

A MEMÓRIA FABULADA E AS HISTÓRIAS DO MUNDO

Maria Henriqueta Creidy Satt¹

Resumo: Sob perspectiva da memória fabulada e do testemunho, matizados por histórias banais, o foco desta comunicação é desenvolver uma reflexão acerca do atual cinema contemporâneo brasileiro que opera em um registro híbrido, investindo na mestiçagem entre o real e o imaginário, o documentário e a ficção. Para fins de análise desse campo conceitual convoco *A cidade é uma só?* (2013), de Adirley Queirós que narra a construção de uma cidade periférica, em 1971, no distrito de Brasília, capital federal. Nesta análise, adoto a noção de história, constituída no “tempo-agora” e “escovadas a contrapelo” (Benjamin 1986) nas lembranças e vivências das personagens.

Palavras-chave: Documentário, memória, figuras temporais, tempo-agora.

Contato: maria.satt@gmail.com

A memória é como um centro de gravidade: sempre nos atrai. Quem tem memória vive no presente. Que não tem não vive em lugar nenhum.

Patrício Guzmán, *Nostalgia da Luz*

Perceber o modo como a ficção (verosímil ou nem tanto) se pode encostar suavemente a um fragmento da verdade até o ponto em que tudo se mistura e se torna uniforme.

Gonçalo M. Tavares

A imaginação é política

A cidade é uma só? (2011) de Adirley Queirós, integra um vigoroso campo de filmes recentes da produção brasileira que atualizam, em registros diversos, as mestiçagens das dimensões reais e imaginárias, documentais e ficcionais, bem como assumem uma importância fundamental na expressão e partilha das formas de viver, sentir e reinventar as políticas e as poéticas contemporâneas (do cinema e do país).

Ainda que corra risco de generalizar, ousou pensar que essas “ficções documentárias” (Rancièrre 1998), guardadas as suas especificidades, têm em comum congregarem gestos *políticos* e *imaginativos* contundentes, de resistência à cultura da espetacularização. Da mesma maneira, dirigem-se ao

¹ PUCRS/Brasil.

Satt, Maria Henriqueta Creidy. 2016. “A memória Fabulada e as Histórias do Mundo”. In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 206-212. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

encontro de um “cinema do homem ordinário” (Guimarães 2001,85), aquele que convoca ao centro da cena o qualquer um, em sua existência ínfima e banal. Gestos complementares, como nos lembra Didi-Huberman ao intuir que “no nosso modo de imaginar jaz fundamentalmente uma condição para o nosso modo de fazer política. A imaginação é política” (2014, 60). Tais reflexões ecoam nos princípios de Rancière no que tange a partilha do sensível em um tempo “onde aqueles que não têm o direito de ocupar o mesmo lugar, podem ocupar a mesma imagem”, a mesma fonte de luz, “tracejando um terreno estético onde se dão as grande batalhas contemporâneas” (2012, 9 e 2009, 12). É nesse sentido que o filme de Queirós nos traz uma dimensão duplamente política tanto no registro formal, como no conteúdo.

As constelações temporais da Ceilândia inscritas no tempo-agora

O acontecimento que *A cidade é uma só?* revela é mobilizado pelo embate entre as origens, o presente e o devir da Ceilândia, cidade-periférica de Brasília, concebida em 1971, (em plena ditadura militar), a partir do plano de erradicação das invasões que, em menos de uma década, cresceram anarquicamente em torno do plano piloto. Grande parte dos moradores dessas favelas, ficaremos sabendo pela tele-reportagem incorporada como material de arquivo, eram famílias de operários que ajudaram na mão-de-obra da construção da capital federal.

No filme, além das reconstituições de cenas e de um generoso material de arquivo audiovisual, fotográfico e sonoro, Ardiley Queirós opta, como veremos, por um afinado diálogo com as tradições cinematográficas instituídas no documentário moderno. Modulados entre os registros documentais e ficcionais, - bem como de uma mútua contaminação entre eles - entram em cena Dildo, faxineiro e candidato único ao fictício PPCN (partido da correria nacional); seu “cunhado” Zé Bigode, (fictício) corretor de terras clandestinas da periferia do Plano Piloto e Nancy, “tia” de Dildo, cantora que à época da campanha da erradicação das invasões (CEI) participou do coral onde as crianças peregrinavam entre as favelas entoando o jingle da campanha do governo: “você que quer um bom lugar para morar, me dê a mão, ajude-nos a

