



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

HECTOR ROCHA ISAIAS

**O CINEMA É UM SÓ?: MONTAGEM E DESMONTAGEM EM ADIRLEY
QUEIRÓS**

FORTALEZA

2017

HECTOR ROCHA ISAIAS

**O CINEMA É UM SÓ?: MONTAGEM E DESMONTAGEM EM ADIRLEY
QUEIRÓS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de Concentração: Comunicação e Linguagens. Linha de Pesquisa: Fotografia e Audiovisual

Orientação: Prof.^a Dr.^a Beatriz Furtado

FORTALEZA

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- I74c Isaias, Hector Rocha.
O Cinema é um Só? Montagem e Desmontagem em Adirley Queirós / Hector Rocha Isaias. – 2017.
138 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2017.
Orientação: Profa. Dra. Beatriz Furtado.
1. Cinema. 2. Realização em Audiovisual. 3. Montagem. 4. Adirley Queirós. 5. A Cidade é uma Só?. I. Título.

CDD 302.23

HECTOR ROCHA ISAIAS

**O CINEMA É UM SÓ?: MONTAGEM E DESMONTAGEM EM ADIRLEY
QUEIRÓS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de Concentração: Comunicação e Linguagens. Linha de Pesquisa: Fotografia e Audiovisual .

Aprovada em: 23/08/2017.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Daniel Ribeiro Cardoso
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Ilana Viana do Amaral
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Aos meus pais. Elilene e Isaias.

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai e ao meu avô Manoel que me fizeram “tipo” comum, “caboco” comum, assim como os outros pais dos Dildus e de outros cabocos que do Nordeste vazaram para alimentar a capital do país. À minha avó Dilma pelas rendas, fiados cafunés e raízes que são trama e urdidura desse trabalho. À minha mãe Maria Elilene pela potência e confiança, à tia Maria Helena e ao avô Raimundo Batista.

Aos funcionários de serviços gerais do Centro de Humanidades – CH2. Às secretárias do Programa de Pós Graduação da Comunicação Lidiane Vasconcelos e Gabriela Oliveira. À Prof. Beatriz Furtado pela excelente orientação. Aos professores participantes da banca examinadora; Ilana Amaral pela coragem inspiradora e Daniel Cardoso pela companhia e apoio de sempre, através dele conheci Jorge Vieira, Gui Bonsiepe e o legado de Espinosa, todos fundamentais a esse trabalho. Ao professores do curso de Arquitetura e Urbanismo; Marcondes Araújo, Camila Girão, Pedro Eymar, Clarissa Freitas, Renato Pequeno, Ricardo Bezerra, Almir Farias e José Sales. Aos funcionários da Gráfica Cophel e da Nacional Elevadores, que possibilitaram, além de outros *corres*, a impressão, a encadernação e o acabamento desse caderno. À Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (*Funcap*) que fomentou esse trabalho nesses últimos dois anos.

Aos colegas da turma de mestrado, Virgínia Pinho, Julio Pio, Thomas Saunders e Samaisa dos Anjos pelas reflexões, críticas, tempos de ócio e sugestões recebidas. Aos professores Silas de Paula, Gabriela Reinaldo, Kaci Gadelha, Philippe Dubois, Osmar Gonçalves, Pablo Asumpção, Gilmar de Carvalho, Milena Szafir e Yuri Firmeza. À Suzana Figs, que fez memória do áudio das falas da banca de qualificação.

Ao Prof. Wellington Júnior, pela segunda orientação, essa para vida, e com ele ao Prof. Antônio Gilberto. Ao Eliézer Júnior. É dele a idéia da segunda capa que envolve a versão impressa dessa publicação e muito mais. À Edilson Pereira pela crueldade carinhosa e ao Prof. Henrique Codato pela participação na banca de qualificação, sugestões e correção atenta do trabalho.

Ao Temístocles Anastácio, à Telma Parente, ao Antônio e ao Davi Lopes pela visita quando eu estava em exílio voluntário escrevendo. Ao seu Zeca pela sabedoria e companhia alegre na praia da Caponga. Aos horríveis Ton Almeida, Orlok Sombra e Rodrigo Belem (Vampyro), pelo tédio, terror, alegria e ousadia. Ao Jean Marcell pelo gatilho para uma nova jornada. Ao Modesto Continente, ao Uirá dos Reis,

à Deborah Meira, ao Paulo Victor Soares, à Maricotinha, à Luciana Rodrigues, ao Gustavo Carvalho e à vizinhança pelo suporte enquanto cidadão do Benfica. À Polly Di, ao Oscar Basil, Filipe Arara, Renata Cavalcante, Bruna Araújo, Fred Freitas, Vivi Rocha, Irene Bandeira, Gabriel de Sousa, Marcelo Pacheco, Souza Frota, Ju Maya, Urik Paiva, Gabriel Basvan, Ricardo Gali, Márcia Muniz e Sara Lambranh pelo interlocação carinhosa e inspiração para criar formas alternativas de pensar, amar, produzir e viver. Ao Daniel Lenz, Natasha Catunda, Marina Maia, Lara Sucupira, Waldemar Felipe, Rebeca Gaspar, Luciana Ximenes, Camila Matos, Luna Lyra, Levi Teixeira e Joe Jefferson pelos encontros e discussões na Arquitetura e Urbanismo. À Dayse Barreto, Debora Parente, Maria Leite, Lia Damasceno, Natasha Silva, Neto Nogueira, Gutto Moreira, Beatriz Gondim e Carol Moraes pela convivência feliz com o audiovisual. Ao Enrico Rocha pelas fissuras e companhia inquietante.

À Escola Pública de Audiovisual da Vila das Artes, em especial à ex-coordenadora Rúbia Mércia, à ex-diretora Cláudia Pires e aos professores Euzébio Zlocowick, Alexandre Veras, Pedro Diógenes, Marcelo Pedroso, Hermano Heffer, Marina Mapurunga, Victor Furtado, Solon Ribeiro, Juliano Gomes, Felipe Ribeiro, Yann Beauvais, Cavi Borges, Adirley Queirós, Thiago Mendonça, Waléria Américo, Gonçalo M. Tavares, Thelmo Cristovam, Thais de Campos, Cléber Eduardo, Pablo Arellano, Ricardo Pretti, Armando Menicacci, Graziela Kunsh, Ivo Lopes, Themis Memória, Guga Rocha, Ernesto de Carvalho, Joel Pizzini, Joel Yamaji e com ele à presença e vida de Andrea Tonacci. Ao Eduardo de Jesus pelas indicações de leitura.

À Denise Viera pelas provocações e olhar desde dentro. À Mannu Costa. Ao Ítalo Américo pelo suporte nas etapas finais do trabalho. É dele a tradução do resumo. Ao Tiba e aos seus rituais mágicos na Chapada Diamantina. Ao Victor Isaias, irmão que agora pensa desde Belo Horizonte. À Rafaella Kallafa pela acolhida amorosa em Brasília e apresentação de sua Ceilândia. À Babi Age e Ana Luiza Buffara por outra Curitiba. Aos encontros e trocas promovidos na Socine (Sociedade Brasileira de Audiovisual). À Dani Becker e sua hortinha no frio de Florianópolis. À Ana Paula Morel pela acolhida no Rio de Janeiro e apresentação do cearense Edmar Morel ilustrado por Rogério Sganzerla. À Mostra Errática. À Natália Velloso e aos revolucionários cabo-verdianos; Michel Khepri e Lucas Monteiro. À Lumena Adad e à Cibele Bonfim pela parceria e com elas ao calor da Bahia. À Suely Rolnik pela apresentação de um terceiro Deleuze. Ao Victor Marques pela acolhida em São Paulo. Ao Antonio Negri. À multidão e ao comum. Bella Ciao!

“Rapaz, a solução mais fácil era botar o Michel [Temer].”

Sérgio Machado, ex-senador pelo PSDB

“Vamo deixar o carro numa beira e escalar esse barranco.”

Dildu, candidato a deputado distrital pelo Partido da Correria Nacional (PCN)

RESUMO

O filme “A Cidade é uma Só?” de Adirley Queirós questiona sobre a unicidade da Urbe, reflexiona sobre o processo de segregação empreendido pelo Estado e constrói-se a partir da tensão gerada pela cidade dividida. Ceilândia, cidade-satélite do Distrito Federal, nasceu de um “aborto territorial” de Brasília, como ilustra o diretor. Esta dissertação propõe uma análise do filme tendo como objetivo dar a ver a estrutura e o processo em que foi organizado. Para avaliar ou entender o processo de estruturação da obra foi necessário recorrer inicialmente à noção do Todo ou de um todo, desmontar e fracionar as partes para assim compreender como foram estabelecidas relações. Entendido primeiramente como um sistema através de Viera (2002) o filme em análise foi decupado e organizado em ações, através de um banco de dados que compõe o arsenal para o desmonte e constituição de um corpo sem órgãos, também representado pela materialidade difusa e estrutura não domesticada do filme. Manovitch (2001) Deleuze (2004), Le Breton (2001) Artaud (1987). Compreender o plano como uma célula e não como um elemento passivo da montagem através de Eisenstein (2002), esclarece as dinâmicas do espaço fílmico, da duração e da produção do filme e serve como impulso e mediação para o funcionamento da obra. Por fim, a confiança na incerteza e no agenciamento coletivo supera a idéia do filme como organismo e produz um corpo para o cinema munido de força, autonomia e sentido.

Palavras-chave: 1. Cinema 2. Realização em Audiovisual 3. Montagem 4. Adirley Queirós 5. A Cidade é uma Só?

RÉSUMÉ

Le film «La ville est-elle une seule ?» part des questions d'Adirley Queirós sur l'unicité de la ville, reflète le processus de ségrégation entrepris par l'État et résulte de la tension générée par la ville divisée. Ceilândia, une ville-satellite du District Fédéral, est née d'un «avortement territorial» par Brasília, comme illustre le directeur. Cette dissertation propose une analyse du film afin de donner à voir la structure et le processus dans lesquels il a été organisé. Afin d'évaluer ou de comprendre le processus de structuration de cette œuvre, il a fallu faire appel à la notion du Tout ou d'un tout, démonter et fractionner les parties afin de comprendre comment les relations étaient établies. D'abord compris comme un système par Viera (2002) le film en analyse a été découpé et organisé en actions, ce qui a résulté dans une base de données qui compose l'arsenal pour le démantèlement et la constitution d'un corps sans organes, également représenté par la matérialité diffuse et la structure non apprivoisée du film. Manovitch (2001), Deleuze (2004), Le Breton (2001) Artaud (1987). Comprendre le plan en tant que cellule et non comme un élément passif du montage à travers Eisenstein (2002) élucide les dynamiques de l'espace cinématographique, de la durée et de la production du film et sert d'impulsion et de médiation pour le fonctionnement de l'œuvre. Enfin, la confiance dans l'incertitude et dans l'agencement collectif surmonte l'idée du film en tant qu'organisme et produit un corps pour le cinéma muni de force, autonomie et sens.

Mots-clés: 1. Cinéma 2. Réalisation en Audiovisuel 3. Montage 4. Adirley Queirós 5. La ville est-elle une seule?

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Equipe em processo de filmagem em 2017. Fonte: Cavi Borges.....	13
Figura 2 – 1. Imagem atual da região de Sol Nascente em Ceilândia – 2. Imagem histórica próximo ao centro de Ceilândia – Fonte: Escola de Governo do Distrito Federal (Egov)	21
Figura 3 – Mapa de Localização e Sistema Viário do Distrito Federal	23
Figura 4 – Fotografias realizadas durante percurso para Ceilândia – Fonte: Autor.....	35
Figura 5 – Imagens do processo de realização: – 1 - “Dias de Greve” (2009) – 2 - “Rap um canto da Ceilândia” (2005) – Fonte: Adirley Queirós	41
Figura 6 – Cartelas com descrição dos corres dispostas na mesa – Fonte: Autor	50
Figura 7 – Recorte na Sintagmática – Fonte: Autor	60
Figura 8 – Modulação Dildu – Fonte: Autor	65
Figura 9 – Modulação Zé Antônio – Fonte: Autor	72
Figura 10 – Modulação Nancy – Fonte: Autor	74
Figura 11 – CD`s de funk e rap adquiridos na feira do rolo, Ceilândia-DF. – Fonte: Autor.....	79

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CEI	Campanha de Erradicação de Invasões
CEICINE	Coletivo de Cinema de Ceilândia
DOPS	Departamento de Ordem Política e Social
IAPI	Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários
MC	Mestre de Cerimônias
PCN	Partido da Correria Nacional
PSDB	Partido da Social Democracia Brasileira

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	MONTAGEM	
2.1	FILME, CIDADE	20
2.2	CORPO, ORGANISMO	26
2.3	IMAGEM-TEMPO, IMAGEM-MOVIMENTO	33
2.4	PONTO DE PARTIDA	39
2.5	DECUPAGEM. FRAGMENTO E TOTALIDADE	44
2.6	PLANO, DESORDEM DO DIA	46
2.7	CARTOGRAFIA DO ACASO. LONGITUDES E LATITUDES	48
2.8	BANCO DE DADOS	52
2.9	JOGO E CORRERIA.	54
3	DESMONTAGEM	
3.1	INTEGRALIDADE E PLANO DE CONSISTÊNCIA	58
3.2	FICÇÃO, DOCUMENTÁRIO E FARSA	62
3.3	ESPAÇO E DURAÇÃO	64
3.4	FOTOGRAFIA, MATERIALIDADE E MEDIAÇÃO	73
3.5	SOM. BUMBA!	77
4	CONCLUSÃO	82
	REFERÊNCIAS	83
	FILMOGRAFIA	87
	APÊNDICE A – DECUPAGEM	
	APÊNDICE B – SINTAGMÁTICA	



1 INTRODUÇÃO

Certo dia escrevi sobre como percebia o lugar onde eu morava respirar. "A casa antiga respirava e eu respeitava isso." conclui a nota. Perdi-a porque o celular descarregou antes que eu salvasse o arquivo. Enquanto isso intuí sobre o comportamento dos cupins, sobre seu trabalho coletivo que mapeia todas as frestras da casa. Eles, assim como as baratas e os ratos, conhecem todas as paredes desde o miolo. Passeiam em diagonal pelo centro da sala, acessam os cantos escondidos e escalam o telhado de madeira e cerâmica. O cupinzeiro devora tudo o que lhe apetece.

Numa das noites, antes de dormir, a cidade silenciosa me permitiu ouvir seus diálogos. Discutiam eufóricos sobre uma nova conquista: a madeira nova da cama. Reunidos embaixo do colchão, entre o assoalho e as peças de pinho fresco encostadas nas paredes úmidas, gesticulavam de forma expressiva. Já haviam conquistado todas as partes. A casa é muito mais deles do que minha. Respeito-os e imagino com os olhos fechados o movimento de todos eles de forma acelerada, num mesmo ponto de vista, por toda a casa em 15 minutos que traduziriam vários anos ou uma eternidade.

A montagem de cada uma dessas imagens que evoquei na nota perdida compõe um quadro que ilustra meu estado em um dia chuvoso. Buscava intitular esse conjunto de imagens que aproximei. Essa é uma atividade de aproximação que estimula vivências passadas e constrói novos percursos que retroalimentam cada uma daquelas imagens. É um universo particular e fragmentado. Uma vez um amigo observou que eu refazia e desorganizava obsessivamente minha mala de viagem. Organizava as peças em cores, padronagens ou necessidade. Descobri que a atividade de montar e desmontá-la era o que mais me dava prazer. Aproximar imagens me interessava muitíssimo, pensar sobre como colidem entre si, como compõem paisagens distintas, assim como sobre como organizam-se e ressoam diálogos internos. Há uma imanência aí, a persistência de diversos tempos naquele mesmo pacote aberto.

Comecei essa dissertação em 2013, quando assisti pela primeira vez o filme "A Cidade é uma Só?" para o teste de admissão do Curso de Realização em Audiovisual da Escola Pública de Audiovisual da Vila das Artes. O filme comovia-me fisicamente. Durante toda a sessão trocava de posição na cadeira. Não era um filme fácil de pensar sentado. De fato aquele era um fenômeno que operava em mim uma relação inédita com

o dispositivo cinema. Fui educado por filmes estadunidenses em sessões da tarde, mas o incômodo permaneceu ao chegar em casa, o que funcionou como afirmação para um rumo que tomaria ao aproximar-me da tela, das projeções de luz, dos aparatos técnicos de gravação e dos sets de filmagem.

O filme “A Cidade é uma Só?” desenvolve-se inicialmente a partir do resgate e ficcionalização de arquivos da Campanha de Erradicação de Invasões (CEI), mobilização orquestrada pelo Governo Federal no início da década de 70 com o intuito de expulsar e realocar moradores dos arredores da Capital Federal, formando as atuais cidades satélites. É no contexto da Ceilândia, cidade que traz em seu nome a marca da antiga campanha do Estado, que se articulam e saem do anonimato os principais personagens do filme. Dildu (Dilmar Durães), cruza atônito as duas esferas de organização social: a formal e a informal. É trabalhador de serviços gerais no Plano Piloto e candidato a deputado pelo Partido da Correria Nacional (PCN), contando com um ex-rapper como marqueteiro. Zé Antônio (Wellington Abreu) ajuda-o na campanha enquanto negocia imóveis e Nancy (Nancy Araújo) tenta reconstituir as memórias de infância durante o processo de expulsão das famílias da comunidade do IAPI nos limites da capital.

“A Cidade é uma Só?” convocava ao pensamento e estimulava meu corpo. O filme permitiu-me revisar meu bairro, minha realidade e meu lugar no mundo. Pouco tempo depois tive o realizador do como professor. Uma das perguntas que fiz em sala é o ponto de partida desse trabalho. Como o filme “A Cidade é uma Só?” instaura o dissenso através do conflito? Adirley fez cara de desconfiança, mas foi generoso com sua resposta. O filme pauta-se pelo conflito seja pelas fricções entre a faixa sonora e o visível ou pela quebra de expectativas no desenvolvimento da narrativa. É documento e ou ficção, retrato e ou fábula. O objetivo geral desse trabalho é analisar o processo de montagem e desmontagem empreendido por Adirley na fase de pré-produção, realização, pós-produção do filme.

Para estimular o desenvolvimento dessa cartografia empreendida por Adirley, empenhei-me na construção de um léxico que inevitavelmente aproxima assuntos que anteriormente discuti no âmbito da Arquitetura e Urbanismo. Assim proponho reversões em que Adirley é considerado também um planejador urbano, um urbanista que através

da fabulação de seu lugar coloca-o nos mapas oficiais. Melhor que isso, constrói ele mesmo seu próprio mapa. Reconstrói o imaginário sobre a capital do país e desestabiliza as referências entre o território e o representado, a periferia e o centro, a margem e o miolo, o formal e o informal, o instituído e o inacabado, o desenho final e o processo aberto.

O Cinema, assim como a cidade, constrói-se através de modelos posteriormente idealizados. A tarefa de realizar materializa utopias e distopias. Nesse exercício, Adirley fragmenta-se e coloca-se no lugar de cada um dos membros de sua equipe. Atores, personagem e expectadoes performam como produtores, realizadores e exibidores. Essas funções que orbitam na idealização, materialização e difusão do filme em análise são os pontos que fixam meu olhar e por onde organizo meu ponto de vista. Aproximo-me e capturo o olhar do outro, mesmo consciente de que este olhar em gênese multifacetado é traído e traidor.

Parti de uma decupagem feita no filme “A Cidade é uma Só?” plano a plano. Assim pude aproximar-me do meu objeto em análise e compor questões. Para cada um dos planos congelei um frame aleatoriamente que representa-os e organizei-os como fichas ou cartas de um jogo. Em cada folha de papel A4 dispus quatro fichas. Em 38 páginas dispõe-se 143 planos do filme.

A partir desse trabalho inicial pude compor uma linha do tempo com cada uma dessas imagens que representam os planos enfileirados. Essa visualização incitou a descoberta de modulações e linhas melódicas que posteriormente serão descritas.

Essa é uma pesquisa a priori exploratória e desenvolve, a partir de uma interface gráfica, uma análise fílmica sistêmica e processual. A partir de provocações propomos mais que um pensamento expandido, a construção de condições favoráveis para o desenvolvimento de ações diretas através do Audiovisual.

Para percepção e análise dessas questões articulei o pensamento de Sergei Eisenstein nos livros “O Sentido do Filme” e “A Forma do Filme”, Gilles Deleuze em Cinema I e II e Guy Debord em “A Sociedade do Espetáculo”. Eisenstein contribuiu com um pensamento diagramático para pensar a montagem cinematográfica, Deleuze com a dialogismo inerente à sua escrita e Debord com a atenção dada à ação direta e à

prática. Componho com esses autores estimulado inicialmente pelo trabalho de Jorge Vieira com a Teoria Geral dos Sistemas que me provocou a constituir um organismo para depois multifacetá-lo em um corpo sem órgãos através da poética de Antonin Artaud.

Através dessa base são articulados outros autores sempre com a intenção de rascunhar e dissecar a composição de um cinema autônomo, genuíno e insurgente. Logo nos créditos iniciais, sobre a planta do eixo monumental de Brasília, desenhada por Lúcio Costa, surge um “X” e sobre ele a indagação que é título e chave de todo o desenvolvimento do filme: A cidade é uma Só? Essa análise fílmica é a ferramenta com a qual esperamos compreender o processo de materialização do filme enquanto obra aberta e, assim como a cidade, repleta de multiplicidades.

2 MONTAGEM

2.1 FILME, CIDADE

Em 1933 um grupo de arquitetos urbanistas encontraram-se no IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM) com o intuito de traçar diretrizes e fórmulas para as cidades. O congresso resultou num manifesto urbanístico, a Carta de Atenas, documento redigido por Le Corbusier* que preconiza a importância do planejamento urbano na cidade moderna que deveria ser “funcional e capaz de suprir as necessidades do homem.” A cidade foi pensada de acordo com cada função (lazer, trabalho e habitação), sendo a função “circulação” responsável por conectar as demais.

O zoneamento, levando em consideração as funções-chave – habitar, trabalhar, recrear-se - ordenará o território urbano. A circulação, esta quarta função, só deve ter um objetivo; estabelecer uma comunicação proveitosa entre as outras três. São inevitáveis grandes transformações. A cidade e sua região devem ser munidas de uma rede exatamente proporcional aos usos e aos fins, e que constituirá a técnica moderna da circulação. (CARTA DE ATENAS, 1933, P. 31)

Anos depois, no Brasil, foi contruído um experimento urbano que aplicava integralmente os princípios da carta: o Plano Piloto de Brasília, no Distrito Federal, elaborado por Lúcio Costa†, vencedor do concurso, para o projeto urbanístico da Nova Capital em 1957. A Brasília criada pelos arquitetos não comporta em seu traçado todos habitantes desde sua criação. Com apenas nove anos de fundação em 1969 enquanto o Distrito Federal prometia atender 500 mil habitantes, 79.128* deles já não abrigavam-se sob o traço planejado, moravam em aglomerados próximos ao centro da capital, local de trabalho da maioria dessas pessoas. Nesse mesmo ano criou-se a Comissão de Erradicação de Favelas, grupo de trabalho que tinha o objetivo de erradicar o tecido urbano irregular em crescimento. Para uma nova área demarcada ao norte de Taguatinga, foram transferidos os moradores das invasões do IAPI; das Vilas Tenório, Esperança, Bernardo Sayão e Colombo; dos morros do Querosene e do Urubu; e Currel das Éguas e Placa das Mercedes, invasões com mais de 15 mil barracos e mais de 80 mil moradores. Estes foram realocados para as antigas terras da Fazenda Guariroba, ao norte de Taguatinga, que passaram a se chamar Ceilândia.

* Le Corbusier é Charles Edouard Jeanneret-Gris, figura mais importante da arquitetura moderna.

† Lúcio Costa foi arquiteto e urbanista brasileiro. Autor do projeto do Plano Piloto da Cidade de Brasília

Figura 2

1. Imagem atual da região de Sol Nascente em Ceilândia

2. Imagem histórica próximo ao centro de Ceilândia

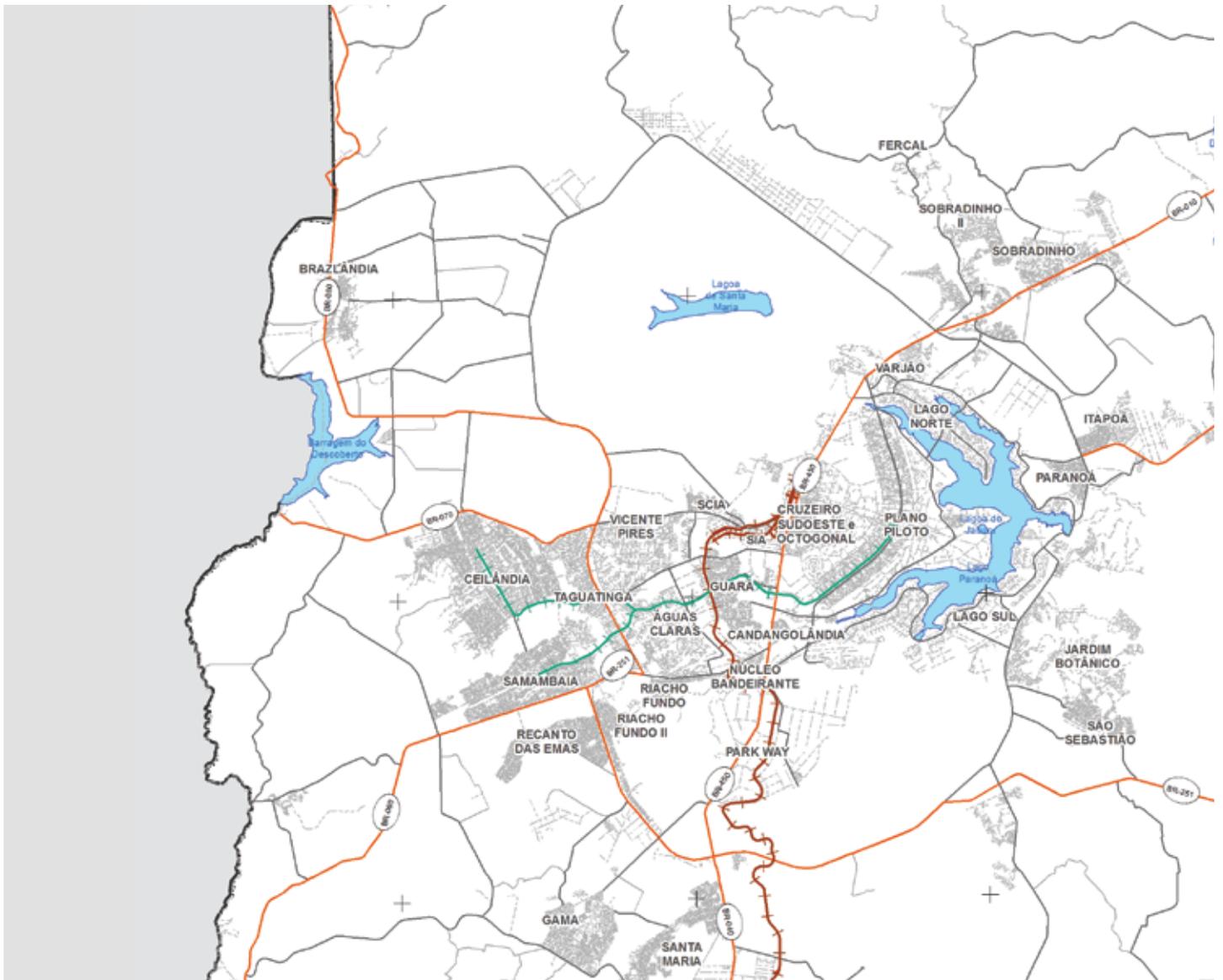
Fonte: Escola de Governo do Distrito Federal (Egov)



A erradicação da Vila do IAPI se constitui no exemplo mais marcante deste período devido à forma como se processou a sua remoção, bem como à sua dimensão. Composta de 12.000 barracos, com uma população de 82.000 pessoas, foi removida contra a vontade de seus moradores para um local sem infra-estrutura urbana ou comunitária, localizado cerca de 30 km do Plano Piloto. (GOUVÊA, Luiz Alberto de Campos. 1995)

Essa transferência forçada deu luz a uma realidade periférica que desenvolveu-se e hoje continua a suprir com mão de obra e serviços a porção de território anteriormente planejada. Criada em 1971, a partir da Campanha de Erradicação de Invasões. A CEI-lândia [Ceilândia] foi pensada na suposta intenção de absorver as invasões. Nessa época uma fila se formava cedo nas proximidades do chafariz, onde mais tarde seria construída a Caixa d'Água de Ceilândia. Moradores transferidos de diversos pontos do Distrito Federal aguardavam a vez de encher latas e baldes e levá-los de volta para casa. Prometida como um espaço digno de habitabilidade, somente seis anos depois de criada é que Ceilândia passa a oferecer água encanada aos seus moradores e, a partir de 1983, a rede de esgotos. (RESENDE, M. L. S, 1985). A cidade recém-inaugurada ainda precisava de todo tipo de estrutura: encanamento, asfalto, hospital, escola e espaços culturais. O projeto original, idealizado pelo arquiteto Ney Gabriel de Souza, ganhou vida própria, assinado pelos moradores que ergueram seus barracos de madeira, suas casas de alvenaria e que, agora, começam a ocupar os primeiros apartamentos. (SEVERO, Denise, 2014, p. 36)

Cada lugar de uma cidade está carregado do que aconteceu antes, mas também é um indício para o que poderá acontecer no futuro. Quem vive, trabalha, desloca-se e usa de muitas formas o espaço urbano está contribuindo para refazê-lo continuamente. Os zoneamentos urbanos estabelecem uma cidade virtual que não se relaciona com as condições reais de produção da cidade pelo mercado. Os padrões de ocupação do solo são baseados nas lógicas dos mercados de alta e média renda. Sobra para os mais pobres o espaço da política habitacional e da gestão da ilegalidade. E assim fez-se Ceilândia que hoje possui mais de 449.592 habitantes segundo os dados da Pesquisa Distrital Por Amostra De Domicílios – PDAD/2013, e é a região administrativa de maior população do Distrito Federal, mas ainda afastada das políticas e incentivos culturais.



Legenda

- Rodovia Federal
- Rodovia Distrital
- Vicinal
- Via Urbana
- + Metrovia
- + Ferrovia
- Lago



Figura 3

Mapa de Localização e Sistema Viário do Distrito Federal



Sistema de Informação Territorial e Urbana do Distrito Federal - SITURB



Governo do Distrito Federal

Ceilândia não possui salas de cinema e é reflexo de uma realidade em que a arte se concentra em galerias e *shopping centers* para um público de alto poder aquisitivo. Segundo balanço da Agência Nacional do Cinema (Ancine), das 3.168 salas de cinema disponíveis no Brasil, 88 estão em Brasília, mas apenas 28 funcionam fora do Plano Piloto e regiões próximas. Nenhuma barreira, porém impede que filmes brotem à margem de um mercado para poucos. É prova dessa resistência a organização de coletivos que rompem as lógicas de subordinação.

O Ceicine (Coletivo de Cinema de Ceilândia) surgiu no ano de 2006 com o intuito de criar possibilidades reais de produção de um cinema que não se identificava com o que vinha sendo realizado em Brasília. Buscavam refletir e pensar como produzir cinema e audiovisual com outras referências, possibilidades e experiências que não fossem aquelas que eram dadas de maneira mais direta, com as quais não conseguiam estabelecer diálogo. Para isso, propunham um cinema periférico, mas que também questionasse sobre o conceito de periferia. O que seria um cinema de periferia? Onde realmente experimenta-se periferia? São perguntas que nortearam o desenvolvimento do coletivo que iniciou sem nenhuma infraestrutura, como câmeras e equipamentos som e de montagem.

O Ceicine nasce dessa idéia de um coletivo que pudesse representar um tipo de cinema que não fosse o cinema tradicional de Brasília. A gente falava muito disso: queremos um cinema que não seja o cinema de Brasília, que não tenha as relações que tem [o cinema] em Brasília, principalmente, as relações de produção, relações de filmagem, o modo como a pessoas se comportam... Era meio moralista nesse sentido, mas um moralismo no sentido de ver de cá o que era o de lá. (QUEIRÓS, Adirley. Negativo. 2013)

O coletivo criou um espaço para imaginar, confabular, fazer versões de cidade e pensar o território. Discutia-se sobre formas, fotografia e modos de produção a partir de uma narrativa própria, com atores e recursos locais. O “Rap, o canto da Ceilândia” (15’, 35mm, cor, 2005), foi o primeiro curta metragem de Adirley Queirós e foi significativo para criação do grupo. O filme fala sobre a formação da cidade utilizando o rap enquanto discurso. O “canto” do título refere-se, segundo Adirley, ao território e não à música.

O cinema tradicional de Brasília que dispensam como referência delimita a cidade por seu contorno privilegiado. As cidades-satélites são sempre esterotipadas e para os personagens que não são de Brasília destinam-se os papéis de menos destaque. Segundo Adirley, são “filmes de apartamento” que apresentam histórias fechadas e sem uma identidade mais explícita de Brasília. Muitas vezes com uma radicalidade que nunca chega às vias de fato, voltada para os personagens: suicidas que não se matam, homossexuais reprimidos, cenas de sexo sem sexo.

A gente não achava legal o jeito de apresentar os personagens, como os caras falavam, o silêncio entre os personagens, que sempre girava em torno de questões puramente existenciais, como se os caras estivessem sempre sozinhos nas relações. A gente nunca via a família dos caras, os filhos, pais, irmãos... Uma coisa de não se colocar em relação com os outros, de não ver o outro! A gente queria uma negação desse cinema: o nosso cinema seria um cinema de rua – era quase que um manifesto: o nosso cinema ia assumir uma outra coisa – a musicalidade da cidade, a luz da cidade... (QUEIRÓS, Adirley. Negativo. 2013)

Foi um posicionamento político criar distância e estranhamento com o que é realizado em Brasília. Afirma-se um cinema gestado em Ceilândia, que, mesmo não tendo salas de exibição, cria um repertório próprio que não é ilustrado por imagens do Congresso Nacional ou da arquitetura moderna de Niemeyer. Pelo contrário, propõe-se uma negação de Brasília que inevitavelmente acaba por afirmá-la e desconstruí-la. Além disso o coletivo experimentou um modo de produção baseado na coletividade. O Ceicine alimentava a idéia de um cinema colaborativo e sem hierarquia em que as funções poderiam ser alternadas na equipe. O propósito era de uma integração do grupo em que as pessoas chegariam sabendo pouco sobre cinema e aprenderiam no processo. Dessa forma o Ceicine tinha como tese a negação de Brasília e de uma forma de fazer cinema, e também uma negação do que era visto como a cultura de Ceilândia. O cinema seria feito e pensado não só como espetáculo, mas como articulação política e ação direta para intervenção local. Trata-se, aqui, guiado por Guy Debord em “A Sociedade do espetáculo”(2003), em uma outra instância de um embate contra a indústria cultural ou com o medelo que se instituiu de cultura. O coletivo refletia sobre a sociedade industrial moderna, onde a classe operária foi (pelo menos temporariamente) derrotada e a alienação – a ilusão da mentira convertida em verdade – dominou a vida social, convertendo-a numa representação em tudo o que é espontâneo, autêntico e genuíno.

2.2 CORPO, ORGANISMO

Um homem dorme apoiado na janela de um ônibus [translado em ônibus - 017]. O vidro reflete seu moletom e emoldura a cidade. Enquanto isso, o lanche que mastigou na rodoviária é digerido em seu estômago. O alimento passou por comportas, válvulas, tubos e represas até chegar ali. Seu corpo é um só, mas é bem mais que a matéria que ocupa aquele espaço.

Entendido como um sistema envolto por um outro sistema, ambiente, e subdividido em vários outros sistemas que desempenham funções específicas e agrupam seus órgãos, o homem sentado é também uma parte que desempenha função no todo. É um organismo que, como um sistema dotado de organização, desenvolve sua conectividade, tornando-se progressivamente estruturado, com integralidade e funcionalidade. Essa visão sistêmica da realidade apoia-se aqui na Teoria Geral dos Sistemas, amparada por Jorge Vieira[‡] (2000) e intenciona a aproximação entre objetos de ciências específicas, possibilitando certa inter e transdisciplinaridade através de um exercício ontológico. Objetivamos aqui a construção de um corpo conceitual para a sua posterior dissecação e desmontagem da obra em análise.

Para Jorge Vieira os sistemas poderiam ser caracterizados por alguns parâmetros, que são divididos em parâmetros básicos ou fundamentais e parâmetros evolutivos. Os parâmetros básicos são aqueles presentes em todos os sistemas, imprescindíveis. Já os evolutivos são parâmetros que podem ou não estar presentes no sistema, com essa existência variando no tempo, geralmente emergindo com a evolução do sistema. Assim, de acordo com Jorge Vieira, os parâmetros básicos são:

- Permanência: uma vez que a coisa venha a existir, ela “buscará” continuar existindo. Tudo tende a permanecer. Uma boa exemplificação é o instinto de sobrevivência dos seres vivos, sendo característica de todos os sistemas.
- Ambiente: é o lugar de troca. O sistema que engloba o sistema em questão, onde estão presentes as condições de permanência que ele necessita.
- Autonomia: para existir, os sistemas estão em constante troca de matéria, energia

[‡] Jorge Vieira é professor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Metafísica. Atuando principalmente nos seguintes temas: complexidade, semiótica, arte, ciência e astronomia.

e informação, que são em parte consumidas de acordo com a segunda lei da termodinâmica. Assim, precisam de determinados “estoques” de informação para efetuar essa existência. Esses estoques vão desde alimento (estoque de energia e matéria) até afetividade e conhecimento (estoque de informação sobre o meio), e são relacionados a quais informações são relevantes para o sistema. O acúmulo desses estoques promove a autonomia do sistema e, a forma como se encadeiam sequencialmente no tempo, resulta em uma memória discursiva, isto é, um senso histórico, discorrendo sempre sobre um intervalo da existência do sistema.

Esses são, de acordo com Vieira (2008), os parâmetros fundamentais dos sistemas, condição mínima para a sua existência. Uma vez estabelecido o sistema, a dinâmica da sua evolução levaria ao desenvolvimento dos demais parâmetros, os evolutivos. Ainda segundo Vieira, estes seriam:

- Composição: é o que forma o sistema, ou se poderia dizer ainda, os seus subsistemas. Esse parâmetro tem as características de quantidade (o total), qualidade (qual natureza), diversidade (quantos tipos diferentes), informação (inato, o aumento de diversidade elevando o aumento de informação) e entropia (a ocorrência da diversidade, quantos tipos e quantos de cada).
- Conectividade: É a capacidade de estabelecer relações ou conexões entre os elementos do sistema. Essas relações podem ser ativas (com transporte de informação), indiferentes (em que o transporte ou não de informação não importa) e contrárias (que bloqueiam a informação), podendo coexistir numa mesma conexão. A intensidade das conexões dá a coesão do sistema.
- Estrutura: Trata da quantidade de relações/conexões do sistema até determinado momento. Não deve ser confundida com forma ou cardinalidade.
- Integralidade: relativo a conexões do sistema. A total conectividade traz uma grande coesão ao sistema, tornando-o incapaz de responder a mudanças no ambiente. O sistema deve apresentar certo grau de flexibilidade que permita sua adaptação a mudanças sem a perda da coerência. A integralidade fala da estratégia de reduzir as suas conexões através da divisão em subsistemas. Ao invés de todos os elementos do sistema estarem conectados entre si, ficam conectados em grupos, formando subsistemas, e esses se conectam entre si compondo o sistema.

- Funcionalidade: É a propriedade emergente aos elementos que confere a caracterização de sistema.
- Organização: um estágio da evolução do sistema, devidamente estruturado, com integralidade e funcionalidade, é dito organizado. É, ao final, relativa à coerência do sistema, o grau em que suas partes estão devidamente conectadas, com certa integralidade apresentando determinada especialização de funcionalidades.

Inicialmente consideramos o filme em análise como um sistema com determinadas características e propriedades, resultantes de interações entre as partes componentes internas do sistema, e entre o sistema e o ambiente. A idéia inicial era tratar o processo de feitura do filme como um sistema complexo que evoluiu a partir de um estado mais básico, menos complexo, desorganizado, homogêneo e com alta entropia para outro mais organizado e heterogêneo, porém incorríamos num erro básico. O mergulho na obra sinalizava que não era preciso constituir um sistema, um organismo com identidades fixas. O que existia era um território estilhaçado, fracionado em diversas linhas e viscosidades, inspirado aqui pela criação poética artaudiana. (Artaud, A. 1983). É que “o corpo sem órgãos não pára de desfazer o organismo, de fazer passar e circular partículas a-significantes, intensidades puras” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 12).

Há na obra uma contradição essencial. Ao passo que estabelece uma ordem interna, o filme suscita primeiro a desordem. Isso é fundamental na medida em que Artaud recusa a idéia do corpo como um organismo coerente, reflexo e semelhança do sistema do juízo de Deus, o corpo como sistema teológico, que também não é senão o próprio sistema social com suas regras, ordens e couraças disciplinares. Tal repúdio se dá contra o organismo institucionalizado, aquele organismo social que impõe limites e funções limitadas aos nossos corpos. Daí, a idéia de estilhaçar e segmentarizar o nosso próprio corpo, de destruir as suas limitações, de expor as forças ocultas que aí habitam, provocando, dessa forma, a sua própria anarquia diante de um organismo uniforme estratificado. Com tal anarquia, suscitar uma nova experiência de multiplicidade, de diferença que não se deixa reduzir ao princípio da identidade do Mesmo e do Igual.

Se, no início, fizemos menção apenas ao corpo humano, é porque ainda estávamos demasiadamente contaminados por uma visão mecanicista de corpo, ou melhor, a uma visão orgânica. Mas o que cumpre dizer é que um corpo não se resume ao corpo individual, fechado sobre si mesmo. Ele não é a morada de um sujeito transcendental, histórico ou social; não é um Eu, uma mente, uma pessoa, um indivíduo. Todo corpo é coletivo, ou melhor, um agenciamento coletivo. Suprimido o ‘mecanismo cinematográfico’, diz Bergson (2010, p. 26), perceberemos que “a individualidade do corpo será reabsorvida na universal interação, que é sem dúvida a própria realidade”. O corpo é uma singularidade e uma multiplicidade. Vale frisar que uma singularidade não é subjetiva, nem individuante, mas, antes, fluxo, força e movimento.

No fundo, o que interessa a Adirley é a captação direta daquilo que se rebela contra os princípios do próprio pensamento: os fluxos descodificados, não-domesticáveis, e portanto, não passíveis de serem conceitualizados. Era preciso pensar os buracos, as lacunas, as forças pré-conceituais – tudo aquilo que estivesse além dos limites da representação.

Brasília. A cidade não é uma “não-cidade”, ela é uma cidade que foi erguida, ela é um aborto: Ceilândia é um aborto de Brasília! Não era para ter dado isso – o planejamento não era esse... Então a ideia dos materiais era também ter um estranhamento. Como se no meio do filme passasse um outro filme... Como se, como no rap, os filmes pudessem também juntar coisas quebradas... Não é o encaixe de uma peça com a outra, direitinho, mas o encaixe de um quadrado que tem uma brecha no meio – um vácuo. Isso para dar uma sensação de “para onde vai isso?” (QUEIRÓS, Adirley. Negativo. 2013. p. 47)

Há nesses abalos “sutis” e “rarefeitos” uma gênese do pensamento, que se produz antes do pensamento. Tal seria a condição para criar: o choque da inteligência e esse brusco transbordamento das partes. As palavras a meio caminho da inteligência. Essa possibilidade de pensar para trás. É uma sensação de deslocamento, de perda: uma decantação no interior, o ponto rompido com o automatismo em qualquer grau que seja.

Espinosa, em reação ao cartesianismo, afirmou no livro *Ética III*, Prop. 2. que “ninguém, na verdade, até o presente, determinou o que o pode o corpo, isto é, a experiência não ensinou a ninguém, até o presente, o que, considerado apenas como corporal pelas leis da Natureza, o corpo pode fazer e o que não pode fazer”

(ESPINOSA, 1979, p. 180). Assim, para nós, o entendimento da obra, teria como ponto fundamental um esclarecimento do corpo. Tal esclarecimento passa, necessariamente por uma revisão dos problemas referentes ao corpo que se atualizam na contemporaneidade.

Eu queria que as pessoas vissem o meu filme e pensassem: “cara, a gente não tem que ter como referência só esse tipo de cinema.” O corpo do cinema não precisa ser só o corpo da Globo Filmes. Para mim, são esses corpos que a gente está vendo aqui. Então tem sim uma busca pela identidade, de tentar articular esse popular que você está falando aí. (QUEIRÓS, Adirley. Negativo. 2013. p. 47)

Na visão de Deleuze e Guattari, Artaud propôs a questão essencial que diz respeito ao modo como se costura e se faz um corpo sem órgãos. É um corpo que precisa passar pelas multiplicidades caóticas, ou seja, desvencilhar-se das amarras que o aprisionam. É um corpo *cheio de possibilidades*.

No que concerne especificamente ao corpo, “tal procedimento de formação de estratos consiste em impor formas fixas a essas matérias em constante movimento de diferenciação” (SILVA, 2013, p. 175), estabelecendo e definindo-o tão-somente pela forma e função. Na visão orgânica ou estratificada, o corpo é sempre já significado e subjetivado: o corpo da mulher, da criança, do deficiente, do drogado, do louco etc., em suma, um corpo *menor*. Mas é justamente por serem menores que esses corpos comportam um coeficiente de desterritorialização, uma linha-de-fuga, um devir, capaz de inumanizá-los num devir-animal. Vale lembrar, aqui, que o corpo sem órgãos (CsO) não “é de modo algum o contrário dos órgãos. Seus inimigos não são os órgãos. O inimigo é o organismo. O CsO não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama organismo. O CsO não implica na completa destruição dos órgãos ou do organismo – visto que um corpo sem qualquer estrato seria um corpo de nada –, mas, antes, na sua indeterminação.

A gente tem que achar esse corpo. Que corpo é esse, de periferia? É igual ao do centro? Seria incrível um corpo desconstruir isso: um corpo que falasse coisas incompreensíveis e loucas. No cinema, a fala não sendo compreensível, a forma daria uma experiência, o cara pensaria: “que filme é esse? Não sei, mas me impactou, pode ser um monte de coisa e com o tempo eu vou assimilando”. Não ser didático, afirmativo somente, é uma forma que pode construir um monte de coisas. Esse corpo periferia deveria falar menos e ter mais corpo, mais ação. A

palavra é menos importante, porque a palavra é a gramática, e a gramática é opressora. (QUEIRÓS, Adirley. 2015. Territórios Transversais)

Se convocamos Espinosa para chegar ao CsO, é porque, como afirmam Deleuze e Guattari, sua *Ética* é o grande livro do Corpo sem Órgãos. A título de ilustração, faremos um contraponto entre o organismo e o CsO. Antes de tudo, a diferença entre eles é mais de natureza do que de grau. O organismo é extenso; o CsO, intensidade pura. O primeiro é a estratificação do corpo, isto é, ele é um corpo tornado inteligível, reduzido à esfera da representação identitária, isto é, orgânica. A representação orgânica do corpo dá testemunho de seu caráter centrípeto e estratificado: ele é presidido por um *ego*, está atrelado às significações dominantes, é dotado de um aparelho de captura, entre outros aspectos. O CsO, por outro lado, é centrífugo: as intensidades passeiam livremente em seu *spatium* (espaço intensivo), fugindo por todos os lados, não há hierarquias nem sujeitos, ele é impessoal. Dizem Deleuze e Guattari (1996, p. 28): “o corpo sem órgãos nunca é o seu, o meu... É sempre *um* corpo”. O organismo não é o corpo, o organismo é um estrato. E os estratos não exigem apenas um organismo, mas também uma subjetividade e um significante, ou melhor, um eixo de subjetivação e um eixo de significância. Eles consistem “em formas matérias, aprisionar intensidades ou fixar singularidades em sistemas de ressonância e redundância, constituir moléculas maiores ou menores no corpo da terra e incluir essas moléculas em conjuntos molares” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 54).

A gente queria jogar essas coisas e também provocar no sentido de outro corpo. “Que corpo é esse de que a gente está falando?” Estou falando de uma tese minha, que eu talvez ainda não tenha conseguido fazer, mas que é um pouco a minha expectativa de pensar o cinema: se o nosso corpo ainda está gramatizado nessa relação do cinemão, ele nunca vai ser um corpo nosso, e não vai conseguir ser o corpo que a gente está buscando. Porque o corpo do cinemão é muito maior do que a possibilidade do ator atuar. Tem a câmera posicionada, a luz que é colocada de uma certa maneira: não é só uma questão da atuação do ator, do que ele pode gestar. Ela transforma o ator em mais um elemento na mise-en-scène: tem a luz, tem o fotógrafo, tem o ator. Ele é mais um elemento e, na minha leitura, ele nunca vai conseguir descolar dessa coisa se ele não buscar uma outra gramática. A gente não passa nem perto disso: a gente ainda faz cinemão, vamos dizer assim. E um cinemão tosco. A gente está usando o código de gravação do cinema plano, do plano aberto, onde a camera está olhando: a imparcialidade da câmera da ficção, saca? (QUEIRÓS, Adirley. Negativo. 2013. P. 61)

Trata-se, antes de tudo, de um problema de expressão. O corpo não é da ordem do conhecimento, da razão, mas dos afetos. Ele afeta e é afetado por outros corpos. É verdade que ele pode conhecer a causa de suas afecções, mas não os outros corpos. Trata-se, então, apenas de encontros. Talvez, nosso grande erro tenha sido ter reduzido o corpo ao organismo, e, por conseguinte, o organismo à vida. Doravante, “um corpo pode ser qualquer coisa, pode ser um animal, pode ser um corpo sonoro, pode ser uma alma ou uma ideia, pode ser um *corpus lingüístico*, pode ser um corpo social, uma coletividade” (DELEUZE, 2002, p. 132).

2.3 IMAGEM-TEMPO, IMAGEM-MOVIMENTO

Deleuze contrapõe duas formas de pensar e fazer cinema, uma delas ligada ao cinema clássico, a partir da composição de imagens-movimento e outra ao cinema moderno através da invenção da imagem-tempo. As condições históricas para formação dessa nova concepção de cinema é o ponto de partida dessa análise e atualiza-se na obra em discussão.

Após a traumática experiência da Segunda Guerra Mundial, o cinema, segundo Deleuze, sofre uma crise sobre a imagem que produz. É na Itália que isso primeiramente toma forma a partir do neo-realismo. A terra devastada pela miséria e insegurança trouxe à tona diretores como Roberto Rossellini e Vittorio De Sica que inovaram ao propor um cinema de encontros levando as câmeras para ruas e vilarejos, colocando na tela pessoas comuns e no centro da trama histórias locais, irrompendo uma vida cotidiana preexistente. (DELEUZE, 2004, p. 309)

O que define o neo-realismo é essa ascensão de situações puramente óticas (e sonoras, embora não houvesse som sincronizado no começo do neo-realismo), que se distinguem essencialmente das situações sensório-motoras da imagem-ação no antigo realismo. (...) Objeta-se que o espectador sempre se defrontou com “descrições”, com imagens óticas e sonoras, e nada mais. Mais não é essa a questão. Pois os personagens reagiam as situações; mesmo quando uma delas se encontrava reduzida à impotência, era, em virtude dos acidentes da ação, atada e amordaçada. O que o espectador percebia era, pois, uma imagem sensório-motora da qual participava mais ou menos, por identificação com as personagens. (...) Mas é só agora que a identificação se reverte efetivamente: a personagem tornou-se uma espécie de espectador. Por mais que se mexa, corra, agite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação. Ele registra, mais que reage. Está entregue a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais que engajado numa ação. (DELEUZE, 1990, p.11)

O neo-realismo aprofunda o esgotamento dos esquemas sensório-motores. O pós guerra cria um cenário sem lógica ou compreensão em que as ações passam a ser desconexas e desarticulam nossa capacidade de criar histórias encadeadas, demonstrando o quão ilógico pode ser nossas vidas. As situações óticas e sonoras do

neo-realismo entram em oposição às situações sensório-motoras do realismo tradicional (DELEUZE, 1999, p. 14). A situação sensório-motora articula-se em um espaço bem determinado e propõe um encadeamento de ações ou reações que se adaptem a ela ou modifique-as. Já uma situação puramente ótica ou sonora desenrola-se, como explica Deleuze, em um “espaço qualquer”, seja desconectado ou esvaziado em que se desenvolve ora a banalidade cotidiana, ora situações excepcionais ou limites. Os personagens não sabem mais reagir à situações disparatadas e desconexas, pois ou elas são muito horríveis, ou muito belas ou são insolúveis.

A definição desse “espaço qualquer” é o que aproxima inicialmente esse cenário de pós-guerra com os desdobramentos da construção de Brasília entre as décadas de 60 e 70. A nova cidade funda-se com a ideia utópica de unidades habitacionais que supririam todas as necessidades de seus moradores. Conforme o plano original, não haveria divisão da cidade em bairros ricos e pobres, para gerar integração entre as diferentes classes sociais, mas logo esses princípios foram deturpados. Os operários que haviam migrado para construir a cidade não foram alocados no Plano Piloto, mas forçados para fora, originando assentamentos nas proximidades que, mais tarde, foram realocados, dando origem às cidades-satélite.

O filme “A Cidade é uma Só?” parte desses êxodos. Os personagens principais, assim como o diretor residem na cidade-satélite Ceilândia que tem seu nome originado pela Campanha de Erradicação de Invasões (CEI). Ceilândia é hoje a própria cidade em demolição ou em reconstrução, que o neorealismo retratava como espaços quaisquer, câncer urbano, tecido desdiferenciado, terrenos baldios que se opunham aos espaços determinados do antigo realismo. São espaços quaisquer para quem não conhece Ceilândia, mas para quem convive com a cidade são repletos de significado. A partir deles Adirley constrói a filme, fabulando inspirado pela sua vivência com a cidade.



Figura 4

Fotografias realizadas durante percurso para Ceilândia

Fonte: Autor

A minha geração era uma geração que ficava circulando: a gente não ficava em casa. Eu jogava futebol e na Ceilândia tinha muito campeonato: tinha o time da 20 que jogava com o time da 8 e passar da 20 pra 8 era uma aventura. Porque era como que um espaço mitológico: a 8 era o espaço de fulano de tal. A gente tinha que atravessar esses espaços, ir até o campo do adversário, e a gente fazia tudo isso a pé: não tinha transporte coletivo interno, não existia isso de pegar o ônibus “Ceilândia Centro”. Existia ônibus para o Plano Piloto... Então a gente ia de bicicleta ou a pé: 18 moleques com os uniformes, as bolas, caminhando pelos espaços vazios da cidade. Pra mim isso é muito forte até hoje, até hoje eu ando desse jeito: saio e vou caminhando. E essa onda de espaços vazios está acabando por conta da especulação imobiliária. Mas os filmes têm isso muito forte. (QUEIRÓS, Adirley. Negativo. 2013. P. 30)

Zé Antônio, também chamado de Zé Bigode é quem primeiro nos apresenta a cidade. Logo no primeiro plano (*negociação com Clodoaldo 002-003*), recém saído de um carro, ele cruza uma estrada de terra enquanto fala ao celular. Caminha do outro lado da estrada até chegar a um barranco de onde avista uma casa em construção. O plano é finalizado com a imagem da casa ao lonje rodeada de vegetação. No próximo plano, a câmera por trás de uma janela emoldura com tijolos aparentes uma paisagem verde e dois personagens que negociam e conversam sobre o avanço da especulação imobiliária naquela região. Zé Antônio vende terrenos de forma irregular pelo Distrito Federal. É a partir dele que se examina a falta de planejamento na construção da cidade-satélite, bem como o descontrole no modo como ela vêm crescendo até hoje.

O meu ambiente seguro é a Ceilândia. Eu sempre vivi lá e vivo lá até hoje. Eu caminho muito pela cidade. E ela é muito contraditória, é uma cidade muito grande. (...) Então a cidade cresce muito, porque é uma cidade que, apesar de ser uma cidade de quebrada, as pessoas focam muito nela, então ela tem alguns benefícios. E ela começa a ter uma contradição agora, porque ela começa a verticalizar, então ela vai virar uma grande favela, com grandes prédios, com essa coisa da especulação imobiliária, da explosão imobiliária. Então vai criar na cidade um novo *apartheid*. Aquelas pessoas que construíram a cidade, que lutaram pra cidade ficasse aquilo que é, elas não conseguem mais segurar a especulação. Porque chega um cara por exemplo com 500 mil reais e compra a tua casa. Daí você vai pra outra favela, que é Águas Lindas. Então o processo continua. (QUEIRÓS, Adirley. Multiplot. 2013)

Através da janela do seu carro o tempo escorre, Ceilândia é vista ao fim da tarde. Moradores caminham entre ruas de terra batida e construções precárias. No rádio toca uma vinheta alegre de um programa que é substituída por uma estação evangélica e em seguida pela voz de um homem com um discurso esperançoso sobre a cidade. Ouve-se o som ambiente da rua, latidos e o ronco do carro. Como explica Deleuze, “Entre a imagem-movimento e a imagem-tempo há muitas transições possíveis, passagens quase imperceptíveis, ou até mesmo mistas.”

(...) se a banalidade cotidiana tem tanta importância, é porque, submetida a esquemas sensorio-motores automáticos e já construídos, ela é ainda mais capaz, à menor perturbação do equilíbrio entre a excitação e a resposta (...), de escapar subitamente às leis desse esquematismo e de se revelar a si mesma numa nudez, crueza e brutalidade visuais e sonoras que a tornam insuperável, dando-lhe o aspecto de sonho ou de pesadelo. Da crise da imagem-ação à pura imagem ótico sonora há portanto uma passagem necessária. Ora é uma evolução que permite passar de um aspecto a outro: começamos por filmes de balada/perambulação com ligações sensorio motoras debilitadas, e depois chegamos às situações puramente óticas e sonoras. Ora é dentro de um mesmo filme que os dois aspectos coexistem, como dois níveis, servindo o primeiro apenas de linha melódica ao outro. (Deleuze, 1990, p.12)

Temos em análise um filme que transita entre aspectos de uma imagem-movimento e uma imagem-tempo, mas o que de fato as diferencia? A imagem-movimento nos propicia a percepção do tempo indiretamente pela ação e pelo movimento físico no espaço, pela exploração do mundo físico. Na história do cinema ela corresponde ao cinema clássico e hoje reproduz-se abundantemente em filmes de Hollywood. Já a imagem-tempo define uma percepção direta do tempo: independente do movimento no espaço.

Com a imagem-movimento o tempo é representado de forma indireta, que se origina a partir da síntese das imagens. A montagem cumpre a função de dar a “medida” do todo, a imagem do tempo. O tempo é assimilado indiretamente por que é a montagem que liga uma imagem-movimento a outra.

A imagem movimento tem duas faces, uma em relação a objetos cuja posição relativa ela faz variar, a outra em relação a um todo cuja mudança absoluta ela exprime. As posições estão no espaço, mas o todo que muda está no

tempo. Se assimilarmos a imagem-movimento ao plano chamaremos de enquadramento à primeira face do plano, voltada para os objetos, e de montagem à outra face voltada para o todo. Daí a primeira tese: é a própria montagem que constrói o todo, e nos dá assim a imagem do tempo. Ela é, portanto, o ato principal do cinema. (DELEUZE, 1999, p. 48)

O tempo no cinema moderno é apresentado diretamente e toma forma de presentes sucessivos, a montagem cumpre a função de uma “mostragem”, o movimento não é mais a resposta ou o prolongamento de uma situação, ele se torna flutuante e desconectado de todo encadeamento coerente.

A imagem-tempo direta é o fantasma que sempre assombrou o cinema, mas foi preciso o cinema moderno pra dar corpo a esse fantasma. Essa imagem é virtual, em contraposição à atualidade da imagem-movimento. Mas, se o virtual se opõe a atual, não se opõe a real, muito pelo contrário. Dirão ainda que essa imagem tempo pressupõe a montagem, tal como a representação indireta a pressupunha. Mas a montagem mudou de sentido, ganhou nova função: em vez de ter por objeto as imagens-movimento das quais ela retira uma imagem indireta do tempo, extrai desta as relações de tempo, das quais o movimento aberrante agora apenas depende. Conforme uma expressão de Lapoujade, a montagem tornou-se “mostragem” (DELEUZE, 1999, p. 56)

Configurou-se um desafio deter uma obra que articula-se entre essas duas instâncias utilizadas pelo filme para ganhar potência. É como se o argumento do filme desenvolve-se sob duas prerrogativas: através do choque ou dissenso entre partes e da inserção de imagens-tempo numa dinâmica alicerçada em imagens-movimento em cadeia. São imagens diretas do tempo inseridas dentro de uma sequência de várias outras subordinadas ao tempo. Isso confere um relevo e complexidade ímpar ao filme, mas também dificulta sua análise. O exercício de aproximação do objeto cinematográfico solicitou o seu dissecamento, a divisão da matéria fílmica em partes para melhor compreensão da relação entre essas ou da relevância de uma parte sobre o todo.

2.4 PONTO DE PARTIDA

Adirley comenta que “A Cidade é uma Só?” foi o filme que mais teve coragem de arriscar. O filme parte de um edital do Ministério da Cultura e da TV Brasil, com a temática “Brasília: 50 anos”. O roteiro inicial foi baseado no livro “Os irmãos Karamazov” de Dostoiévski e no livro “Tudo que é sólido desmancha no ar” de Marshall Bermann. O livro do Bermann levou o diretor ao livro do Dostoiévski. (QUEIRÓS, Adirley. Negativo. 2013. P. 61)[§]. Bermann constrói uma trajetória da modernidade, começa falando do Marx depois passa por Goethe, por Rimbaud e ao final conclui a obra contando sobre a relação dele com o Bronx [bairro de Nova York].

Adirley inspirou-se na idéia de criar todo um cenário mundial para começar a falar da sua própria história, que de outro modo não teria força. Bermann compara São Petersburgo com Brasília sinalizando o processo de criação semelhante das cidades. Já o livro de Dostoiévski trata da conturbada relação entre o devasso Fiódor Karamázov e seus três filhos: Aliócha, "puro" e místico; Ivan, intelectual e atormentado; e Dimitri, orgulhoso e apaixonado. Último romance de Dostoiévski, *Os irmãos Karamázov* representa uma síntese de toda sua produção e é tido por muitos como sua obra-prima.

Da junção entre os dois enredos, a partir desse estranhamento em relação à cidade, Adirley construiu os seguintes tipos: um personagem religioso, outro que era uma espécie de cientista, que teria uma teoria sobre Deus e tem uma idéia meio niilista, e um outro boêmio, que não saia na rua. Seguindo a trama de Dostoiévski, o personagem que mataria o pai seria esse último, o popular, o personagem que se envolve com jogo e vive de forma hedonista.

O diretor propôs um filme que lidaria com essas relações, com esse estatuto moderno que não foi resolvido. O projeto tinha 52 páginas e foi resultado de grande esforço para compor as histórias. O texto fala basicamente que Brasília é uma ficção. “Que é uma cidade que podia ser um holograma: a gente só passa por ela, a gente não vive nela, não experimenta a cidade, o Centro, as Asas – a gente passa, está sempre de passagem.” Adirley usa essa idéia no argumento do filme acompanhado por aqueles que sofrem com o apagamento pela cidade “A gente está no subsolo, a gente é empregado

* Marshall Bermann. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

§ Dostoiévski, F. M.. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2008.

doméstico, a gente é vigia noturno, a gente é guarda, a gente não está usufruindo o que seriam as benesses da cidade...” (QUEIRÓS, Adirley. Negativo. 2013. p. 62)

O roteiro que foi pressuposto para ganhar o edital foi deixado de lado na medida em que o filme teve início. O filme não teve um roteiro propriamente, mas uma narrativa que se construía na medida em que as filmagens, montagens e desmontagens aconteciam. O processo de Adirley passa por esse improvisado negociado, que dá ordem ao caos mas não domestica as relações no set de filmagem.

Então as pessoas não conseguem ver o filme no processo de filmagem: é raro a pessoa saber como vai ser o filme. Sempre falam isso: “Adirley, isso não dá filme não, véi, isso vai dar merda. Vai pra onde esse filme? Que filme é esse?” Porque tem cenas em que os caras estão falando numa entrevista e depois tem o Dilmar andando, fazendo um discurso... Mas na minha cabeça, eu já estou construindo aquilo. Eu venho pra casa, ponho no Final Cut e já começo a montar: vou vendo as imagens, criando conexões, vendo que universos aquilo vai construindo... Faço como que uma pré-montagem. Ali a narrativa é minha: não ponho na mão do montador pra ele criar uma história. Eu ponho na mão dele pra ele dar um ritmo, tipo assim: “ah, essa cena é massa mas ela quebra, põe essa outra.” Porque a gente se apega às imagens e, se não tiver um outro pra dizer que aquela imagem não serve, você põe. Mas todos os meus filmes tem isso: vou montando a história com as filmagens, mas não mostro essa linha nem pros personagens, nem para a equipe. Eu conto por alto: “Ó, o filme vai ter isso, aquilo, nós vamos por ali...” (QUEIRÓS, Adirley. Negativo. 2013. p. 33)

A dinâmica se dá pela necessidade de explicar uma história para depois sair dela, tentar fazer com que as pessoas descubram uma outra história dentro daquela história. O mesmo vale para o tratamento com o corpo. O ator, assim como o espectador são convidados a entrar na narrativa, caminhar pela cidade, criar estranhamento e deslocar-se. Segundo Adirley isso cria um desgaste grande na equipe. Em todos os nossos filmes no final da produção a gente está desgastado: ninguém mais bota fé em nada... Porque a gente não faz filme assim: “amanhã vai ter isso, a gente vai fazer aquilo.” A gente fala: “amanhã a locação é seis horas em tal lugar.” Pro ator é sempre uma surpresa, uma energia; pra equipe também. “ (QUEIRÓS, Adirley. Negativo. 2013. p. 31) A narrativa é mantida, mas o filme é também estruturado pelo montador. Adirley não fecha a edição, permitindo que o editor veja as conexões propostas pelo diretor e proponha novas relações. A narrativa é uma aposta que é negociada nesse jogo de montagem e desmontagem.

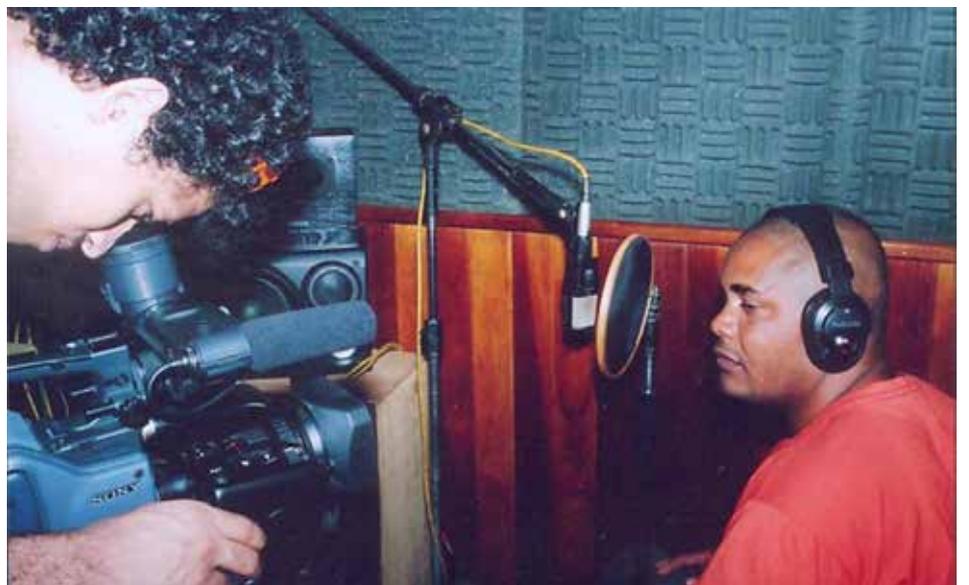
Figura 5

Imagens do processo de realização

1 - "Dias de Greve" (2009)

2 - "Rap um canto da Ceilândia" (2005)

Fonte: Adirley Queirós



No “Dias de Greve” mandei o filme sem áudio e falei: “tu vai ver as imagens e me falar o que elas falam.” Inclusive, mandei em rolos separados. Ele viu o filme todo e eu perguntei: “que história você vê nesse filme?”. De repente ele vê conexões que são mais interessantes que as que eu fiz... A gente faz o filme, mas não tem controle total. E, de fato, no “Dias de Greve” tem imagens que ele viu que eu não tinha visto. Para você ter uma ideia, a última cena do filme é a primeira! Fiz pensando que o filme ia começar daquele jeito e ele achou que meu filme terminava assim, que a curva do filme era essa. (QUEIRÓS, Adirley. Negativo. 2013. p. 34)

E assim os filmes constroem-se longe de fórmulas fáceis. A cidade é como uma referência maior por onde uma série de personagens caminham e desenvolvem-se. Durante o percurso novas conexões emergem e são garimpadas. Uma nova montagem pode ser provocação para novas conexões e abandonar uma cena em detrimento pode gerar novas expectativas.

Quando falo que ponho o filme na mão do montador é nesse sentido: não fecho a edição: ponho na mão do cara e deixo ele ficar com o filme. Agora, quanto à minha narrativa, eu brigo por ela até o final. Digo pro cara: “confia que vai dar certo.” É uma aposta. (...) Mas eu brigo pela narrativa que eu quero até o final! O A cidade é uma só? foi o mais traumático: ficamos oito meses na montagem, discutindo. Eu busquei isso na montagem: o silêncio, a contradição, o corpo... Essa coisa de uma geração que não se encontra, né? Porque os caras não estão juntos: caíram sozinhos. Todos os meus filmes têm isso: eles estão juntos no começo e, no fim, se separam. Porque a vida da gente é assim: a gente está junto até o primeiro embate, mas quando os caras batem a gente dá um passo pra trás. (QUEIRÓS, Adirley. Negativo. 2013. p. 34)

Há de se ter coragem para construir um filme em aberto e sem fetiche com a produção da obra. De alguma maneira a falta de roteiro solicita uma relação que é antes de tudo visceral. Para fazer um filme radicalmente aberto é preciso por vezes abandonar as relações racionais e mergulhar num campo de contradições. Essa entrega poderá disparar as primeiras ideias através das quais a obra ganhará um plano de consistência.

Os filmes que eu gosto são os que solicitam uma relação visceral primeiro, e essa abertura do que eu sinto é que permite o *insight*, e depois disso é como se abrisse uma porteira e as coisas viessem todas encaixadas. Quando o cinema é realmente aberto, ele permite o *insight*. No final, você só pode fazer a viagem no seu próprio barco. (...) (QUEIRÓS, Adirley. Cinética. 2015)

Adirley pontua sobre uma nova geração de realizadores no cinema brasileiro que pensa os filmes conceitualmente, mas de alguma maneira constroem-se numa relação que ainda é racional antes de ser visceral. Fazem filmes com tudo no lugar certo, mas que pode ter final aberto. Isso advém de uma relação que não é aberta, porque é racional. (QUEIRÓS, Adirley. Cinética. 2015)

2.5 DECUPAGEM. FRAGMENTO, TOTALIDADE

Desmontar, fracionar, dividir em partes para assim compreender como foram montadas, colocadas lado a lado, justapostas ou reunidas. O filme “A Cidade é uma Só?” de Adirley Queiroz desde o título questiona sobre a unicidade da Urbe, reflexiona sobre o processo de segregação empreendido pelo Estado e constrói-se a partir da tensão gerada pela cidade dividida que ressoa e eclode no filme através da articulação entre blocos de imagens que colidem entre si.

Para avaliar ou entender o processo de divisão entre as partes do filme foi necessário recorrer inicialmente à noção do Todo ou de um todo. A matéria fílmica passível de desmonte compreende somente a sua duração? O que define o todo?

Se fosse preciso definir o todo, nós o definiríamos pela Relação. É que a relação não é uma propriedade dos objetos, ela é sempre exterior a seus termos. Do mesmo modo, é inseparável do aberto e apresenta uma existência espiritual ou mental. As relações não pertencem aos objetos mas ao todo, desde que não o confundamos com um conjunto fechado de objetos. Através do movimento no espaço, os objetos de um grupo mudam suas respectivas posições. Mas, através das relações, o todo se transforma ou muda de qualidade. Da própria duração, ou do tempo, podemos afirmar que é o todo das relações. (DELEUZE, 2004, p. 15)

Nas observações de Deleuze a partir de Bergson alerta-se para confusão do todo como um conjunto fechado de objetos. “Um todo não é fechado, é aberto; e não tem partes, exceto num sentido muito especial pois ele não se divide sem mudar de natureza a cada etapa da divisão.” (DELEUZE, 2004, p. 16). Analisar o filme em questão solicita inicialmente a tarefa de compreendê-lo como um todo, como relações, e por isso constantemente aberto. Dissocia-se a idéia de conjuntos que estão no espaço da concepção do todo que vincula-se à duração e por isso de uma matéria em contínua mudança.

O processo contínuo de organização dessa matéria podemos chamar de montagem. A idéia de montagem cinematográfica surge da divisão do trabalho na produção de filmes. Tradicionalmente, o montador é o profissional que agrupa elementos e ou unidades, a princípio separadas, até compor a totalidade que é o filme. Jacques Aumont (2009, p. 62) nos convoca a um entendimento de uma definição

ampliada da montagem, segundo a qual seria esta o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando em sua duração.

Como sentencia Eisenstein (2002), a cinematografia é, em primeiro lugar e antes de tudo, montagem. Fazer cinema é sobretudo organizar e combinar informações. É estabelecer ordem e dissenso. Apriori, todo pensamento é, na sua origem, montagem e ela está presente em toda criação artística, assim como em todo movimento natural e humano. A tentativa de encontrar traços comuns nos princípios gerais de funcionamento da natureza e da composição de obras não-naturais, artificiais, assim como nas obras de arte acompanha todo o desenvolvimento da teoria da montagem de Eisenstein. Segundo análise de Julio Plaza (2003, p. 148), seu filme adquire caráter de metáfora biológica, torna-se metáfora de organismo vivo e produtor dos sentimentos de qualidade, como possibilidades ainda não atualizadas no real.

Esse organismo constitui-se por células, que dividem-se e transformam-se dando origem a um fenômeno de outra ordem. Esta unidade inicial ativa não articula-se a partir de ligações ou do somatório entre elas, mas como colisões entre partes que dão origem a um novo conceito. A montagem seria caracterizada pela colisão. O conflito como princípio da montagem, construído a partir de pontos de vista como fragmentos, coloca a percepção e a memória como elementos dominantes no processo de articulação do significado, detonando efeitos no intérprete. (PLAZA, 2003, p. 147)

Compreender o plano como uma célula e não como um elemento passivo da montagem dá a ver um processo em que a dinâmica de organização da obra serve como impulsos que permitem o funcionamento de todo o filme. Também podemos considerar o próprio plano como um caso particular de montagem molecular, como Eisenstein (2002, p. 44) descreve, tornando possível a aplicação direta da prática da montagem à teoria do plano.

2.6 PLANO, DESORDEM DO DIA

O plano cinematográfico também nasce a partir de um conflito. A composição da *mise-en-scène*, definirá o que entra no quadro ou não, recortando o espaço fílmico e dando a ver as escolhas do diretor e as emergências do acaso no set de filmagem. A dialética do enquadramento constrói-se entre a lógica organizadora da equipe e a lógica do objeto. Todo enquadramento determinará um extracampo. O que define os limites da imagem?

Para ser observada ao microscópio, uma célula deve ser recortada em finas fatias que serão dispostas em lâminas. Planificadas, poderão receber um feixe de luz e assim ser analisadas através das lentes pelo olho. Esse recorte no espaço para análise virtualmente dispensa a profundidade. É um exercício de achatamento que nega o que estaria mais a frente ou para além daquele recorte milimétrico e fornece uma visão generalizadora do que seria aquele organismo.

Para representar os objetos em uma superfície plana convencionamos utilizar a noção de perspectiva, simulando a percepção visual desses mesmos objetos através de uma representação em um só plano. Esse processo foi reiterado historicamente através de uma certa forma de pintura representativa que deu ênfase à utilização da perspectiva monocular. Trata-se de uma cópia da visão do olho, que considera as mesmas leis geométricas de projeção das imagens na retina. Esse sistema de visualização fixa um ponto de vista do observador.

A câmera cinematográfica, herdeira da câmera escura, obedece às mesmas leis da perspectiva monocular, selecionando através de um ponto de vista fixo e único o que será representado. Supomos um lugar de observação privilegiado ocupado pelo olho daquele que vê ou que terá seu campo de visão simulado. Esta perspectiva organizada por e para um olho colocado diante da tela produz a ilusão de tridimensionalidade e subtrai, ao ser escolhida, outros possíveis pontos de observação. Para planejar ou antever uma sequência de ações, prevendo possíveis eventos também efetuamos uma sequência de escolhas. Assim como pensar um set de filmagem, planejar cidades em diferentes escalas requer a ambição de uma perspectiva de futuro e o domínio de um recorte no tempo e no espaço que afetará escolhas e ações em um determinada duração.

O primeiro plano do filme “A Cidade é uma Só?” mostra o Plano Piloto de Brasília, no Distrito Federal, elaborado por Lúcio Costa, vencedor do concurso, em 1957, para o projeto urbanístico da Nova Capital. (*Animação – Plano Piloto em chamas – 001*). Traço a traço, vetores surgem sobre a tela preta, mostrando desde cima o que seria a nova cidade. Quando o desenho é concluído suas linhas são rapidamente consumidas por labaredas de fogo. O tamanho do plano cinematográfico não abrange desde cima toda a cidade. Ali não cabe a cidade que será apresentada na sequência. Aquilo é um recorte. um mapa, um pedaço. O plano cinematográfico comporta o tempo. E o modelo do todo, da totalidade em movimento, supõe que haja relações entre as imagens, na própria imagem, entre a imagem e o todo. (AUGUSTO, 2004)

Justo uma imagem, somente um plano: uma superfície sem profundidade. O que é, em definitivo, um plano? Uma secção fictícia (realizada pelo enquadramento) da profundidade de campo. Mas tudo se passa como se, em um certo ponto, - e, eletivamente, nesse ponto-limite da escala de planos que é o primeiro plano, close-up ou insert – toda a profundidade desse espaço imaginário agenciado do cinema pela combinação entre si dos diferentes planos e ângulos (seja pela montagem ou pelos movimentos de câmera) desaguasse, basculasse em superfície pura. O primeiro plano tende a anular a profundidade de campo (ou seja, o alinhamento dos planos segundo a perspectiva) e com ela o “realismo” perspectivo. Esse realismo é como que conduzido, por uma perda natural do olhar, em direção a um ponto de consistência: do prazer, do horror ou do terror encarnado pelo primeiro plano. Mas, além desse ponto, é um outro jogo que começa: os planos podem ser tratados a despeito de toda profundidade, de toda coesão imaginária do espaço – para além da função ótica que assegura essa coesão – como puras superfícies. (BONITZER. P. 1999. p.11)

É a montagem que cria o espaço fílmico e através do plano são expressas as mudanças e movimentos. Ao atribuírmos seu sentido projetivo, perspectivo e temporal, a noção de plano pode ter unidade e extensão. A *mise-en-scène* é um saber agenciar os planos frente ao caos. A montagem também.

2.7 CARTOGRAFIA DO ACASO. LONGITUDES E LATITUDES

Iniciamos a análise do filme como um todo demarcando suas discontinuidades marcadas pela substituição de um plano pelo outro. Os pedaços do filme compreendidos entre duas mudanças foram segmentados, numerados e descritos de acordo com as ações que apresentam, como movimento de câmera, *mise-en-scène* e eventos sonoros.

Utilizando-se do repertório do semiótico Ferdinand de Saussure que empenhou-se em construir uma ciência dos sistemas sígnicos, Cristian Metz (1971) aplicou ao audiovisual a definição dos eixos sintagmático e paradigmático com o intuito de compreender os processos de significação no cinema. O eixo sintagmático refere-se ao encadeamento de termos segundo o qual cada um adquire valor de acordo com a relação diferencial com sua vizinhança. Cada novo elemento é combinado de acordo com o anterior e com o que virá a seguir. A Sintagmática surge através do alinhar entre elementos, remetendo ao seu processo de constituição de forma linear e aproxima-se da descrição de como o cinema constitui-se como discurso narrativo. Retomando a ideia do filme como um corpo sem órgãos, sua definição parte de latitudes e longitudes (não se conhece, mas se cartografa). A longitude de um corpo é o conjunto de suas relações de velocidade e de lentidão, de repouso e de movimento – elementos pré-formados; a latitude é o conjunto de afetos que o preenche – força anônima. Doravante, “um corpo pode ser qualquer coisa, pode ser um animal, pode ser um corpo sonoro, pode ser uma alma ou uma ideia, pode ser um *corpus lingüístico*, pode ser um corpo social, uma coletividade” (DELEUZE, 2002, p. 132).

Fragmentamos o filme em unidades menores com o intuito de compreender como agrupam-se e articulam-se entre si. A qual unidade recorreríamos? Seria o plano a unidade inicial da montagem? Utilizamos a idéia de sintagma de acordo com Metz (1972) em analogia ao seu uso na linguística, como um segmento do filme de tamanho superior ou não ao plano encadeado sucessivamente a outros segmentos. Essa noção surgiu devido a inadequação do plano como unidade em frente três eventos específicos:

- A inserção de vídeos históricos no filme, funcionando como citações e definindo uma unidade facilmente seccionável, com tamanho em geral superior ao plano e que entram diretamente em relação, nesse nível com o resto do filme.

- A existência de sequências de animações gráficas que fazem a abertura dos créditos ou fechamento do filme.
- A identificação de grandes unidades narrativas ou complexos de planos, que denominamos como blocos. Consideramos assim dois níveis de decupagem/montagem; o primeiro entre complexos de planos, o segundo dentro dessas grandes unidades, entre planos. Nesse caso identificamos a alternância e combinação entre quatro séries narrativas citadas posteriormente.

Também encaramos a possibilidade da segmentação de partes de tamanho inferior ao plano como no caso de planos-sequência marcados por alguma cesura ou ruptura interna. No filme em análise, existem várias sequências feitas com a camera-na-mão que utilizam de uma ordem de fluxo livre com uma soma de efeitos de montagem sucessivos e uma grande variedade de enquadramentos. Nesses casos identificamos as mudanças de enquadramento, movimento de câmera ou transformações do quadro na caracterização do plano.

Os sintagmas, pedaços do filme compreendidos entre duas mudanças, foram segmentados, numerados e descritos de acordo com as ações que apresentam, como movimento de câmera, mise en scène e eventos sonoros.

Em um papel ofício A4, divididos em 4 partes organizamos a descrição de 4 planos sucessivamente, apresentando um *frame* que o melhor representasse e uma breve descrição textual de seu conteúdo. Alguns conjuntos de planos que compunham um excerto de vídeos históricos ou animações foram agrupados numa mesma cartela para simplificação da leitura. Ao todo compomos 150 cartelas que representam a totalidade de planos do filme.

Podemos também fazer a divisão da sintagmática do filme de acordo com os eixos das simultaneidades e das consecuições. O eixo da consecuição corresponde a duração temporal do filme e o eixo das simultaneidades aponta para os elementos que coexistem gerando sentido, a partir da relação decorrente da diferença entre as unidades discretizadas. (METZ, 1971). A divisão entre esses eixos explicitam as quatro matérias que constituem o cinema: a faixa-imagem, de matriz visual, e as três componentes de matriz sonora, a linguística, os ruídos e a música, que somadas, compõem o que denominamos genericamente de trilha sonora.

Figura 6

Cartelas com descrição dos corres dispostas na mesa

Fonte: Autor



Para além da articulação entre as matrizes sonoras e visuais num mesmo sintagma coexistem várias outras unidades discretas que se apresentam na composição do enquadramento. Nesse caso a discretização dos termos que compõem a sintagmática ultrapassaria a delimitação do plano, entendido como a unidade material do filme, e se estenderia até os elementos visuais presentes na composição desse plano. Correlacionamos objetos inseridos num mesmo quadro, que dividem áreas ou marcam diferentes vetores de ação. Isso sugere, como Metz (1971, p.207) afirma, que o sintagmático não deve ser confundido com o eixo consecutivo, e sim ser compreendido pela noção de coatualização das quatro matérias de expressão que definem a natureza técnica da linguagem cinematográfica.

O paradigma representa o conjunto de elementos que podem ser utilizados, um no lugar do outro, dentro de uma mesma categoria. Dessa classe de elementos só um figura no texto. O eixo paradigmático vincula-se a idéia de sistema, pois evidencia a compreensão dos esquemas em que os sintagmas se articulam e englobam todas as possibilidades de arranjo atualizáveis pelos esquemas. Metz (1977) concebe a paradigmática como o conjunto de todas as imagens que podem ser produzidas para ocupar um lugar na cadeia filmica. Assim, o conjunto dos termos que compoem o sistema tendem ao infinito, porém, se limitarmos as unidades do sistema às imagens e sons dispostas pelo filme temos um universo operative de termos. Nesse caso, o número de unidades que podem ocupar o mesmo lugar na cadeia limita-se ao conjunto de representações produzidas.

A paradigmática seria o conjunto de todas as imagens produzidas para a montagem do projeto ou de todas as imagens seccionáveis do filme a ser decupado como no nosso caso. Nesse sentido a paradigmática se aproxima do conceito de banco de dados apresentado a seguir.

2.8 BANCO DE DADOS

Lev Manovitch apresenta-nos a idéia de *database*, traduzida aqui como banco de dados, na obra *A Linguagem da Nova Mídia* (2001). Segundo o autor, na ciência computacional, “banco de dados é definido como uma coleção estruturada de dados. Os dados armazenados em um banco de dados são organizados de forma a permitir agilidade na busca e na recuperação por um computador, ou seja, não há nada além de uma simples coleção de itens”. A partir desse repertório o usuário pode realizar várias operações como ver, navegar e buscar através de uma interface gráfica.

De uma forma geral o princípio de funcionamento de um computador obedece a um esquema de estímulo e resposta, em que o estímulo consiste em uma entrada de dados (*input*) – expresso como um código numérico - , e um conjunto de instruções programáveis, os algoritmos, que transformam esses dados de acordo as demandas solicitadas, gerando uma saída (*output*). Os dados consistem em sequências binárias codificadas para representar qualquer informação, e o banco de dados é um método de armazenamento dessas informações que, baseado em um conjunto de registros de códigos binários, oferece uma técnica endereçada estruturada com a finalidade de organizar uma posterior busca, recuperação ou processamento desses registros. O algoritmo e o banco de dados são instâncias distintas mas indissociáveis, haja visto que os algoritmos não funcionam sem uma entrada de dados.

Manovitch (2001) reconhece dois modos de organizações da linguagem, um deles privilegiando os aspectos relacionados à estrutura algorítmica, que no caso se liga a idéia de narrativa, e um outro privilegiando o banco de dados. De uma forma geral, a forma narrativa privilegia um modo de estruturação orientado pelo eixo sintagmático, evidenciando uma estrutura algorítmica, enquanto a forma de banco de dados favorece a estruturação do texto através do eixo paradigmático.

Com as plataformas digitais assumindo a dimensão de suporte de exibição, o audiovisual adquire tributos técnicos que possibilitam o desenvolvimento de formas expandidas de narratividade, pois nelas imagens são representadas na forma de códigos numéricos, o que torna possível o seu processamento como qualquer outro tipo de dado informacional. Dessa maneira, inserido no ambiente hipermediático, o vídeo assimila os atributos do novo suporte, entre eles o armazenamento não-linear e a possibilidade de

atuação por parte do usuário.

Procedimentos dinâmicos e interativos de visualização podem ser utilizados para análise e decupagem de um filme. Gui Bonsieppe convoca-nos a uma retórica que excede os aspectos específicos da mídia, chamada de retórica audiovisualística (BONSIEPPE, 2011 p. 144). O primeiro passo para isso seria preparar microcomponentes audiovisualísticos, em aproximação com os sintagmas posteriormente citados, ou seja materialidade, para posteriormente produzir interpretações e análises. Através de sistemas de notações os fenômenos audiovisualísticos podem ser captados e compreendidos mediante uma apresentação visual-auditiva-interativa que vai além da metalinguagem da retórica literária.

Os diferentes componentes audiovisualísticos podem formar uma série finita de combinações: podem convergir, divergir e correlacionar-se. Nos diagramas audiovisualísticos essas combinações ocupam um lugar central, pois tornam visíveis as interações entre as dimensões de imagens, música, som e texto. Dessa maneira podem ver se essas combinações atuam de forma convergente, paralela ou divergente. (BONSIEPPE, 2011 p. 153)

A interface gráfica é decorrente do processo de decupagem e de provocações feitas pelo professor Gui Bonsieppe. Poderá o Audiovisual construir uma retórica através de uma mídia dinâmica que estruture e fragmente suas partes para análise e pós edição? Quais são os padrões audiovisualísticos ou relações aqui descritas? Essa interface é também mídia e ou aplicação. Realizo um arcabouço do desenho da interface inicialmente com o software Adobe Illustrator CS6, através de grids racionais e em seguida contituo relações a partir de anotações, compondo um rascunho do que seria a navegação pela matéria fílmica em aberto e conduzindo as discussões a seguir.

2.9 JOGO E CORRERIA

A forma narrativa privilegia um modo de estruturação orientado pelo eixo sintagmático, enquanto a forma de banco de dados favorece a estruturação do texto através do eixo paradigmático. Para Manovitch a narrativa é uma forma que se articula através do encadeamento de argumentos que permitam ao leitor compartilhar o percurso do pensamento concebido na produção do texto. Ou seja, a narrativa seria uma forma de organização da linguagem do usuário, o leitor, ou o espectador, a partir da reconstrução de um percurso instituído pelo texto. (MANOVITCH, 2001).

Podemos entender os jogos como uma forma que se articula com algoritmos, pois se configura como uma função que processa as entradas de dados acionadas pelo usuário nesse caso o jogador. Da mesma forma, o processo de produção do filme, assim como sua montagem articula-se como numa sequência de escolhas, frente a um número infinito de possibilidades virtuais de solução para as cenas.

A idéia de missão perpassa os jogos e a forma como Adirley empenha equipe no set de filmagem. A inexistência do roteiro faz com que as ações assumam outro caráter. “Porque a gente não faz filme assim: “amanhã vai ter isso, a gente vai fazer aquilo.” A gente fala: “amanhã a locação é seis horas em tal lugar.” (QUEIRÓS, Adirley. Negativo. 2013. p. 16) Apostamos aqui na caracterização dos planos como “corres”, dando ênfase ao seu caráter de intervenção. A palavra “corre” vem da idéia de “correria” que popularmente refere-se a realização de um projeto ou demanda. Liga-se à idéia de trabalho, mas também pode invocar a influência ou status de alguém, tornando-se adjetivo. Um indivíduo “correria” seria dotado de esperteza ou influência.

Esse filme surgiu de um edital sobre os 50 anos de Brasília. Quando a gente o escreveu para o edital, pensávamos em um documentário tradicional, mas já com algumas intervenções para quebrar com este real. Na concepção original tinha essa pegada, mas quando a gente foi fazer o filme notou que só aquilo que tínhamos proposto enquanto tema do documentário não daria um bom filme, então começamos a colocar intervenções com atores. Os atores, na verdade, são os caras do nosso grupo de cinema, e a partir do momento em que a gente começa a gravar e sentir que talvez o filme estava com um formato mais quadrado, chamamos duas pessoas e começamos a propor a elas situações, uma tentativa maior de intervenção. (QUEIRÓS, Adirley. Multiplot. 2013)

A idéia de “atores de intervenção”, que executam “corres”, aproxima-se melhor da dinâmica em que o filme é pensado. O filme passa por uma farsa. A forma como queriam contar a história passa pela possibilidade de uma pessoa se dispor a encenar aquilo. São personagens que estão na correria do dia-a-dia. “A única forma de chegarmos a estes pontos dessa forma seria inventando, ou melhor, propondo a estas pessoas que não fossem elas, mas que jogassem todas as ansiedades delas dentro do filme.” (QUEIRÓS, