente e é o que move e modifica tanto os comportamentos quanto os lugares, uma vez que a narrativa se constrói nos fluxos das personagens entre paisagens que se apresentam como dicotômicas e liminares. Também pela maneira como as personagens se comportam e se reconhecem nos lugares, onde se sentem à vontade, onde buscam construir algo ou se indignar por algum motivo. O filme mescla a narrativa da campanha feita pelo governo e seu jingle – que contou com a participação de crianças da comunidade e é apresentada por Nancy – com a campanha eleitoral do candidato Dildu

e as “andanças” do negociador de terras Zé Antônio. As personagens buscam, cada uma a sua maneira, se reconhecer no território e na história de Brasília. É essa busca pelo reconhecimento mútuo que guia as personagens e pressupõe que uma vida ética deve estar preenchida de valores afetivos, vindos das mediações sociais e culturais.

Com um sonho de vida melhor, as personagens de “A cidade é uma só?” representam tipos que se tornaram emblemáticos na construção da capital e se relacionam diretamente com os espaços por onde circulam: o migrante/exilado, o político e o grileiro/negociador de terras. Mas as relações com o poder colocam as paisagens como instrumentos da dissimulação de realidades sociais e econômicas, que são muitas vezes inglórias, como a exclusão socioespacial retratada no filme. Para Besse (2014, p.8), “as paisagens se constituem de ideologias, significados e valores, tornando-se um tecido ético” e assim têm um lugar primordial em relação aos questionamentos sobre a identidade dos lugares. O filme funciona, nesse sentido, como um contradiscurso sobre a ação do governo ao eleger os próprios removidos como sujeitos de fala. O discurso hegemônico busca mascarar a realidade indo em direção ao apaziguamento sem contradições, ao validar o outro segundo seus próprios valores, e, por isso, surge sempre a necessidade de se afirmar como “outro”. Para Queirós, há um comportamento do espírito do homem cordial, que busca por reconhecimento dentro de uma ação de um espaço estimado, e que não é o da periferia¹¹².

Se eu vou abordar um personagem periférico, o que ele tem de construção narrativa periférica são os telejornais, são as narrativas “sociais”. Então esse cara começa a dramatizar, sofrer, a se colocar num lugar de sofrimento e piedade. Internaliza essa narrativa, como se o outro

¹¹² “O bom gosto é a desgraça do pensamento. Quando você entra no tal do bom gosto você já tá cheio de lógica. E o bom gosto de periferia é quase sempre um pastiche, é querer ser aquilo que ele não é. O que é essa categoria do bom gosto, na verdade? É tentar organizar um pensamento que eles chamam de intuitivo, que não é intuitivo, eu acho que é uma tentativa de gramática outra, grupos que se organizam e tem a possibilidade de expressar, primeiro, de fato, com o corpo. A ideia do corpo, de como o corpo se movimenta e depois a ideia de como a gente consegue se libertar daquela gramática, mas aí vêm esses grupos e tentam organizar a gente nesse bom gosto. Aí vêm pela música, pelos movimentos organizados, (...) aí que eu acho que vem a perversidade, porque essa organização parte de uma proposta política que é uma contradição”. (QUEIRÓS APUD GOMES, 2014)

estivesse em um lugar de classe maior do que ele. (QUEIRÓS APUD ALMEIDA, 2015)

Nas entrevistas documentais para a realização do filme, Queirós comenta que, comumente, ocorre de o narrador passar a atuar a partir de sua memória e com isso começa a se emocionar, e então se percebe que é nas narrativas ficcionais que o reconhecimento da personagem periférica, de fato, encontra liberdade de se expressar. Queirós argumenta que a sua escolha pela narrativa ficcional tem o objetivo de que “esse narrador periférico apareça dentro de um arquétipo de ficção para que a narrativa venha amarrada à ideia de filme de ação e aventura” (ALMEIDA, 2015). Ao colocar esse narrador na situação em que não existe uma orientação de corte, e ele tem que responder à própria fruição do pensamento, “ele começa a ter gagueira, e na gagueira sai o filme” (idem), e o filme pode alcançar uma expressão mais plena no limite entre a narrativa como documentário e a narrativa dessa personagem ficcional.

Em “A cidade é uma só?”, a narração de discursos históricos é ouvida nas vozes de Oscar Niemeyer e de Luiz Jatobá (locutor das reportagens de Jean Manzon), em entoação épica, ao descrever o que representava a construção de Brasília para o país. A voz em *off* é frequentemente relacionada ao personagem Dildu, que trabalha no Plano Piloto e faz o percurso de mais de 30 quilômetros entre a rodoviária e a Ceilândia, assim como outros 80% da população de Brasília que se desloca diariamente para trabalhar. Dildu aproveita de seu percurso diário para panfletar pela sua campanha para deputado distrital, ação ambientada na rodoviária do Plano Piloto. É nesse ambiente, diante do intenso fluxo de pessoas subindo e descendo as enormes escadarias, que Dildu tenta mostrar suas propostas como candidato entregando seus panfletos (**Figura 69**), na tentativa de captar eleitores que, como ele, conhece a realidade da periferia e ali exerce, só e anônimo, a luta coletiva por reconhecimento.

A rodoviária é o ponto de centralidade do projeto de Lucio Costa e configura o cruzamento entre o espaço citadino e o espaço representativo da capital brasileira, entre a escala gregária e monumental, entre o burburinho dos transeuntes nos setores centrais e a Esplanada dos Ministérios. É onde se cruzam as diversas narrativas do Plano Piloto e cidades-satélites, por onde circulam mais de 800.000 pessoas, em um

movimento pendular diário. Ela foi, desde o início, reconfigurada pelas diferentes vivências e apropriações da população das duas Brasília que entram em convergência, entretanto, será que a cidade é uma só?

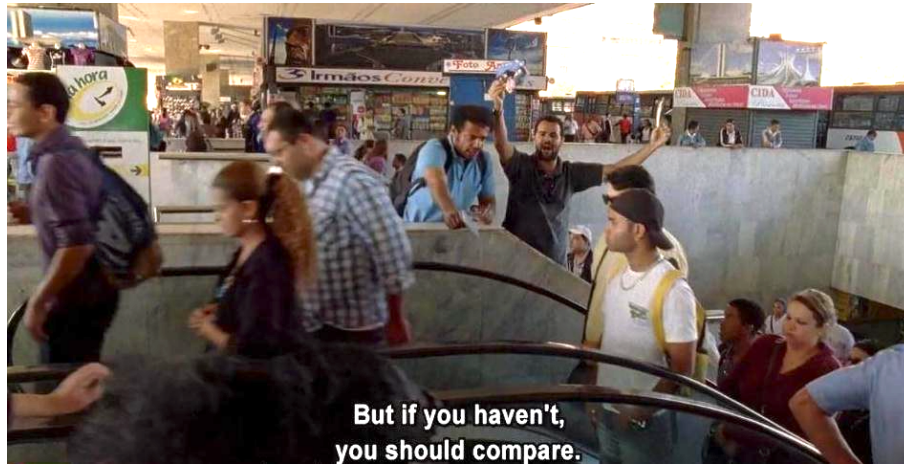


Figura 69: Fotograma da cena de Dildu na rodoviária, “A cidade é uma só?”.
Fonte: (QUEIRÓS, 2013a)

O Plano Piloto de Brasília “é a parte que recorrentemente representa o todo, metonímia da metrópole presente” (MAGALHÃES; DE LIMA, 2020), mas é irrefutável a afirmação de que a população mais pobre e majoritariamente negra está distribuída nas cidades-satélites, e uma leitura simplificada (centro planejado versus periferia desorganizada) suprime a complexidade desse território. E há sempre o risco de apresentar as cidades-satélites como versões empobrecidas do Plano Piloto e interpretá-las “pelo que não possuem mais do que pela potência das práticas que ocorrem em seus espaços” (idem).

Mas o filme escancara as diferenças ao mostrar o contraste entre os dois ambientes, de um lado o espontâneo, acolhedor e caótico e de outro o planejado e estéril sem, no entanto, deixar de revelar o quanto um ambiente depende do outro, no sentido que são os dois lados de um mesmo acontecimento e se vinculam tanto na realidade quanto na ficção. O filme consegue mostrar que essa segregação não fez uma cidade acabada, assim como observou Buarque (1991, p. 11), mas que, “no processo de fazer a segregação, se constrói a consciência que a destruirá”.

No filme, percebe-se a busca de suas personagens por reconhecimento, representada na relação “ser” e “não ser” de Brasília. Queirós descreve a sua própria realidade ao filmar a Ceilândia:

Meus pais foram expulsos da cidade de Brasília, sou da primeira geração pós-aborto territorial. Moro em Ceilândia, periferia de Brasília, há mais de 30 anos. Eu me tornei cineasta e grande parte do meu trabalho está relacionada a este tema. Tudo aquilo que sou, que penso, tudo aquilo que minha geração é, como ela age, é fruto desta contradição de ser e não ser de Brasília. É fruto do acúmulo da experiência de 50 anos desta cidade-capital Brasília. Essa experiência nos faz refletir sobre a cidade. (QUEIRÓS, 2013b)

A partir dessa “contradição de ser e não ser de Brasília,” como os habitantes da metrópole brasiliense narram, constroem e lutam para ter seus espaços e identidades reconhecidos? A narrativa do longa-metragem questiona a configuração do território e apresenta a luta por reconhecimento no cotidiano de seus habitantes.

Montagem: Construir memória e fabular o cotidiano

A personagem Nancy conduz a narrativa do filme por meio das lembranças da campanha que ajudou a divulgar quando era criança e foi selecionada para o coro infantil. A campanha, que serviu para justificar a transferência da população, utilizava o seguinte jingle: “Vamos sair da invasão, 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!’”. Nancy passa então a buscar por documentos da época – reportagens, fotos e vídeos – na tentativa de encontrar e reconstruir o passado. O filme mescla cenas do cotidiano da cidade nos dias de hoje e os sonhos de Nancy, com imagens de arquivo e as memórias acionadas por ela.



Figura 70: Fotograma (20'13'') de “A cidade é uma só?”.

Fonte: (QUEIRÓS, 2013a)

Nancy, em um dos relatos emocionados, lembra que na época das remoções os barracos que seriam removidos eram marcados com um X pintado à porta. Esse sinal indicava que seus moradores não tinham mais opção: ou ir para a nova cidade ou buscar outro lugar para fixar moradia. Dildu escolhe o X como símbolo para estampar sua campanha eleitoral, como representação da escolha do voto. No entanto, pela justaposição das narrativas, presume-se que o X da campanha de Dildu explora esse marco simbólico do violento episódio que marcou o nascimento da Ceilândia.

Soma-se a esse marco simbolizado pelo X, a imagem mais conhecida do traçado inaugural da cidade de Brasília, um grande X marcado num solo estéril e vazio simbolizando o cruzamento dos dois eixos principais do plano de Lucio Costa – exatamente onde se localiza a rodoviária. Brasília “nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz” (COSTA, 1995, p. 285). Mas a cidade, demarcada com um X no solo vasto e por ele segmentada, traçou um X nas portas de quem deveria obrigatoriamente seguir outro caminho e assim poderia ser uma só?



Figura 71: Cruzamento dos dois eixos que formam a estrutura da cidade de Brasília.
Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal – ArPDF.

O longa-metragem reivindica o reconhecimento de uma população que foi ignorada e ainda não se sente incorporada na cidade que viu nascer e ajudou a construir. A identidade, assim como a narrativa no longa-metragem, é uma ação mimética da capacidade humana de reconhecer a si mesmo ao longo do tempo. Para Paul Ricoeur (1998), o ato de narrar, assim como o ato de construir são ações configurantes que implicam uma seleção crítica de memórias e promessas, fatos e premissas, condições e critérios que edificam uma trama contínua ou uma luta incansável.

A narração é uma maneira de acessar memórias e com isso construir uma nova história da cidade. Para Queirós, a questão de trabalhar com a memória coletiva é permitir que as angústias e contradições, tanto do narrador quanto do entrevistador, estejam presentes. Mas a forma como a memória se manifesta mostra que, muitas vezes, ela pode estar cristalizada no tempo, fazendo com que as pessoas não percebam preconceitos históricos e cíclicos em seus discursos.

Quando falo de memória narrativa é que o que a gente tem de referência pra contar. As histórias são referências muito narrativas. A memória sai

disso. Tem início, meio, fim, ponto de virada. Quando você propõe uma pessoa a contar a realidade dela, na minha cabeça, a pessoa tem esses paradigmas todos do “politicamente correto”. (ALMEIDA, 2015)

A memória se constrói nos deslocamentos pelo território da metrópole, pela justaposição de fragmentos localizados em diversos tempos, alguns fatos emergem e sobrevivem de um tempo para outro. No filme, a montagem tem o papel de fazer emergir esses diferentes tempos, colocando-os lado a lado – a demarcação de Brasília no solo, a marcação das moradias removidas e a escolha do voto – todos relacionados em uma mesma narrativa e atuando no mesmo território.

A Ceilândia entre o erradicado e o errante: o corpo como percurso

A narrativa da campanha recordada por Nancy é entrecortada com a campanha eleitoral do candidato Dildu e sua atitude política de participar e representar os interesses da Ceilândia. A busca de Dildu pela construção de seu espaço na metrópole pelo partido PCN – Partido da Correria Nacional – é corporificada nos incontáveis percursos pela cidade, quando sofre na pele as consequências da política urbana outrora promovida pela Campanha da criação da Ceilândia.

O recurso de montagem justapõe dois tempos distintos: um atrelado aos acontecimentos decorridos durante a campanha [da CEI], focalizando os discursos de unidade de peças publicitárias; e outro no presente, em que as consequências da política urbana repercutem no cotidiano de personagens. Este recurso de montagem intensifica o dissenso entre os pontos de vista. Direção de arte, desenho de som e fotografia produzem uma atmosfera naturalista, em que se privilegia a iluminação tradicional, como planos simples adaptados ao perfil pretendido para realçar os personagens. (GONÇALVES, 2019, p. 129)

Mas, como observado por Lima (2019), é no deslocamento, no fluxo, na “correria” que essas personagens erradias se conectam com a cidade. Para Édouard Glissant (2021), o erradio é quem insurge contra qualquer polo homogeneamente configurado, procurando criar hibridações nos vestígios e nas frestas. É uma atitude que procura formular uma “poética”, um idioma que promova condições objetivas da troca e do encontro. Assim, a cidade está representada como um ponto de encontro dentro de uma rede de fluxo, e, como conceituado por Deleuze (APUD LEACH, 1997, p. 292),

"um fenômeno de inconsistência" no qual é a fluidez que nega as estratégias totalizantes.

As expressões trazidas por Édouard Glissant (1928 - 2011), romancista e filósofo Martinicano em seu livro "A poética da Relação" (2021), podem ser empregadas aos deslocamentos dos personagens de "A Cidade é uma só?", mais especificamente, aqueles relacionados à errância e ao exílio a que foi submetida a população erradicada do Plano Piloto. Observam-se vínculos entre o caráter erradio dos sujeitos no filme à situação exilada dos negros descrita por Glissant, "que precisam se articular constantemente para redefinir sociabilidade ininterruptamente atravessada por supressões" (apud MAGALHÃES; DE LIMA, 2020). A experiência errante é ver desvanecer a imagem da vida que se tinha sem que venha a se formar uma nova. São como abismos "povoados de fugidias memórias", presentes no inconsciente do exílio.

Ao mostrar as diferentes passagens temporais de uma época para outra ou ainda as diferentes sobrevivências de uma época em outra, o filme apresenta um exercício de montagem, desmontagem, remontagem e que reforçam suas paisagens liminares, espaços que estão entre um espaço e outro, mas também entre um tempo e outro, como restos temporais. E procura, assim como peças de um quebra-cabeça, dar um sentido de totalidade, que mesmo fugidia ou incompleta parece ser necessária para montar, no sentido de compreender, sua própria complexidade.

(...) um tipo de conhecimento específico e complexo é operado pelo trabalho (ou jogo) de montagem que não busca a unidade e pretende mostrar a própria complexidade ao acentuar diferenças e ao misturar, colocando lado a lado, numa mesma superfície, e, a partir do choque entre suas diferenças, nos fazem compreender outros possíveis, não mais baseados em semelhanças, mas sim na própria diversidade e heterogeneidade que, durante o processo de montagem, faz emergir nexos secretos, escondidos ou invisibilizados por formas de pensar menos complexas ou mais sedimentadas. (JACQUES, 2015, p. 70)

Isso caracteriza uma forma de errância muito diferente daquela que pertence à experiência positiva da descoberta, pois ela se faz com uma imprecisão angustiante por estar sujeita ao amargor do não pertencimento. A experiência do erradio é a do movimento, como o abandono das origens, e no caso dos negros, do lastro que fora

subtraído de suas memórias. O errante não tem a possibilidade de inverter o exílio e, por isso, não importam as raízes, mas o movimento.

A paisagem de Brasília apresentada em “A cidade é uma só?” mostra o constante movimento de ir e vir cotidiano: nas cenas da rodoviária e áreas centrais do plano piloto; nos percursos nas vias de alta velocidade entre os dispersos núcleos urbanos; pelos transeuntes que deixam suas marcas nos amplos gramados em direção à rodoviária; nas perambulações de Dildu para fazer sua campanha e distribuir panfletos; enfim, nos percursos diários que são preenchidos de intenção por Dildu ou por Zé Antônio, e que representam uma luta incessante, uma correria.

Paisagens em contraste

As paisagens de Ceilândia e do Plano Piloto são colocadas constantemente em contraste, o que é reforçado pelos trânsitos entre as estratégias ficcionais e documentais, que têm o papel de borrar a separação entre esses dois gêneros do cinema. Como exemplo, as cenas dos passeios de carro de Zé Antônio, o negociador de terras, que está sempre atento às boas oportunidades de negócio, e que não deixa de comparar os dois ambientes, principalmente no que diz respeito aos preços dos imóveis. Na Ceilândia, o que se vê nas cenas filmadas de dentro do automóvel de Zé Antônio é uma paisagem caótica, resultante dos loteamentos clandestinos e apropriações indevidas do espaço público de seu projeto urbanístico – formado por becos e espaços exageradamente amplos e áridos que propiciaram a ocupação irregular. No entanto, é uma paisagem bastante familiar para as personagens, que têm facilidade em encontrar os lugares e as pessoas que procuram, pois há uma comunidade que se reconhece. Já quando os percursos ocorrem pelo Plano Piloto ao buscar endereços e saídas, Zé Antônio não consegue se orientar pelas letras e números e sente-se perdido.



Figura 72: Fotograma da cena de Dildu caminhando no Plano Piloto, “A cidade é uma só?”.
Fonte:(QUEIRÓS, 2013a)

É possível perceber também o contraste na maneira de representar o cotidiano de personagens homens e mulheres no filme: “os depoimentos de Nancy são quase sempre tomados em um ambiente interno, com plano fechado; ao contrário dos homens que estão quase sempre deslocando pelas ruas” (GOLÇALVES, 2019). Essa observação também foi apontada por Gouvêa (1995, apud MAGALHÃES; DE LIMA, 2020) que afirma que a mudança para a Ceilândia na década de 1970 impactou a vida de famílias que tiveram uma significativa redução de renda. A localização do novo núcleo estava distante do centro de emprego, o que onerava consideravelmente o custo de transporte das mulheres que realizavam atividades domésticas para outras famílias. Com a mudança, a atividade de lavar roupa, que consistia na profissão mais comum em suas residências anteriores, não podia ser exercida em Ceilândia, nos primeiros tempos, devido à falta de água (GOUVEA, 1995, pp. 68-69). O que impacta as mulheres nesse cenário é que a participação da renda familiar ficou basicamente limitada aos ganhos do chefe da família, na maioria, trabalhadores da construção civil.

Já em relação ao dia a dia dos homens, Gonçalves (2019) observa que os planos abertos e em perspectiva ampla têm a intenção de provocar estranhamento, o que, em relação ao Plano Piloto, causa uma não identificação e reforça a situação dos sujeitos na cena como estranhos não assimiláveis na paisagem. O filme mostra o contraste entre os ambientes, de um lado o espontâneo e caótico, e de outro o planejado e estéril, mas

também o ambiente masculino e o feminino, e opera na acentuação das diferenças, o que reforça a intenção do filme na pergunta que está em seu título: a cidade é uma só?



ERA UMA VEZ BRASÍLIA

Brasil, 2017, 100 minutos. Classificação Indicativa 14 anos. Direção: Adirley Queirós. Elenco: Wellington Abreu, Andreia Vieira, Marquim do Tropa. Vencedor dos prêmios de melhor direção, melhor fotografia e melhor som no 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em 2017.

SINOPSE

No ano de 1959 o agente intergaláctico WA4 executa a missão de vir para a Terra e matar o presidente Juscelino Kubitschek no dia da inauguração de Brasília. Porém, sua nave perde-se no tempo e aterrissa em 2016 em Ceilândia, às vésperas do impeachment da presidente Dilma Rousseff. Pela interseção de três períodos temporais, o filme relata a situação recente e grave da política brasileira.

2.2 As escalas de “Era uma vez Brasília”: no amplo o tédio, no exíguo a angústia¹¹³

“Era uma vez Brasília” (2017) é o mais recente longa-metragem de Adirley Queirós, diretor que retrata a Ceilândia e o contexto periférico da metrópole de Brasília, e se destaca por seu cinema político. Neste filme, o enredo central se desenvolve a partir de uma missão espacial frustrada que pretendia aterrissar na Terra e matar o presidente Juscelino Kubitschek no dia da inauguração de Brasília, em 21 de abril de 1960. A missão é executada pelo agente WA4 (interpretado pelo ator Wellington Abreu), que acaba por se perder em meio à viagem e chega ao Brasil apenas em 2016, às vésperas do impeachment da presidente Dilma Rousseff e aterrissa em Ceilândia.

O conteúdo político do filme se apresenta na interpretação do contexto político, atual e específico – marcado pela acentuação da polarização ideológica e manifestações sociais violentas – e na condição periférica de suas personagens. O desenho de som em “Era uma vez Brasília” é parte constitutiva da ambientação, tanto dentro da nave espacial como fora dela, em Ceilândia ou Brasília. O objetivo da análise deste filme é observar a questão da territorialidade, evitando uma ênfase habitual no visível e no projetado na paisagem, mas na sensação que ela transmite e que reforça no espectador, ressaltando, assim, as questões de identificação e papéis sociais entrelaçados no território e construídos por meio de uma paisagem sonora.

O filme é ambientado a maior parte do tempo (um tempo estendido e angustiante) dentro da nave espacial, uma engenhoca de ferro-velho que, vinda do futuro, deveria ser supostamente avançada em termos de transporte, mas nada funciona. O homem à deriva, no espaço e no tempo, usa uma armadura e fuma todo o tempo dentro da nave, onde também tenta, sem sucesso, acender fogo para assar uma carne. A fumaça vai se acumulando no espaço exíguo, deixando a atmosfera asfíxiante e a sensação de falta de conforto transborda da tela. É uma lentidão que se acentua pelos longos silêncios, interrompidos apenas por sons agudos e metálicos, batidas e sopros, o que expande a sensação de incapacidade, mas que permite ao espectador

¹¹³ Parte deste texto foi publicada em (SANDOVAL, 2021)

deter-se nos detalhes da cenografia, construída a partir de restos e ruínas cotidianas, que, somadas aos ruídos, criam uma ambiência de ficção científica de reaproveitamento.

A experiência de confinamento que o filme empresta aos espectadores dilata a experiência de imobilidade e encarna uma sensação de agonia, que se conecta ao desespero do contexto político apresentado em *off*: o procedimento introduz trechos de discursos de Juscelino Kubitschek na inauguração de Brasília, da votação do impeachment de Dilma Rousseff, e uma fala do presidente sucessor, Michel Temer, o que pontua a consumação do golpe de Estado.



Figura 73: Fotograma do filme “Era uma vez Brasília”.
Fonte: (QUEIRÓS, 2017)

Como na maioria dos filmes de Queirós, um fato real e impactante é apresentado como tema central, e a partir dele se desenvolve uma narrativa que utiliza interseções de tempos e heterocronias. Os espaços e tempos compartilhados, em que as pessoas são forçadas a confrontar a existência uns dos outros, rodeados pelos sons e visões uns dos outros, dão sentido concreto a abstrações como privacidade, cidadania e individualidade. O documental é miscigenado de linguagem ficcional com referências nos filmes de karatê, faroeste e ficção-científica. Ao misturar diversas referências temporais e de diferentes linguagens cinematográficas, o diretor constrói uma linguagem única na qual a realidade entrecorta a ficção com o objetivo de potencializar seu alcance: “apocalíptico pela ficção e real pelo documental” (FALCÃO, 2018).

Brasília e Ceilândia são sempre o palco onde passado e presente se misturam com relatos reais e encenações: “a Brasília de Adirley Queirós é, de fato, uma dramática ficção” (SETUBAL, 2019). Ainda que suas imagens apareçam minimamente, é por meio da representação de Brasília que o diretor evoca as principais contradições e paradigmas brasileiros, sintetizados pela exclusão territorial e pelos seguidos apagamentos em sua história. Mas o filme mostra uma forte relação com o tempo presente e realiza uma especulação distópica. De acordo com Jameson (2005), “as distopias consideram o presente no quadro de futuros possíveis que reconhecem e contabilizam as contingências sociais, econômicas, políticas e lógicas culturais”. Queirós o faz exatamente em oposição à utopia que a narrativa oficial de Brasília vem construindo na representação de uma “totalidade inequívoca, um símbolo-fragmento que representa ou é visto como uma totalidade” (JAMESON, 2005). Para Queirós, Brasília é representada como contra-utopia, e Ceilândia é seu espelho.

Pela infraestrutura metropolitana criada para ligar os núcleos urbanos distantes da área central, e que serve de paisagem ao filme, observa-se a cidade que cresce a partir dos eixos de circulação e transporte. No filme, essa infraestrutura é retratada mais como uma ruptura do que como ligação entre as partes da cidade. Nas cenas fora da nave, em Ceilândia, a presença de grades metálicas incorporadas à arquitetura, as passarelas de ferro que atravessam os trilhos do transporte realçam o uso do metal como material, cor e som. A paisagem sonora é composta por rangidos metálicos, atrito de rodas, máquinas sem graxa que transmitem uma sensação incômoda.

Para Upton (2007), ao se estudar um lugar, deve-se levar em consideração as maneiras como os ambientes afetam o indivíduo e a sociedade a fim de envolver os aspectos intangíveis da experiência urbana. Mas, antes, é preciso reconhecer que os sujeitos são parte da paisagem e estão ligados a ela por meio de sistemas perceptivos variados e complexos. “O ambiente se constitui por meio de uma série de processos metabólicos e neurológicos que afetam o senso de identidade de maneiras inconscientes, não racionais, mas decisivas. O indivíduo é, portanto, sempre um

indivíduo no lugar” (GIBSON 1966, apud UPTON, 2007). Queirós retrata um cotidiano que conhece bem e associa-se sem ressalvas a esse ambiente e personagens.



Figura 74: Interação entre os três personagens principais de “Era uma vez Brasília”.
Fonte: (QUEIRÓS, 2017)

O agente WA4 recebe a proposta, após ter sido preso e afastado da família por cometer o crime de grilagem¹¹⁴, de receber uma casa para sua família morar, desde que aceite executar a missão. As outras personagens do filme são: o rapper Marquim do Tropa, que usa cadeira de rodas – e passa seus dias a percorrer a Ceilândia em seu automóvel velho –, vai aos shows de rap e interage com Andreia Vieira, uma ex-prisioneira e guerreira do exército que o rapper está formando para matar os inimigos que habitam o Congresso Nacional – e que têm, ao que tudo indica, sistematicamente, vencido todas as batalhas.

Os guerreiros desse exército se apresentam desafiadores e fortes, ainda que cansados, atrasados, desnutridos ou oprimidos. Mas é nessa condição de marginalidade

¹¹⁴ Grilagem é a “ocupação irregular de terras, a partir de fraude e falsificação de títulos de propriedade. O termo tem origem no antigo artifício de se colocar documentos novos em uma caixa com grilos, fazendo com que os papéis ficassem amarelados e roídos, conferindo-lhes, assim, aspecto mais antigo, semelhante a um documento original. A grilagem é um dos mais poderosos instrumentos de domínio e concentração fundiária no meio rural brasileiro”. Fonte: <http://www.incra.gov.br/oqueegrilagem>, acessado em dezembro de 2018.

que parecem reunir forças para lutar. Nas cenas do treinamento da guerrilha intergaláctica e no show de rap estão os momentos nos quais o filme vislumbra algum tipo de agenciamento coletivo. De resto, as personagens estão sós e têm reações vazias. Mas o que prevalece é sensação de que as armas de que dispõem não dão conta de vencer uma batalha, são defasadas e não funcionam. E, na mesma medida, o filme não sustenta em momento algum qualquer ilusão de encontrar condições de superação. Observa-se o retrato da situação de imobilidade das periferias pobres da maior parte das grandes metrópoles, onde a população é alocada a grandes distâncias do centro, do trabalho e das decisões.

Com o objetivo de observar a experiência da cidade sensorial, da maneira como apresentada no filme "Era uma vez Brasília", busca-se concentrar na paisagem sonora, que conduz a narrativa e atua na construção de territorialidades na Brasília metropolitana atual. Partindo dos diversos marcos temporais que compõem a narrativa fílmica, o contexto da formação da Ceilândia e como a cidade vem constituindo suas territorialidades na relação antagonica com Brasília é ampliado com a inserção do Sol Nascente na narrativa. A paisagem sonora dá às cenas corpo e sentido ao propiciar um acesso diferente de apreciação da paisagem, não mediada somente pela visão, e que faz permanecer a sensação de imobilidade e impotência que resta para os espectadores/sujeitos como um incômodo corporificado por meio da paisagem sonora.

Ceilândia não é Brasília: Três tempos de exclusão

Em "Era uma vez Brasília", o agente WA4, supostamente vindo do futuro, recebe a missão de chegar a Brasília em 1960, no período em que o "eldorado" brasileiro atraía muitas pessoas com promessas de trabalho e progresso, o que certamente não incluía a todos. Mas WA4 aterrissa 56 anos depois, em Ceilândia, e reconhece uma paisagem familiar. O que se vê nas cenas filmadas nas ruas de Ceilândia, o ambiente natural das personagens parece caótico, com ruas sem calçamento, arruamento desalinhado, uma paisagem árida e empoeirada. Quando WA4 é questionado sobre a sua origem e sobre como é o local de onde vem, responde sucintamente: "Venho do planeta *Karpenhall* – (que significa Sol Nascente) – e é igual a isso aqui".



Figura 75: Foto aérea do Sol Nascente, Jorge William.
Fonte: Agência O Globo.

O conjunto habitacional Sol Nascente, uma expansão da Ceilândia, é hoje considerado a maior favela¹¹⁵ da América Latina, com cerca de 100 mil habitantes, e tem como principal registro de causa de atos violentos os crimes decorrentes da grilagem de terras. “São criminosos que perceberam que a grilagem de terras, além de mais rentável, prevê uma pena bem menor que o tráfico”¹¹⁶. O crime é responsável pela origem do Sol Nascente, que era uma área de chácaras até o fim da década de 1990, que começaram a ser parceladas e vendidas, junto com terra pública.

Quando o agente WA4 é questionado sobre a sua missão, responde: “era um projeto de dar habitação para todo mundo. Me colocaram dentro de uma nave e me jogaram no espaço”. Transmitindo a sensação do despejo também em outra passagem, revela, ao tentar se comunicar com uma rádio: “Estou perdido, sem mantimento, os motores estão parados, estou sem bateria, sem cigarros...”.

¹¹⁵ O IBGE classifica como favela um conjunto de no mínimo 51 unidades habitacionais ocupando ou tendo ocupado, até período recente, terreno de propriedade alheia, pública ou particular, dispostas, em geral, de forma desordenada e densa e apresentando carência de serviços básicos.

¹¹⁶ Renata Mariz, 16/07/2018, Fonte: <https://epoca.globo.com/sol-nascente-favela-de-brasilia-que-caminha-para-se-tornar-maior-dobrasil-22882335>

A missão do agente WA4 é, como declara, uma troca pelo perdão de seu crime de grilagem e da promessa de ganhar uma casa para a sua família morar. O filme apresenta esses três períodos temporais que se sobrepõem: as invasões das áreas do Plano Piloto e a consequente expulsão para a Ceilândia na década de 1970 – e talvez essa seja a motivação da missão de matar o presidente; o tempo atual (2016), quando o agente aterrissa, com a Ceilândia consolidada, mas ainda carente de infraestrutura, distante, empoeirada e violenta; e o tempo futuro, de onde vem WA4 em sua nave ferroviária, quando, aparentemente, o problema continua sem solução.

Os três períodos espaço-temporais são representações igualmente distópicas. Se no gênero de ficção científica, as cidades em "Blade Runner" (Ridley Scott, 1982), "Metropolis" (Fritz Lang, 1927) e "Alphaville" (Jean-Luc Godard 1965) marcam o tempo futuro e apocalíptico como um lugar distante e distópico, fica evidente que no filme de Queirós a distopia está no presente. É por meio do reconhecimento da violência enquanto elemento constitutivo da narrativa oficial que seus filmes expõem o paradoxo da utopia progressista que carimbou a imagem de Brasília. Para Setubal (2019) Brasília é a "representação do paradigma do recomeço", sustentada por apagamentos e ausências, e materializa em seu território as exclusões e as contradições da democracia brasileira: "como se na história brasileira houvesse uma urgência em apagar tudo aquilo capaz de revelar as contradições dos projetos de desenvolvimento nacional" (idem). E, portanto, matar o presidente é o objetivo da missão.

A violência que deu origem a esses assentamentos está presente neste longa-metragem, e isso se reflete na paisagem com presença de grades de ferro incorporadas à arquitetura, carcaças abandonadas nas áreas públicas e as diversas fogueiras acesas a clarear o ambiente. A cenografia do filme é composta por elementos da infraestrutura urbana (**Figura 76**): passarelas metálicas, trilhos de trem e estações de metrô, escadas, túneis, cercas divisórias e torres de distribuição de energia. É perceptível o incômodo e a sensação de inacessibilidade causados pelas rupturas no tecido urbano, decorrentes das redes de infraestrutura e transporte. A cena em que o rapper em cadeiras de rodas em frente a uma enorme escadaria que leva à passarela que atravessa os trilhos é a

metáfora da travessia intransponível entre as cidades-satélites e o Plano Piloto. O desenho e o tratamento dado às redes de infraestrutura não levam em consideração nem a acessibilidade, nem a preocupação com a paisagem resultante de sua implantação e, muito menos, os aspectos intangíveis da experiência urbana.

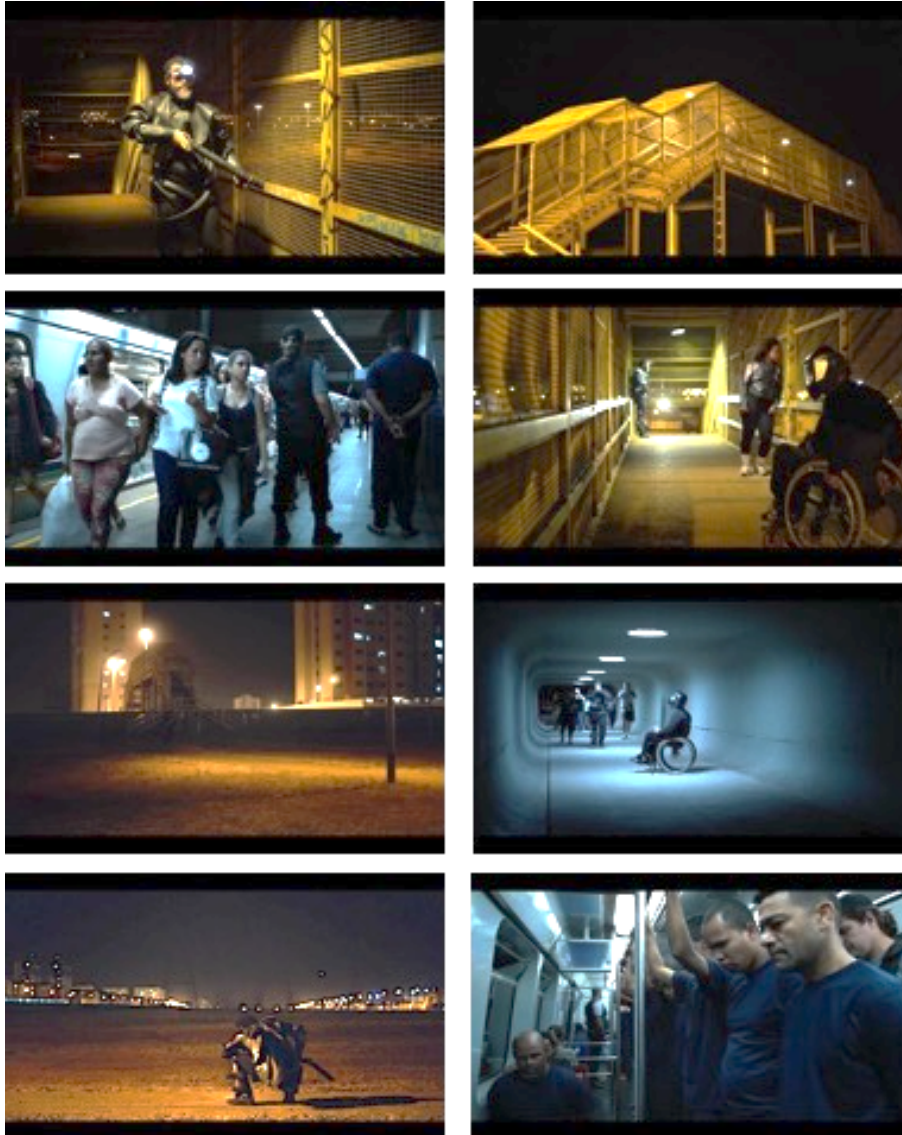


Figura 76: Conjunto de fotogramas do filme “Era uma vez Brasília”, Adirley Queirós, 2017.
Fonte: (QUEIRÓS, 2017)

Mas é a paisagem sonora que corporifica a atmosfera do medo e desengano: latidos de cães, marteladas, sirenes, alarmes e helicópteros se somam aos rangidos agudos, que realçam a materialidade metálica. Uma vez que não se constitui um sujeito sem o lugar, para Upton (2007) o lugar, ou a ausência dele, está relacionado com as

identidades. Assim, os sons, como constituintes da experiência espacial, estimulam respostas e memórias emocionais e não racionais e, a depender de sua agressividade, invadem os pensamentos e podem perturbar a estabilidade psíquica individual, inclusive o senso de agência. A sensação transmitida, visual e sonoramente pelo filme, é a de estar imobilizado por grades ou qualquer outro tipo de barreira, incluindo os invisíveis e inaudíveis radares a que se refere a personagem Andreia.

A angústia como *Stimmung* da paisagem

A extenuação resultante do tempo longo das cenas filmadas em espaços ora muito exíguos (dentro da nave, dentro do automóvel, dentro da passarela metálica, dentro do metrô), ora muito áridos e empoeirados, juntado às reações vazias das personagens e diálogos que não se concluem, leva o espectador a esgotar a análise visual do espaço e ativar os outros sentidos. Os sons aparecem com intensidade e dão às cenas corpo e sentido ao propiciar um acesso diferente de apreciação da paisagem, não mediadas somente pela visão ou suas metáforas visuais.

Como nosso sentido mais predominante, a visão orienta a nossa percepção do mundo. “Pelas suas características, a percepção visual é ativa, buscando no que a rodeia novos elementos e pormenores; se considerada apenas em si própria, ou se não mitigada por outros sentidos, a realidade surge com uma conotação visual quase exclusiva” (CARVALHO, 2012, p.144). É pela visão que supostamente captamos mais informação acerca do ambiente que nos rodeia. Upton (2007) acrescenta que, ao desafiar nossa ênfase costumeira no visível e no projetado ou intencional na paisagem, os aspectos intangíveis tornam a experiência urbana mais física e corpórea e nos torna parte dessa paisagem.

Dentro da passarela metálica sobre os trilhos do trem, Andreia Vieira e Marquim do Tropa confidenciam: “eu vejo coisas aqui...”, “eu vejo tudo: passa por cima, faz barulho...”, “eu vejo coisas que ninguém acredita, ninguém vê, achei que estava ficando louca”. Ela refere-se, no entanto, a algo que diz que vê, mas que só escuta, nem ela nem ninguém vê, mas percebe e sente. Ou poderíamos supor que o medo e a paranoia já os

fazem ver, sentir e ouvir coisas que não existem? – “Venho aqui para fugir do radar”, completa Andreia.



Figura 77: Andreia na passarela para fugir dos radares.
Fonte: (QUEIRÓS, 2017)

No entanto, essa primazia da experiência instigada pelo paradigma visual e pelo impulso que ele conferiu às representações é conflituosa com a proximidade da relação entre som e imagem, como pontua Carvalho (2012), abstraindo o sentido do mundo somente a um espaço visualizado e exterior. O som, portanto, corporifica, adentra e dá continuidade e fluxo, esfumaça os contornos, dá volume e massa, ritmo e relação. Para Carvalho, “a metafísica desprezou o tempo e privilegiou uma perspectiva estática do ser, afinal coadunável com a percepção visual que tende a tomar o mundo mais como algo fixo do que como algo em constante devir” (CARVALHO, 2012, p. 144).

Na paisagem árida de muros, poeira e carcaças de automóveis, a fogueira é o elemento que mostra a passagem do tempo, ela crepita e se movimenta, o tempo decorre e o crepitar aumenta, as chamas aumentam, percebe-se então a rajada de vento que traz mais poeira, aumenta a fumaça que preenche o espaço em sintonia com o som. O vento passa e aparece um grupo de pessoas caminhando, o medo toma conta da cena. É a presença das pessoas, ou o som de seus passos, ou o conjunto de sensações transmitidas pela cena que causam medo? Seria possível, nesse momento, pensar que a cena é preenchida também pelas experiências prévias individuais, os medos vividos

pelo espectador, que recebem um estímulo sonoro e visual e são alcançados em sua essência.

Para Carvalho, a visão está restrita aos limites estáticos da forma, em suas superfícies e composições. Mas o som é efêmero, circunstancial, relacional. É ele próprio, movimento, incorporando o tempo e relacionando-se com o mundo de maneira osmótica, sinestésica, total.

Razão e visão operam por distanciação, por destacamento do analisado ou observado, e reconstituindo o mundo por seleção e agrupamento de unidades individuais definidas por contornos claros e nítidos. Ambas logram obter a descrição mais adequada do analisado e do visionado enquanto supondo-se fora dele. (CARVALHO, 2012, p. 143)



Figura 78: O fogo e a passagem do tempo em “Era Uma Vez Brasília”.
Fonte: (QUEIRÓS, 2017)

Como contraponto, na paisagem monumental da Esplanada dos Ministérios, organizada formalmente para dar ênfase à perspectiva, a solidez e atemporalidade transmitidas pelos edifícios simbólicos são rompidas apenas pela situação momentânea das manifestações políticas. A paisagem sonora e visual do Plano Piloto aparece, pontualmente, três vezes durante o filme: a primeira cena mostra WA4 observando o Congresso Nacional ao som longínquo de carros e de um pássaro. Na segunda, Marquim observa distante a Esplanada dos Ministérios durante a sessão de votação do impeachment de Dilma Rousseff. O vazio do gramado, que compõe a estática e

silenciosa perspectiva monumental do reconhecido conjunto arquitetônico, é tomado por manifestantes que, ao som de helicópteros, sirenes e bombas escutam a votação. Por fim, após identificar o atraso temporal de sua viagem e a impossibilidade de executar a missão de matar Juscelino Kubitschek, WA4 une-se aos demais guerreiros intergalácticos, e com pequenas caveiras emitem um sopro berrante, intermeado por chocalhos, rompendo o silêncio pacífico da Esplanada.

O show de rap – também presença constante nos filmes de Queirós – apresenta suas rimas ao que se segue a aparição da fúria tonal e selvagem como uivos, rosnados, assobios e berros. As vozes se misturam aos ruídos urbanos e os odores corpóreos ao cheiro da cidade conformando uma paisagem sensorial, produto da existência cotidiana. A cidade é experimentada e suportada, tanto pelo falado, declamado, gritado, cantado, ouvido ou cheirado, quanto pelos elementos tangíveis que constroem a materialidade da paisagem (LYNCH, 2006; UPTON, 2007).

Assim, pode-se dizer que é o som, e não somente a imagem, por sua operação sistêmica, o responsável por ativar a sensação de medo, angústia e agonia que preenchem este filme. O desconforto com a situação política e social brasileira retratado no filme são sentidos e incorporados pela lentidão das imagens fixas e pela ênfase no som, o que retira o espectador do estado de anestesia e distanciamento causados pela prevalência de estímulos visuais, e o convoca a sair de seu lugar passivo de apreciação e inserindo-se corporalmente nessa paisagem e nessa problemática.

A cena final mostra as três personagens principais, Marquim, WA4 e Andreia, na passarela metálica sobre o trem, acuados e à espreita de um ataque. Sem diálogos, a cena tem ao fundo um trecho do áudio do discurso de posse do presidente recém-assumido Michel Temer. A cada evidência do golpe de estado, um tiro é ouvido na cena. Por fim, os três se entreolham e viram o olhar direto ao espectador: “Nós os vemos, estáticos, sem reação e impotentes, e eles nos veem da mesma forma” (FALCÃO, 2018).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A alteração na paisagem urbana pelo desenvolvimento das novas tecnologias, notadamente de comunicação e transporte advindas da industrialização, gerou novas experiências de deslocamento e velocidade que alteraram as noções de escala do território, criando novas relações de tempo-espço. A máquina, acompanhada pelo ideário de movimento e eficiência, se inseriu na paisagem urbana tanto alterando e requalificando os tecidos urbanos e sua dinâmica, como também inspirando novos imaginários. Um curto período de grandes transformações foi capaz de causar mudanças perceptivas que reverberaram na representação da paisagem que, por sua vez, implicaram uma multiplicidade de intervenções no ambiente urbano.

As representações da paisagem passaram a operar novas possibilidades de registro e documentação propiciadas pelas tecnologias de reprodução, como o caso da litogravura, da fotografia e do cinema, que, ao mesmo tempo, corroboraram na mercantilização e divulgação das cidades e da arquitetura para um consumo pelas massas. A partir da fotografia, o “instante congelado” possível de ser transportado e reproduzido aboliu as barreiras de espaço criando “simulacros transportáveis” (SOLÀ-MORALES, 1994) para, logo depois, o cinematógrafo levar as imagens em movimento das principais cidades a percorrer o globo. Os primeiros dispositivos óticos do período pré-cinema demandavam, muitas vezes, a concepção de edifícios especializados para acolher essa nova experiência e, além de marcar presença nas principais cidades do mundo, tinham também os motivos urbanos como tema principal.

A partir disso, o cinema constituiu uma relação intrínseca com a cidade e com a arquitetura, em sintonia com as novas condições da experiência testemunhada na vivência cotidiana e nos fluxos da cidade, e também pelo dinamismo de sua imagem. O cinema atravessou uma epopeia técnica, científica e estética acompanhando as dinâmicas da cidade sempre com a arquitetura como suporte. Alinhados com novas sensações de movimento, inspirados pelas máquinas e tecnologias, pelas associações de imagens em série e pela experiência de interpenetração de planos e transparências,

arquitetura, cidade e cinema construíram um novo imaginário a partir da experiência da modernidade.

Como uma das premissas da arquitetura moderna, o entendimento de que a arquitetura é vivenciada por meio do envolvimento ótico e sequencial, suas obras e projetos incorporaram “caminhos da percepção” em suas concepções: o passeio arquitetônico – a *promenade architecturale* descrita por Le Corbusier – se manifestou como um sistema de combinações espaciais por meio de caminhos, pontes, escadarias para conduzir o observador que percorre o edifício a ter múltiplas perspectivas por meio de uma sequência em evolução de interações.

A casa nada mais é do que uma série de vistas coreografadas pelo visitante, como um cineasta realiza a montagem de um filme. (COLOMINA, 1994, p. 323)¹¹⁷

A paisagem também passa a ser imaginada, projetada e vivenciada no/pelo movimento e sensações do percurso e, envolvida pelas tecnologias de reprodução – fotografias, livros, filmes e anúncios – e pelos meios de comunicação de massa, acabou absorvendo pontos de vista diversos e em movimento, tanto como a arquitetura e o filme. A imagem em movimento, os percursos, as análises sequenciais e o desenvolvimento da montagem pelo cinema proporcionaram uma sensibilidade sobre as diversas camadas que se sobrepunham no espaço e no tempo. Como resultado de um período que marcou a busca por novas formas de representação que abarcassem as questões impostas pela modernidade, a montagem, não apenas no cinema, se apresentou como um recurso metodológico que possibilitava revelar dimensões subjetivas.

As mudanças no entendimento dos sentidos e subjetividades acarretam transformações históricas e culturais continuamente. Verifica-se o modo como a

¹¹⁷ *'The house is no more than a series of views choreographed by the visitor, the way a filmmaker effects the montage of a film.'*, *'The repetition of units with windows at slightly different angles, different framings, [...] suggests again the idea of a movie strip, each apartment's window a still.*

percepção humana foi sensibilizada por aspectos do mundo que antes eram despercebidos, ou então não eram reconhecidos como realidade: no início do cinema, alguns cortes e mudanças de direção dos planos não eram compreendidos pelos espectadores da mesma maneira como são atualmente. Para Walter Benjamin (1985), se muitos de nós experimentaram a sensação de que estamos andando dentro de um filme enquanto caminhamos pela cidade, isso é um fato fabricado pelo cinema.

A fotografia, o cinema, as imagens de vídeo, assim como o trem, o automóvel e o avião, deslocaram o problema da representação da paisagem, como exposto por Besse (2014, p. 25), corroborando na ampliação da sensibilidade paisagística. A paisagem passou então a não ser mais compreendida apenas como uma construção *a priori* e restrita a um único sentido visual, mas a ser apropriada pelo sujeito que se insere nas formas concretas da dimensão espacial, onde o corpo reside e a percebe em todos os sentidos. Esses diferentes dispositivos e suportes, nos quais são substanciadas as percepções e produzidas as imagens, são mais que sistemas técnicos, eles definem tanto a paisagem quanto a percepção da paisagem, e a tornam uma entidade relacional e unificadora na construção de sentido. A paisagem se relaciona tanto com a experiência do indivíduo e seu contexto, quanto com a visualidade, a memória, a identidade, e guiou nesta pesquisa a mediação entre arquitetura, cidade e cinema.

A paisagem passou então a assumir o fluxo, o movimento, a percepção do tempo nos percursos, nas memórias e na duração, e, assim, os lugares de trânsito passam a constituir um sentido de lugar, contrariando o pressuposto de Marc Augé (1994), que os considerava impessoais e sem identidade, um não lugar. É pelo acontecimento, vislumbre ou *Stimmung* das imagens poéticas realizadas pelas associações mentais que têm, tanto no cinema como na paisagem, a capacidade de estabelecer um lugar anímico, preenchido de memória, sensação corpórea e mental. Para Georg Simmel, a paisagem só se torna um lugar – e isto não depende somente das condições materiais – pela *Stimmung*, que a unifica e a dota de sentido. Complementarmente, para Heath (1981, p. 19), o cinema trabalha para transformar o espaço em lugar, isto é, em espaço estruturado, “organizado em função da ficção que nele decorre e investido

afetivamente pelo espectador de modo diferenciado, em mudança indefinida a cada instante”.

Considerou-se, portanto, a partir das questões desenvolvidas no capítulo 1 e 2, que a paisagem passou a constituir uma perspectiva nova para as questões ligadas ao projeto urbano e à concepção da cidade, de forma geral, no urbanismo moderno desde a parcela inicial do século XX. Em Brasília, as premissas do plano urbanístico funcionalista, resultante de pesquisas e postulados da Carta de Atenas, as estruturas, o funcionamento e a setorização das atividades estabeleceram ritmos e fluxos aliados aos traços da arquitetura moderna. Igualmente, a presença do automóvel promovida com o apelo da indústria automobilística, assim como o ordenamento territorial por meio de cidades-satélites, garantiu a Brasília uma imagem de “cidade moderna”. Além disso, o movimento e a velocidade dos percursos de automóvel repertoriados pelo cinema, que registrou a cidade desde o seu início, vêm constituindo e tonificando esse *corpus* de representação da modernidade.

Com reconhecidos rebatimentos na concepção e desenho urbano para Brasília, a nova capital brasileira assume alguns elementos que são constitutivos de sua paisagem urbana, notadamente a circulação (movimento e velocidade) e o vazio (escala e perspectiva). A circulação e o vazio não são, no entanto, somente elementos urbanos, mas são elementos perceptivos e interpretativos de uma paisagem cinemática, se articulam em diferentes escalas e atuam na percepção sensorial do fluxo, intervalo e movimento, contribuem para um impacto visual da cidade e na efemeridade de seus lugares. A pesquisa evidenciou que o movimento – e mais especificamente a paisagem em movimento – é o elemento perceptivo e interpretativo da paisagem urbana de Brasília, capaz de transformar espaço em lugar. É possível também considerar uma paisagem cinemática atuante nas estratégias de ordenamento do espaço em diferentes escalas.

Mas essa representação inicial de Brasília, responsável pela sua legitimação como um projeto moderno, é antagônica e exclui grande parte do território e dos sujeitos e ainda está presente – cada vez menos? – na representação de Brasília. Os

filmes selecionados para as análises, concentradas na parte 02, se situam após a década de 1990, quando o fluxo metropolitano já estava estabelecido, pois os núcleos, antes distantes, já haviam estabelecido um território conurbado. A cidade, já com mais de 30 anos, passa a ser narrada por jovens que nasceram e cresceram em Brasília. Nos filmes, a paisagem metropolitana dilui esse antagonismo ao borrar os limites e evidenciar os fluxos. Os filmes selecionados trazem pontos de vista distintos sobre a relação centro-periferia.

A respeito da circulação, se uma vez ela visava essencialmente propor soluções para as adversidades das cidades, hoje ela é vista como um problema e é desconsiderada a sua potencialidade como base conceitual do projeto que Brasília representa. O **vazio**, presença constante na paisagem, se apresenta muitas vezes como uma problemática – como símbolo de especulação imobiliária, espaços obsoletos e que contribuem para a baixa densidade urbana – mas também como representação do tédio, incomunicabilidade e desconexão na subjetividade dos sujeitos. No entanto, é o vazio que indubitavelmente contribui para a força e fotogenia da paisagem de Brasília nos filmes, e é ele quem instiga o movimento das personagens, tanto do percurso no sentido de transposição, como no sentido de estimular uma mudança interior.

Considera-se que a construção de Brasília se constitui não apenas de um registro material, mas também de um imaginário que corporifica essa relação entre modernidade e movimento. Os conceitos trazidos para o debate buscaram sustentar os rebatimentos no objeto de estudo como, por exemplo, se a velocidade, o ritmo das escalas, os discursos, foram incorporados pelas representações nas mídias aqui colocadas para convergir. Considerou-se, como declarou Colomina, “a arquitetura como mídia” (COLOMINA, 1994), da mesma forma que os desenhos, as fotografias, os escritos, a publicidade e os filmes – meios pelos quais apreendemos a arquitetura –, mas também porque os edifícios, já construídos, também são uma forma de representação.

A metodologia de análise fílmica buscou compreender algumas questões que emergiram durante o visionamento dos filmes de Brasília, quando se observou que os conceitos da espacialidade moderna podem estar impregnados no ambiente construído

ou no imaginário, e também na maneira como os personagens qualificam os espaços urbanos/arquitetônicos atualmente. Para isso, mais que dimensões da paisagem ou categorias de análise do projeto urbano/arquitetônico de Brasília, operaram-se quatro abordagens metodológicas que mobilizam conceitos e impressões sobre a paisagem de Brasília: velocidade, escala, perspectiva e a montagem, esta última que conecta as outras três anteriores. A relação entre cinema, cidade e arquitetura foi abordada por meio da experiência na paisagem e a pesquisa se propôs a verificar em que medida o cinema pode ser usado para como uma ferramenta de análise.

O conjunto de filmes foi analisado tanto em forma como em conteúdo, e selecionado por apresentar em suas narrativas a busca e reivindicação dos lugares de pertencimento da cidade por suas personagens: o vazio moderno e as formas de sua ocupação, os percursos pendulares cotidianos da metrópole e os espaços compartilhados, apreendidos em uma dimensão subjetiva. E assim, adentrou-se na observação dos territórios fílmicos para compreender de que maneira o que está posto em cena, no enquadramento e na mise-en-scène formam relações de nexos pela montagem, e com isso promovem uma nova dimensão espaço-temporal. Observou-se, portanto, a maneira como as personagens transitam pelo espaço fílmico, assim como a representação entre espaço e discurso no contexto da narrativa.

No cinema, a montagem tem o papel de criar sequências e unidades narrativas, conectando as unidades com o todo, criando uma linha narrativa na qual é possível compreender a intenção que guiou toda a montagem do filme. O entrelaçamento constante dos olhares da câmara, dos personagens e do narrador define a fórmula básica do cinema narrativo onde a montagem é responsável por construir espaços na mente para assim os transformar em lugar. Isso reafirma o que Benjamin reconhecia como a afinidade entre a cidade e o cinema, ao reconhecer a câmera como uma máquina que abre o inconsciente óptico.

Ao trabalhar a espacialidade na montagem, portanto, articularam-se três etapas distintas: as ações propostas pelo roteiro; as ações das personagens; e o tempo e o ritmo narrativo. Verifica-se que o estado emocional e as reações das personagens são

resultado tanto da mise-en-scène e da atuação dos atores, como das estratégias da montagem, e se relacionam com o espaço real, tal como o Conic em “Subterrâneos” e a Ceilândia em “A cidade é uma só?”. Esses espaços, por sua vez, estão contextualizados como espaços representativos da capital brasileira e, por isso, assumem mais uma camada discursiva. Isso se reflete nos filmes analisados quando o estilo, o ritmo e as características do filme, que são determinadas pela montagem, emulam as sensações corpóreas e mentais dos fatos que a narrativa apresenta: a desconexão dos espaços do Conic em “Subterrâneos”; a angústia da imobilidade em “Era uma vez Brasília”; o cansaço da correria em “A cidade é uma só?”; a loucura, o tédio, a orgia de ser ninguém em “A concepção”.

Como exemplo, a montagem de “Subterrâneos” utiliza-se de recursos como cortes abruptos em planos desfocados, elipses temporais que evitam conectar uma sequência à outra, ou planos-sequência trêmulos com a câmera na mão, e *travellings* acelerados que tentam seguir o fluxo do pensamento do narrador, ao mesmo tempo em que ele percorre o Conic. Esse conjunto formado por edifícios construídos em tempos distintos, sem observar os parâmetros que permitiriam uma melhor conexão entre eles, resultou em becos, vielas, corredores e subsolos que induzem percursos cambaleantes e incoerentes. A montagem nesse caso tem a capacidade de emular na tela uma experiência e uma sensação corpórea de percorrer o Conic.

Em “Subterrâneos”, como já evidencia o título, foi possível reconhecer que o que não está aparente requer a conexão entre o espaço e as personagens na sua profundidade. Embora não seja possível captar por completo a experiência do lugar, o filme possibilitou a criação de uma simulação que transfere para o espectador as sensações que desejou evidenciar, e deixa latentes a fragilidade e a vulnerabilidade das personagens que transitam no Conic. O filme apresenta um estado de urgência, no qual as personagens parecem estar no limite – da fragilidade, da loucura, da ruptura – mas também no limite que os poderia levar para uma grande mudança, mas que não ocorre. O estado emocional das personagens não é desconectado do ambiente. O filme faz perceber nas subjetividades das personagens o que as instiga a percorrer esse território.

Ainda que o ambiente do filme seja majoritariamente interno, subterrâneo, claustrofóbico, sem céu, ele apresenta uma oposição da consagrada narrativa cinematográfica dos espaços abertos e monumentais da capital. Distanciando-se das visadas paisagísticas das edificações governamentais, o filme retrata a paisagem ordinária e cotidiana do centro de Brasília. Atua como uma crítica à hegemonia do projeto modernista e da paisagem ícone de Brasília, mas também como possibilidade de leitura desse espaço onde convivem diferentes camadas sociais e que se cruzam em diferentes níveis, inclusive espaciais, trazendo à tona outras camadas que não apenas aquelas perceptivas ao olhar.

A temática brasiliense nos filmes de José Eduardo Belmonte está pautada na tentativa de entender a cidade marcada pelo desterro e as próprias angústias do diretor como habitante de uma cidade-experimento. Nas rotinas diárias que perpetuam uma distância emocional, o sentimento de isolamento e da alienação é mostrado pela cinematografia, sons assincronizados e enquadramentos que envolvem os encontros fugazes e cheios de conflito.

A análise da montagem de “Era uma vez Brasília”, filme que apresenta três períodos temporais distintos da formação da Ceilândia, destaca como os territórios segregados e a imobilidade social são retratados por meio de um tempo angustiante, planos longos em espaços quase vazios. O procedimento de montagem é anárquico e dissensual, o que permite a contemplação das ações das personagens, que aparentam saber o que querem, mas não como fazê-lo. A personagem cadeirante em frente à uma grande escadaria destaca-se nas sequências de deslocamento em que as personagens parecem nunca chegar a lugar algum (todos os transportes passam, mas os habitantes não saem do lugar). A paisagem sonora reforça a expressão do tempo nessa experiência urbana e corrobora para a sensação de um permanente estado de conspiração, de derrota e incômodo. A cidade periférica é retratada como claustro – alienante, distante, imóvel e barulhenta.

O filme faz com que os espectadores presenciem a mobilização de diversos atores, entre guerreiros e agentes intergalácticos, mas o cenário de desengano mostra

que não há condição de se desvencilhar dos mecanismos contra os quais eles se rebelam. Para Oliveira e Maciel (2017), esse “território de precariedade” (apud RIZEK, 2011), marcado pela perpetuação da violência de Estado, pela suspensão seletiva de direitos fundamentais, pelo racismo institucional e pela segregação sócio-espacial, não possibilita a constituição de um sujeito político – constatação reforçada pela narrativa fílmica que evita o clímax e assim sustenta a impossibilidade de apresentar condições de superação dentro desse espaço de reprodução.

“Era Uma Vez Brasília” se nega a oferecer aos espectadores a realização de um motim que eles próprios não têm ousado levar a cabo. (INGÁ MARIA, 2018)

Os dois filmes de Adirley Queirós que foram analisados, assim como também seus outros filmes, expõem o fracasso do Brasil como projeto e a questão da territorialidade pode ser compreendida como o sinal marcado no solo – e nos sujeitos – dos limites da democracia brasileira. Mas “por que suportamos a sequência fatigante do agente WA4 no interior de sua nave casulo?”. Para Ingá Maria, é pelo incômodo da encarnação dessa condição que o filme consegue ativar a consciência. Por encontrar-se diretamente influenciado pelo contexto político brasileiro atual, os espectadores sentem a atmosfera se potencializar por conta da realidade que vivenciam igualmente fora da sala de cinema.

A partir da experiência do corpo aprisionado é que adquirimos a percepção de que não gozamos mais de tempo e energia para trocar um cativo por outro (...) (INGÁ MARIA, 2018).

A exposição do espectador aos problemas periféricos de maneira contínua e vagarosa, quase torturante, somada aos baques da revisitação dos trechos dos discursos políticos, mostra a precariedade vivenciada nas bordas da capital idealizada, mas também revelam a fragilidade institucional do país, maculando a imagem de solidez do Congresso Nacional e de Brasília. Por um momento, fundem-se duas paisagens antagônicas e a atmosfera idílica atribuída a Brasília é interrompida pela instabilidade do som das sirenes, das bombas e manifestantes, unindo-se no estranhamento e na sensação de imobilidade e impotência.

“Era uma vez Brasília” é um filme que gera incômodo porque retrata uma situação política grave, e o diretor, que conhece bem esse incômodo, o empresta por 100 minutos aos espectadores. O que incomoda é a situação política, a sensação da imutabilidade, de estar sob contínua vigilância, imobilizado por estruturas demasiado fortes e por uma comunicação restrita, em uma paisagem claustrofóbica e barulhenta. O que incomoda é a real sensação de angústia e imobilidade que eles transmitem ao corporificar essa sensação.

A falta de atenção às qualidades próprias de cada um desses diversos núcleos periféricos que formam hoje a metrópole brasiliense, assim como da relação entre eles, faz com que se torne difícil a apreensão desses territórios na cultura coletiva e debate político pela característica abstrata/informal ou fragmentada em contraponto ao forte discurso do planejamento do Plano Piloto como referência. Os filmes reforçam a necessidade de criar novas narrativas sobre esse território. Eles realizam, assim como suas estratégias de montagem, a fragmentação, montagem e remontagem como forma de um exercício para compreender a cidade e a dinâmica dos espaços compartilhados, como sugere Paola B. Jacques:

Seria ainda utilizar os farrapos e resíduos, fragmentos tanto narrativos quanto urbanos, como tensionadores de homogeneidades, totalidades e partilhas hegemônicas, aprendendo com as heterocronias urbanas, já e ainda presentes – sobreviventes, materialmente ou não, mas que por vezes apagadas, silenciadas ou esquecidas – em qualquer cidade. (JACQUES, 2018, p. 224)

Na pesquisa ficou evidente que a paisagem não é somente espaço fílmico, mas também protagonista e articuladora entre os acontecimentos, personagens e seus conflitos. E que a paisagem de Brasília especificamente articula-se entre as diversas escalas, tanto as escalas propostas por Lúcio Costa, como a escala metropolitana, nas quais a presença do movimento e do vazio é uma característica fundamental como elemento articulador. Os percursos das personagens são implicados pelo território, eles buscam exaustivamente desconstruir as relações, desmontar e remontar para reinventar paisagens utilizando fragmentos de discursos, de afetos, de expectativas e de memórias.

A metrópole está presente no cinema recente de Brasília, mesmo que muitos espaços não apareçam diretamente no quadro, mas aparecem como fluxo, dinâmica e nos encontros das personagens. Assim, por meio das falas, dos percursos, as relações entre as personagens e de cada uma com o lugar, a montagem desconstrói a racionalidade e acaba por desmontar consensos que envolvem a metrópole brasiliense.

A montagem cinematográfica é um recurso que possibilita ampliar as formas de representação da arquitetura, que muitas vezes são incapazes de mostrar as dimensões subjetivas do espaço. Embora as narrativas projetuais forneçam detalhes necessários ao entendimento da dimensão espacial do espaço, sozinhas elas não são suficientes para representar o espaço em suas múltiplas dimensões. Associada às narrativas que se sobrepõem ao longo do tempo, a apreensão do espaço adquire novas camadas, que evidenciam um espaço que não é definido apenas em suas dimensões físico-materiais. Mas, embora essa sobreposição possibilite a elaboração de uma imagem mais compreensiva dos processos que envolvem a produção do espaço, ela ainda assim se mostra insuficiente. E como disse Bruno Zevi (1996, p. 51–52), o espaço é apreendido através de caminhos infinitos e falta, na representação cinematográfica, “o impulso de participação completa, o motivo de vontade e a consciência de liberdade que sentimos na experiência direta do espaço”, e nenhuma representação será suficiente, “devemos, nós mesmos, nos mover”.

Referências Bibliográficas

- ABDALA, B. **Brasília e Pedrosa: tensões e convergências de um discurso**. 13 Seminário DOCOMOMO. **Anais...** Em: TODOS OS MUNDOS UM MUNDO SÓ. Salvador: out. 2019.
- ALMEIDA, C. **Adirley Queirós, diretor de Branco Sai Preto Fica**. 19 mar. 2015. Disponível em: <<https://foraquadro.com/2015/03/19/entrevista-adirley-queiros-diretor-de-branco-sai-preto-fica/>>. Acesso em: 9 out. 2020
- ANDREW, J. D. **As Principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989.
- APPLEYARD, D.; LYNCH, K.; MYER, J. R. **The view from the road**. Cambridge MA: The Massachusetts Institute Technology, 1971.
- AUGÉ, M. **Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Tradução: Maria Lúcia Pereira. 9. ed.: Papirus Editora, 1994.
- AUMONT, J. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 2004.
- AUMONT, J. **O olho interminável: cinema e pintura**. Tradução: Eloisa Araujo Ribeiro. São Paulo (SP): Cosac & Naify, 2007.
- AUMONT, J. (ED.). **Esthétique du film**. 3. éd ed.: Armand Colin, 2008.
- AUMONT, J.; MARIE, M. **A Análise do Filme**. Tradução: Marcelo Felix. 3. ed. Lisboa, Portugal: Texto&Grafia, 2013.
- BAHIA, B. **Brasília 5.2: cinema e memória, 1960 - 2012**. Brasília, 2012.
- BANHAM, R. **Los Angeles: the architecture of four ecologies**. S.I.: Penguin Books, 1971.
- BASSANI, J. **As linguagens artísticas e a cidade: cultura urbana do século XX**. São Paulo: FormArte, 2003.
- BAUDRILLARD, J. **America**. London; New York, NY: Verso, 1988.
- BAUER, M.; GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis, RJ. Vozes, 2002.
- BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2001.
- BELLOUR, R. **Entre imagens: foto, cinema, vídeo**. Campinas: Papirus, 1997.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Editora Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, W. **Passagens**. Tradução: Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

BERGSON, H. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo (SP): M. Fontes, 2010.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1986.

BERQUE, A. The perception of space or a perceptive milieu? In: **L'Espace géographique**, v. 45, n. 2, p. 168, 2016.

BESSE, J.-M. **O gosto do mundo: exercícios de paisagem**. Tradução: Annie Cambe. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2014.

BICCA, P. Brasília - Mitos e Realidades. In: **Brasília: Antologia Crítica**. São Paulo, SP.: Cosac Naif, 2012.

BISPO, A. **Do Plano Piloto à paisagem cultural: escalas de preservação em Brasília**. 3º COLÓQUIO IBERO-AMERICANO PAISAGEM CULTURAL, PATRIMÔNIO E PROJETO. Belo Horizonte (MG): set. 2014.

BOESIGER, WILLY. **Le Corbusier: oeuvre complète 1946-1952**. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1953. v. 5

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **A Arte do Cinema: uma introdução**. Tradução: Roberta Gregoli. 1. ed. Campinas, SP: EDUSP, 2013.

BRILLHART, J. **Voyage Le Corbusier: drawing on the road**. First Edition ed. New York: W. W. Norton & Company, 2016.

BRINKEMA, E. **The forms of the affects**. London: Duke University Press, 2014.

BRUNSDON, C. The attractions of the cinematic city. **Screen**, v. 53, n. 3, p. 209–227, 1 set. 2012.

BUARQUE, C. Prefácio. In: PAVIANI, A. (Ed.). **A Conquista da cidade: movimentos populares em Brasília**. Coleção Brasília. Brasília, DF: Editora UnB, 1991. p. 9–11.

BUARQUE, C. 19040. Proíbe a utilização da expressão “satélite” para designar as cidades situadas no território do Distrito Federal, nos documentos oficiais e outros documentos públicos no âmbito do GDF. 18 fev. 1998.

CAIRNS, G.; PENZ, F. **The Architecture of the screen: essays in cinematographic space**. Bristol: Intellect Books, 2013.

CAPPELLO, M. B. A Revista Brasília na construção da Nova Capital: Brasília (1957-1962). **Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online)**, n. 11, p. 43–57, 1 jan. 2010.

CARPINTERO, A. C. C. **Brasília: prática e teoria urbanística no Brasil, 1956 - 1998**. São Paulo: Tese de doutorado, FAU-USP, 1998.

CARVALHO, L. Plugged: inserção mecânica na arquitetura da revolução industrial à revolução digital. **Joelho: Revista de Cultura Arquitectônica**, n. 1, p. 102–113, 2010.

CARVALHO, T. A Estética do som na arquitetura e na paisagem. In: **Filosofia e arquitetura da paisagem: um manual**. Tradução: Adriana Veríssimo Serrão. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012. p. 143–154.

CASCARDO, L. R. **Brasília e pós-modernidade na terra de José Eduardo Belmonte**. Dissertação de Mestrado—Brasília, DF: Universidade Católica de Brasília, 2011.

CAUQUELIN, A. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.

CHARNEY, L.; R. SCHWARTZ, V. introdução. In: R. SCHWARTZ, V. (Ed.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Tradução: Leo Charney. São Paulo, SP: Cosac Naif, 2004.

CLARKE, D. B. (ED.). **The cinematic city**. London ; New York: Routledge, 1997.

COLOMINA, B. **Privacy and publicity: modern architecture as mass media**. Cambridge: MIT Press, 1994.

COLOMINA, B. Vers une architecture médiatique. In: **Le Corbusier: the art of architecture**. Vitra Design Museum, 2007.

CORBUSIER, L. **A Carta de Atenas (1941)**. São Paulo, SP: HUCITEC:EDUSP, 1993.

CORNER, J. **The Landscape Imagination: collected essays of James Corner 1990-2010**. NY: Princeton Architecture Press, 2014.

COSTA, A. Invention et réinvention du paysage. **Cinémas: Revue d'études cinématographiques**, v. 12, n. 1, p. 7, 2001.

COSTA, A. G. **Afetos no cinema de Karim Ainouz**. Brasília - DF: Universidade de Brasília, 2016.

COSTA, F. C. Primeiro Cinema. In: **História do cinema mundial**. Tradução: Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 17–54.

COSTA, L. **Brasília foi feita para o homem com fé num Brasil e num mundo melhores**. 8 nov. 1961. Disponível em:
<<https://www.jobim.org/lucio/handle/2010.3/939>>

COSTA, L. **Memória Descritiva do Plano Piloto (1957)**. Lúcio Costa: registro de uma vivência. São Paulo, SP.: Empresa das Artes, 1995a.

- COSTA, L. Brasília Revisitada. In: **Lúcio Costa: registro de uma vivência**. São Paulo, SP: Empresa das Artes, 1995b. p. 330–331.
- COSTA, L. **Lucio Costa: registro de uma vivência**. São Paulo, SP: Empresa das Artes, 1995c.
- DAEHN, R. José Eduardo Belmonte está aplicado na finalização de cinco filmes. **Correio Braziliense**, 15 jul. 2020.
- DE CERTEAU, M. **A invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. Tradução: Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DERIU, D. Montage and modern architecture: Giedion's implicit manifesto. **Architectural Theory Review**, v. 12, n. 1, p. 36–59, ago. 2007.
- DERNTL, M. F. Além do Plano. A concepção das cidades-satélites de Brasília. **Arquitextos**, 2018.
- DERNTL, M. F. O Plano Piloto e os planos regionais para Brasília entre fins da década de 1940 e início dos anos 60. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, v. 21, n. 1, p. 26, 24 jan. 2019.
- DOHERTY, G.; WALDHEIM, C. **Is Landscape...? Essays on Identity of Landscape**.: Routledge, 2016.
- EDUARDO, C. Sintoma consciente de si mesmo. **Revista Cinética**, 2005.
- EISENSTEIN, S. M.; BOIS, Y.-A.; GLENNY, M. Montage and Architecture. **Assemblage**, n. 10, p. 111–131, 1989.
- ELSAESSER, T. **Cinema como arqueologia das mídias**. Tradução: Carlos Szlak. São Paulo: Sesc, 2018.
- FABRIS, M. Um “mundo novo”: o cinema segundo os futuristas e os modernistas. **Artelogie**, set. 2011.
- FALCÃO, G. Era Uma Vez Brasília: apocalíptico pelo ficcional, realista pelo documental. In: **Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental**. IV Estado crítico : residência de crítica de cinema. Goiânia: Barroca Filmes, 2018. p. 16–17.
- FERRO, M. O filme, uma contra-análise da sociedade? In: NORA, P. (Ed.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

FICHER, S. Das imprevidentes baixas densidades à imprudente verticalização. **URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade**, v. 10, n. 2, p. 278–298, 14 mar. 2019.

FISHMAN, R. **Urban utopias in the twentieth century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, and Le Corbusier**. ed. Cambridge: MIT Press, 1982.

GERVAISEAU, H. Dziga Vertov: Do Cinema-Verdade à arte da passagem entre as imagens. **Cinemais**, p. 57–68, out. 1996.

GIEDION, S. **Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição**. São Paulo, SP.: Martins Fontes, 2004.

GIEDION, S. **Building in France, building in iron, building in ferroconcrete**. Santa Monica, Calif.: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995.

GLISSANT, É. **Poética da Relação**. Tradução: Eduardo Jorge; Tradução: Marcela Vieira. Rio de Janeiro: Bazar Do Tempo, 2021.

GOMES, J. **Adirley Queirós: o não representante que nos representou no cinema**. , 21 nov. 2014. Disponível em: <<https://favelapotente.wordpress.com/2014/11/21/adirley-queiroz-o-nao-representante-que-representou-ceilandia-no-cinema/>>. Acesso em: 20 out. 2020

GONÇALVES, C. D. **A construção de imaginário de periferia no cinema de Adirley queirós**. Dissertação de Mestrado - Brasília: Universidade de Brasília, 2019.

GUIRADO, N. C. O tempo no cinema: as influências da montagem na linguagem sincrética. **Estudos Semióticos**, v. 13, n. 1, p. 82–88, 25 set. 2017.

GUNNING, T. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, L.; R. SCHWARTZ, V. (Eds.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Sao Paulo, SP: Cosac Naify, 2004.

HARRIS, D. Case Study Utopia and Architectural Photography. **American Art**, v. 25, n. 2, p. 18–21, jul. 2011.

HARVEY, D. **Condição pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. Tradução: Maria Stela Gonçalves. São Paulo, SP: Edições Loyola, 2011.

HEATH, S. **Questions of Cinema**. London: Macmillan Education UK, 1981.

HERMANN, C. Landscape and power: Taunay's and Burford's panoramas of Rio de Janeiro in Paris and London in the first half of the Nineteenth century. **Artelegie**, n. 10, 5 abr. 2017.

HEYNEN, H. **Architecture and Modernity, a critique**. Cambridge, Massachusetts, England: MIT Press, 1999.

HOLSTON, J. **Cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1993.

INGÁ MARIA. Era Uma Vez Brasília: se não puder ser livre, sê um mistério. In: **Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental**. IV Estado crítico: residência de crítica de cinema. Goiânia: Barroca Filmes, 2018. p. 12–15.

JACKSON, J. B. **A la découverte du paysage vernaculaire: essai**. Arles: Actes sud, 2003.

JACQUES, P. B. **Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003a.

JACQUES, P. B. Breve histórico da Internacional Situacionista – IS. **Arquitextos**, abr. 2003b.

JACQUES, P. B. **Elogio aos Errantes**. Salvador, BA.: EDUFBA, 2012.

JACQUES, P. B. Montagem Urbana: uma forma de conhecimento das cidades e do urbanismo. In: BRITTO, F. D.; DRUMMOND, W. (Eds.). **Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea**. Salvador, BA: EDUFBA, 2015. v. 4p. 47–94.

JACQUES, P. B. Pensar por Montagens. In: JACQUES, P. B.; PEREIRA, M. DA S. (Eds.). **Nebulosas do pensamento urbanístico. Tomo 1: Modos de pensar**. Salvador: EDUFBA, 2018. p. 208–234.

JAMESON, F. **Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions**. New York: Verso, 2005.

KAMINER, T. Framing Colomina. **Footprint**, p. 129- 138, 1 jan. 2009.

KOHLSDORF, M. E. As imagens de Brasília. Em: PAVIANI, A. (Ed.). **Brasília, Ideologia e Realidade. Espaço Urbano em Questão**. São Paulo: Projeto, 1985. p. 239–284.

KUSTER, E. O tédio dos olhares sem alma: algumas considerações sobre a indiferença, o desejo e o papel do cinema no cotidiano das metrópoles. Em: KUSTER, E.; PECHMAN, R. M. (Eds.). **O chamado da cidade: ensaios sobre a urbanidade**. Coleção Humanitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 103–125.

LARA, F. L. A Arquitetura Moderna Brasileira e o Automóvel: o casamento do século. In: BALBIM, R.; KRAUSE, C.; CUNHA LINKE, C. (Eds.). **Cidade e movimento : mobilidades e interações no desenvolvimento urbano**. Ipea : ITDP ed. Brasília. p. 131–142.

- LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. Sao Paulo, SPPerspectiva, , 1977.
- LE CORBUSIER. **A Carta de Atenas (1941)**. São Paulo, SPHUCITEC:EDUSP, 1993.
- LEACH, N. (ED.). **Rethinking architecture: a reader in cultural theory**. New York: Routledge, 1997.
- LISTA, G. **Le futurisme: création et avant-garde**. Paris: Éditions de l'Amateur, 2001.
- LYNCH, K. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MAGALHÃES, C. H.; DE LIMA, J. A errância negra em dois filmes de Adirley Queirós. **Paranoá: cadernos de arquitetura e urbanismo**, n. 24, p. 68–80, 8 mar. 2020.
- MAGALHÃES, C. H.; PESCATORI, C. Brasília e a “modernização seletiva”: notas sobre uma interpretação da metrópole no presente. **URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade**, v. 10, n. 2, p. 299–313, 14 mar. 2019.
- MARTINS, C. A. F. Construir uma arquitetura, construir um país. Em: SCHWARTZ, J. (Ed.). **Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950**. São Paulo: FAAP - Fundação Armando Alvares Penteado e Cosac & Naify, 2002. p. 373–383.
- MATOS, A. C. Paisagem, Caminho-de-Ferro e Patrimônio. In: CARDOSO, I. L. (Ed.). **Paisagem e patrimônio: aproximações pluridisciplinares**. Equações de arquitetura. 1. ed ed. Porto: Dafne Ed., 2013.
- MERLEAU-PONTY, M. **Phénoménologie de la perception**. Paris: Gallimard, 2021.
- MOLINARI, C. Sequences in architecture: Sergei Ejzenštejn and Luigi Moretti, from images to spaces. **The Journal of Architecture**, p. 1–19, 19 ago. 2021.
- MONTORO, T. Imagens e Imaginários de Brasília. Em: CASTRO, G. DE (Ed.). **Mídia e Imaginário**. Brasília: Annablume, 2012. p. 212.
- MORETTIN, E. V. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões e Debates**, 2003. Disponível em:
<<https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2713/2250>>
- MORICONI, S. **Apontamentos para uma história**. Brasília, DF.: Instituto Terceiro Setor, 2012.
- MOSTAFA, S. P.; MANINI, M. P. O blow up da ciência da informação. **Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação e Biblioteconomia**, v. 12, n. 1, p. 68–83, 2017.
- Núcleos de Apoio**. Disponível em:
<<https://www.arquivopublico.df.gov.br/nucleos-de-apoio/>>.

NUNES, B. F. Elementos para uma sociologia dos espaços edificados em cidades: o “Conic” no Plano Piloto de Brasília. **cidade, cidadania, governança democrática**, n. 21, p. 13–32, 2009.

OLIVEIRA, T. B. DE; MACIEL, D. E. F. Cultura e revanche na guerra social: comentários sobre Branco sai, preto fica, de Adirley Queirós. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 68, p. 12, 13 dez. 2017.

OLIVEIRA JÚNIOR, L. C. **A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papirus Editora, 2013.

OLIVEIRA, M. M. “Construída na linha do horizonte”: Brasília, o Plano Piloto e a manipulação do chão. Em: **Patrimônio em transformação: atualidades e permanências na preservação de bens culturais em Brasília**. Brasília: Iphan, Superintendência do Iphan no Distrito Federal, 2017. p. 14–50.

PALLASMAA, J. **The Architecture of Image: Existential Space in Cinema**. Helsinki: Building Information Ltd, 2001.

PANERAI, P. **Análise Urbana**. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 2014.

PEIXOTO, N. B. As imagens de TV têm tempo? **Artepensamento: ensaios filosóficos e políticos**, 1991. Disponível em:
<<https://artepensamento.com.br/item/as-imagens-de-tv-tem-tempo/>>

PEIXOTO, N. B. **Paisagens urbanas**. 3a ed. São Paulo, SP: Senac São Paulo Editora, 2003.

PESCATORI, C.; SABOIA, L. O eixo centro-sul de expansão de Brasília: dispersão, vazios e transformações na paisagem metropolitana - 1984 a 2017. **Espaço & Geografia**, vol.23, n.2 (2020), v. 23, n. 2, p. 196–216, 2020.

QUEIRÓS, A. **Negativo - Cineclube Beijoca**, 2013b. Disponível em:
<<https://periodicos.unb.br/index.php/revnegativo/index>>

RABAÇA, A. **Entre o corpo e a paisagem: arquitetura e lugar antes do genius loci**. Coimbra: EDARQ, 2011.

REZENDE JR., J. José Eduardo Belmonte. **Revista Traços**, v. 14, p. 8–17, fev. 2017.

REZENDE, R. **O Centro de Brasília, projeto e reconfiguração. O caso do Setor de Diversões Sul (Conic)**. Brasília: Dissertação de Mestrado - Universidade de Brasília, 2014.

RIBEIRO, E.; MAGALHÃES, C. H.; PESCATORI, C. **Urbanização violenta: dinâmicas da segregação socioespacial em Brasília**. Anais. Anais... In: XVIII ENANPUR. Natal: maio 2019.

RICOEUR, P. Architecture e Narrativité. **Revue Urbanisme**, 1998.

RIZEK, C. **Práticas culturais e ações sociais: novas formas de gestão da pobreza.** Anais do XIV ENANPUR. **Anais...** In: XIV ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR. Rio de Janeiro: maio 2011.

ROGER, A. **Court traité du paysage.** Paris: Gallimard, 1997.

ROSE, D. **Análise de Imagens em Movimento: pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático.** Petrópolis, RJ.: Vozes, 2002.

SÁ, R. T. **José Eduardo Belmonte. Cineastas de Brasília.** Brasília, 2003a.

SÁ, R. T. **Cineastas de Brasília.** Brasília. 2003.

SABOIA, L. **O vazio moderno e o reconhecimento de paisagens culturais: O caso da rodoviária em Brasília.** 2010.

SABOIA, L.; MEDEIROS, A. E. **Brasília, discurso ou narrativa? Questões sobre preservação e identidade cultural.** interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente. **Anais...** In: 9º SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL. Brasília: 2011.

SANDOVAL, L. **Brasília, cinema e modernidade: percorrendo a cidade modernista.** Brasília - Dissertação de Mestrado.: PPG FAU-UnB, 2014.

SANDOVAL, L. **Infraestrutura e mobilidade: experiência na paisagem sonora do filme Era uma vez Brasília.** Programação do Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 1 a 5 de outubro – Brasília: FAU-UnB, 2021. **Anais...** In: LIMIARIDADE: PROCESSOS E PRÁTICAS EM ARQUITETURA E URBANISMO. Brasília, DF: 2021.

SANDOVAL, L.; REZENDE, R.; SABOIA, L. Brasília Contemporânea: ambiguidades e contradições da cidade vistas pelas lentes do cinema. **ARS (São Paulo)**, v. 18, n. 39, p. 201–223, 23 out. 2020.

SANDOVAL, L.; REZENDE, R.; SABOIA, L. **Brasília em movimento: conexões entre a preservação e a percepção da paisagem urbana.** Nós: cadernos do I Congresso Internacional Estudos da Paisagem. **Anais...** In: PATRIMÔNIOS EM SILÊNCIO. Maceió: Edufal, 2022. Disponível em: <<https://www.ciep2021.com.br/>>

SANDOVAL, L.; SABOIA, L. **“A cidade é uma só?” Luta por reconhecimento na relação centro-periferia em Brasília.** III Seminário Internacional Urbicentros. **Anais...** Salvador BA: UFBA, 2012.

SARAIVA, L. Montagem soviética. In: **História do cinema mundial.** Tradução: Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 109–142.

SCHEFER, J.-L. **L’homme ordinaire du cinema.** Paris: Gallimard, 1980.

SECCHI, B. **A cidade do século vinte.** 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SEGAWA, H. M. Brasília. **URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade**, v. 10, n. 3, p. 430–474, 15 mar. 2019.

SERRÃO, A. V. **Filosofia e paisagem. Aproximações a uma categoria estética**. Philosophica, 2004.

SETUBAL, M. L. Distopia e reparação política na Ceilândia de Adirley Queirós. **URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade**, v. 10, n. 3, p. 570–591, 10 jan. 2019.

SILVA, S. F. **Paisagens Atravessadas: projeto, experiência e cotidiano na Estrada Parque Taguatinga em Brasília**. Dissertação de mestrado - Universidade de Brasília, 2018.

SIMMEL, G. **A Filosofia da Paisagem**. Covilhã.: Luso Sofia, 2009.

SOBRINHO, M. **Os Idiotas. Plano crítico**, ago. 2017. Disponível em:
<<https://www.planocritico.com/critica-os-idiotas/>>

SOLÀ-MORALES, I. DE. Lugar: permanencia o producción. In: **Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea**. Barelona: Gustavo Gili S.A, 2003. p. 101–115.

SOLÀ-MORALES, I. Representaciones: de la ciudad capital a la metropoli. In: **Territorios**. Gustavo Gili, 1994. p. 55–74.

SOLÀ-MORALES, I. Terrain Vague. In: **Territorios**. Editorial Gustavo Gili, 1995. p. 181–194.

STIERLI, M. **Montage and the metropolis: architecture, modernity, and the representation of space**. New Haven: Yale University Press, 2018.

TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

TAVARES, P. Modern Frontiers: Beyond Brasilia, the Amazon. Em: DEL REAL, P.; GYGER, H. (Eds.). **Latin American modern architectures: ambiguous territories**. New York: Routledge, 2013. p. 191–212.

TAVARES, P. **A capital colonial**. Zum-Revista de fotografia. 2020.

TEIXEIRA, C. M. Liquefazendo Brasília. **Vitruvius. Minha Cidade**, n. 044.02, mar. 2004.

TEIXEIRA, F. E. Documentário moderno. Em: MASCARELLO, F. (Ed.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006. p. 253–288.

TYRWHITT, J. (ED.). **The heart of the city: towards the humanisation of urban life ; CIAM 8**. Repr. d. Ausg. London 1952 ed. Nendeln: Kraus, 1979.

UPTON, D. Sound as Landscape. **Landscape Journal**, v. 26, n. 1, p. 24–35, 2007.

- URBANO, L. **Histórias simples: textos sobre arquitectura e cinema**. Porto: Faculdade de Arquitectura da Univ, 2013a.
- URBANO, L. Filmes de Cidades. In: **Histórias simples: textos sobre arquitectura e cinema**. Porto: Faculdade de Arquitectura da Univ, 2013b. p. 65–71.
- VALIM, A. B. História e Cinema. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. (Eds.). **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro, RJ. 2012. p. 282–300.
- VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo.: Papyrus, 1994.
- VENTURI, ROBERT.; BROWN, D. SCOTT.; IZENOUR, S. **Aprendendo com Las Vegas**. São Paulo, 2003.
- WILLIAMS, R. J. **Brazil**. London: Reaktion books, 2009.
- XAVIER, I. **Sétima Arte: um culto moderno**. São Paulo, SP: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.
- XAVIER, I. **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro, RJ: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.
- ZEVI, B. **Saber ver a arquitetura**. Tradução: Gaetan Martins De Oliveira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ZUCCONI, G. **A cidade do século XIX**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Referências de Filmes

- ANDRADE, J. P. Brasília, contradições de uma cidade nova. Brasil. Filmes do Serro, 1967.
- ANDRÉ CARVALHEIRA. New Life S.A. Brasil, 2019.
- ANTONIO CARLOS FONTOURA. Brasília, um roteiro de Alberto Cavalcanti. Brasil. Embrafilme, 1982.
- ARMANDO BULCÃO; TANIA MONTORO. Dois Candangos: a história passou por aqui. Brasil. CPCE/UnB, 1997.
- BART SIMPSON. Brasilia, life after design. Canadá. 2017.
- BELMONTE, J. E. Subterrâneos. Brasil, 2004.
- BELMONTE, J. E. A Conceção. Brasil, 2005.

BOYLE, D. *Trainspotting*. Reino Unido, 1996.

CAMPOS, F. C. *Brasília: planejamento urbano*. Brasil. INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo, 1964.

CARVALHO, V. *Conterrâneos velhos de guerra*. Brasil, 1990.

DANYELLA PROENÇA. *Braxília*. Brasil, 2010.

DE PAULA, B. *Feliz Aniversário Urbana*. Brasil. CPCE/UnB, 1996.

CAPUTO, D. *A saga das candangas invisíveis*. Brasil, 2008.

ROCHA, G. *A idade da Terra*. Brasil. Glauber Rocha Produções Artísticas Ltda, 1980.

FORTHMANN, H. *Universidade de Brasília: primeira experiência em pré-moldado*. Brasil. CPCE/UnB, 1970.

HIRSCH, F.; THOMAS, D. *Insolação*. Brasil, 2009.

LUMIÈRE, A; LUMIÈRE, L. *A chegada do trem à Estação Ciotat*. França, 1896.

LANARI, J. *Mínima Cidade*. Brasil, 1984.

KAR-WAI, W. *Chungking Express*. Hong Kong, 1994.

LYNCH, D. *Estrada Perdida*. EUA/França, 1997.

MANZON, J. *As Primeiras Imagens de Brasília*. Brasil. Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A., 1957.

DIAZ, M. *Oficina Perdiz*. Brasil, 2005.

DOS SANTOS, N.P. *Fala Brasília*. Brasil. INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo, 1966.

ANÍSIO, P. et al. *Brasília, a última utopia*. Brasil. Fundação do Cinema Brasileiro - MinC, 1989.

RODOLPHO, P. *O corpo e a cidade modernista*. Brasil, 2018.

QUEIRÓS, A. *Rap, o canto da Ceilândia*. Brasil, 2005.

QUEIRÓS, A. *Dias de greve*. Brasil, 2009.

QUEIRÓS, A. *A Cidade é uma só?*, 2013.

QUEIRÓS, A. *Branco sai, preto fica*. Brasil, 2015.

QUEIRÓS, A. *Era uma vez Brasília*. Brasil, 2017.

- CAMELO, R. A arte de andar pelas ruas de Brasília. Brasil, 2010.
- RAMOS, M. A. Brasília, um dia em fevereiro. Brasil, 1996.
- DA ROCHA, R.M. Brasília, uma Sinfonia. Brasil, 1985.
- ROCHA, G. S. Brasília, ano 10. Brasil. Departamento de Turismo de Brasília, 1970.
- BAZI, S.; PORTO, Z. Brasiliários. Brasil, 1986.
- REZENDE, S. O sonho não acabou. Brasil, 1982.
- TENDLER, S. Os Anos JK, uma trajetória política. Brasil, 1980.
- CARVALHO, V. Barra 68, sem perder a ternura. Brasil, 2000.
- CARVALHO, V. Brasília segundo Feldman. Brasil. CNRC - Centro Nacional de Referência Cultural, 1979.
- CARVALHO, V.; DUARTE, F. Vestibular 70. Brasil. CPCE/UnB, 1970.
- VON TRIER, L. Os Idiotas. Dinamarca, 1998.
- DE PINA, W. Brasília, ano 35. Brasil. Cia do Filme, 1995.