construir nosso lar para que possamos dizer juntos: a cidade é uma só”. Integrando esse time e honrando a política da reflexividade, Ardiley compõe o elenco como diretor-personagem. Todos pertencem à Ceilândia, inclusive o diretor, afirmando sua obra como um cinema genuinamente na/da periferia. Recorrente nas obras do diretor, a Ceilândia configura-se como a personagem central, aquela que mobiliza e movimenta; acolhe e dilui-se sobre todas as outras, impulsionando suas circulações no espaço narrativo. É ela, em tensão e mútuo antagonismo com Brasília, que nos será apresentada, debatida, construída do início ao fim do filme. Já antes dos créditos iniciais, o fogo incendeia a linha do desenho do Plano Piloto esboçado pelo arquiteto Lúcio Costa. Sobreposta a essa imagem, o som da porta do carro de Zé Bigode chegando a uma vasta área descampada, onde em uma casa em construção, falará com o vendedor sobre a expansão da periferia. O plano que se sucede é um longo *travelling-car* descortinando uma rua de chão batido, com casas humildes e um som *off* sintonizando em diferentes rádios. A rádio que permanece faz ouvir a voz pomposa de um locutor que, em primeira pessoa, nos fala do planalto, “cérebro das decisões nacionais”, de onde antevê um amanhã para o seu país “com uma fé inquebrantável”. É com um corte seco que entramos em uma roda de amigos, em torno da fogueira, entre eles Dildo e Zé Bigode, que cantam um rap: “moro na Ceilândia, uma quebrada de responsa...chegando aqui vem pisando de mansinho pra ser bem tratado, com amor e com carinho”. Pela primeira vez, veremos imagens de Brasília, em um filme institucional dos anos 70, que anuncia a capital federal como “síntese da nacionalidade (que) espera por você!”. Articulada à publicidade otimista, o filme nos leva para Dildo e Zé Bigode que, estressados, circulam pelas avenidas do Plano Piloto, tentando achar a saída para Ceilândia. Dildo rebate com violência o entusiasmo do discurso oficial, do “documento de barbárie” (Benjamin 1986, 225), fala de forma fragmentada, fazendo associações das ruas a fatos históricos que, no entanto, só ficam subentendidos, e convocam o espectador a ampliar seus repertório, para além do filme, em relação à formação do plano piloto. “Onde vai dar essa porra! Z central, W... Que negócio

é esse? 50, 60... Morreu foi gente aqui! Isso aqui é amaldiçoado. Ninguém tem sorte aqui. Nós tem que sumir daqui, nosso negócio é pra lá”.

A cidade, como propõe Comolli, desaparece por dentro, torna-se a mola, a armadura, o motor dos corpos. Por um lado, Dildo, Zé Bigode, Nancy (e o próprio Ardiley) esboçam “um pedaço de cidade pela cidade” (1997, 165 - 167). Por outro, levando em consideração a filosofia da história de Walter Benjamin (1986), eclodem como figuras temporais constelando e colidindo os “tempos da Ceilândia”, fazendo-os emergir no presente do acontecimento. Figuras, sobretudo, com a potência de “uma circulação simbólica feita de elementos plásticos, de esquemas narrativos e de articulações semânticas”, como reza a concepção de personagem de Nicole Brenez (1998, 179). A estrutura da montagem terá uma função essencial no agenciamento dessas temporalidades e na inscrição, no “tempo-de-agora”, expressão e conceito através do qual Walter Benjamin propõe pensar o presente, (1986, 232). Para o filósofo, “o *agora*, não é um ponto que separa passado e o futuro, mas um lugar e a ocasião onde eles se tocam e convergem (Lissofsk 2005, 6).

Nessa perspectiva, a história é o objeto de uma construção saturada e irrompe, através de fragmentos de memória. No caso de *A cidade é uma só?* eu diria, a história é um lugar onde transbordam tempos passados e visadas futuras, no presente do acontecimento narrativo. Com vistas nesse contexto, o filme de Ardiley nos traz reiteradamente a sensibilidade de que “articular historicamente o passado, não significa conhecê-lo tal como ele propriamente foi, significa apoderar-se de uma lembrança, tal como ela lampeja em um instante de perigo”, dirá Benjamin colocando em cena o tempo-agora como um lugar lampejado pela memória e pelo devir (Benjamin 1986, 224).

Ressaltando a confluência e reciprocidade dos tempos na perspectiva Benjaminiana, Maurício Lissofsky (2005, 8) intui que “a história como poética do acontecimento é indissociável da memória”. E na mesma perspectiva, mas com evidência na potência da imaginação no campo da memória, Didi Hubermann notará “a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado reminescente” (2014, 63). Portanto, são nos trajetos das vidas mínimas e ordinárias de Nancy, Zé Bigode

e Dildo, onde elas ocupam um lugar de confronto temporal e em suas performances “se chocam com o poder, se debatem com ele, tentam usar suas forças ou escapar de suas armadilhas”, aposta Foucault (2010, 208) que vamos nos aproximar, respectivamente, das fabulações acerca da formação, do presente e dos presságios para a cidade – satélite da capital federal.

Zé Bigode, como já sugerimos anteriormente, trará o discurso do futuro, das previsões da expansão territorial, do crescimento da Ceilândia e dos entornos de Brasília. Discurso que irá reiterar, ao longo da narrativa, no *road movie* pelas ruelas da Ceilândia, que costura o filme do início a quase o final. Nessa deriva, em muitos momentos, conversa com Ardiley que, embora fora de quadro, ocupa o lugar do passageiro e faz perguntas pontuais e econômicas. O assunto sempre gira em torno das mutantes feições da cidade, de seu crescimento (anárquico), dos pastores evangélicos que estão virando candidatos. Nos créditos, conferiremos uma informação que o filme deixou em suspeição, Zé Bigode é, possivelmente, uma personagem ficcional, registro formal que predomina quando está perambulando com seu “cunhado” Dildo, ajudando-lhe em sua campanha eleitoral.

Nancy Araújo é a última personagem da trilogia dos tempos a nos ser apresentada. Cantora, traz a figura da recordação e coloca em cena sua memória individual engajada na memória e lembranças coletivas dos mitos de fundação da Ceilândia. Ela estabelece um embate direto com a história oficial, representado pela reportagem de televisão da época, através da qual o filme contextualiza a causa da remoção das invasões para a Ceilândia com vistas na “harmonização dos serviços públicos e dar condições de vida aquela gente até então favelada”. À época da campanha de erradicação, ela participou do coral de crianças que peregrinavam pelas favelas cantando o jingle que dá nome ao filme. Assim, Nancy aciona suas lembranças pessoais e afetivas e dá o seu testemunho sobre a “história não oficial”, inscrita a contrapelo, no processo de erradicação das favelas e da remoção para Ceilândia. Contudo, após esse primeiro momento, é partindo, sobretudo, de seus depoimentos que são mobilizados e confrontados os materiais de arquivo que remontam à época da remoção e os primórdios da cidade: reportagens, fotos e um filme das crianças

entoando o jingle, esse uma reconstituição das memórias de Nancy, como nos será revelado mais ao final do filme. Seus lampejos configurarão na esteira de Pierre Nora (1997), um lugar de memória do coletivo.

Nancy chegará até nós através de procedimentos documentais, em uma estreita intimidade com os preceitos instaurados no documentário moderno: a entrevista e o registro observacional, quando acompanhamos suas andanças pelos estúdios de rádio e de gravação de músicas. Porém atravessada pelo estilhaço de impureza constituinte do filme de Queirós, divide a cena, por dois momentos, com seu “sobrinho” Dildo.

No nosso jogo temporal, Dildo é a figura do presente. Faxineiro e candidato do nada musculoso partido da correria nacional. Com ele perambularemos por espaços de sociabilidade da Ceilândia, roda de música, *baile funk*, parque de diversões, visitas de campanha a uma casa na comunidade e o espaço público, vivenciado em um *road movie* a pé, nas sinaleiras, no centro e nas ruelas da cidade. É a personagem da inserção da cidade e do coletivo. Com uma fala absolutamente intempestiva, Dildo será atravessado pela alma Benjaminiana e falará de forma fragmentada, por rastros, mas com um sentido potente no todo de sua conduta narrativa e na da obra. Irá estabelecer um diálogo combativo e de choque com a história do presente, do contexto político e social da periferia, bem como com as formas que os eventos do passado se desdobram. Ao contrário de Nancy e Zé Bigode que mantêm, em maior ou menor intensidade, uma “sociabilidade documental” (Satt 2007) com o diretor, Dildo opera em um registro ficcional, embora com duas exceções, ao início do filme, quando é apresentado a Ardiley Queirós, como veremos nas imagens, e ao final, quando em uma conversa com Nancy e Ardiley, em tom jocoso, fala de suas performances de político pelas ruas da cidade.

O roteiro e a montagem estabelecerão uma ligação muito próxima, como já falamos, com as memórias de Nancy.

Arquitetura da colisão temporal

Esse princípio da implosão de um tempo contínuo, ainda em diálogo com as intuições de Benjamin, afetarà o agenciamento das diferentes sequências do

filme.

Assim, o princípio do rastro e do fragmento, caro às estratégias narrativas do filme, terá destaque na organização da montagem servindo à composição da “arquitetura da colisão de tempos”. Nesse sentido, teremos uma montagem bem ritmada, com um mesmo acontecimento fracionado em diferentes sequências, para agenciá-la com outras que sofrem o mesmo processo (em montagens alternadas e/ou paralelas), provocando uma “trança” narrativa; como, por exemplo, a alternância das sequências com as entrevistas com Nancy, o passeio de carro com Zé Bigode, a campanha de Dildo nas ruas, entre tantas outras. Um outro recurso, são as sobreposições dos áudios antigos (das propagandas institucionais de Brasília, por exemplo) à cenas atuais, elaborando “comentários críticos” (Mesquita 2013, 53) ao desdobramento político das origens e promessas do plano piloto em contraponto à realidade vivida dos moradores da periferia.

Por fim, gostaria de observar a forma como o filme opera na relação entre documentário e ficção. Por um lado, ao enganar o espectador com uma proposital indiscernibilidade e engodo entre os registros ficcionais e documentários, ele aciona o princípio da “trapaça salutar”, tal como a define Barthes, fazendo falar a língua fora dos poderes normativos (1996, 16). Arriscaria dizer que Ardilely Queirós articulou uma trapaça-narrativa para contar a história da trapaça que atravessa o mito de fundação da Ceilândia.

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin, Walter. 2005. Teses sobre o conceito de história. In: Löwy, M. Walter *Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo.
- Brenez, Nicole. 1998. “Le personnage contemporain”, *De la figure en général et du corps en particulier*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, “Arts & Cinéma”.
- URL www.cairn.info/de-la-figure-en-general-et-du-corps-en-particulier-9782804129996-page-179.htm. Acesso em maio de 2015.
- Comolli, Jean-Louis. 2008. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Comolli, Jean-Louis. 1997. “A cidade filmada”. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro:UERJ, v.4: 161-168.
- Deleuze, Gilles. 1990. *A imagem tempo*. São Paulo: Brasiliense.

- Didi-Huberman, Georges. 2014. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Foucault, Michel. 2010. *Estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Guimarães, César. 2001. “O rosto do outro: ficção e fabulação no cinema segundo Deleuze”. In: Lins, D. (org.). *Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Guimarães, César e Guimarães, Victor. 2011. “Da política no documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise”. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 22: 77-88.
- Lisovsky, Maurício. 2005. “A memória e as condições poéticas do acontecimento”. In Gondar, Jô; Dodebei, Vera. *O que é Memória Social?* Rio de Janeiro: Contracapa.
- Mesquita, Cláudia. 2013. “Um drama documentário? Atualidade e história em A cidade é uma só?”. *Revista Devires*, v. 8 n. 2 - Dossiê Cinema Brasileiro: Engajamentos no Presente I. Belo Horizonte, UFMG.
- Motta, Manoel de Barros. 2010. *Foucault: estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Nora, Pierre. 1997. *Lieux de memoire*, v.1. République. Paris, Galimard.
- Rancière, Jacques. 2005. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34.
- Rancière, Jacques. 2012. *Figures de l’histoire*. Paris: PUF.
- Rancière, Jacques. “O novo endereço da ficção”. *Folha de São Paulo*. 13 de dezembro de. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs13129803.htm>. Acesso online em 03 de abril de 2015.
- Satt, Maria Henriqueta C. 2008. *A construção do imaginário urbano no documentário brasileiro contemporâneo*. Tese (Doutorado. Ciências da Comunicação). São Paulo; ECA/USP.
- Schöttker, Detlev. 2014. “Recordar”. In: Optiz, M. e Wizisla, E. (editores). *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

FILMOGRAFIA

- A cidade é uma só?* 2011. Roteiro e Direção Ardiley Queirós. Produção: Adirley Queirós, André Carvalheira.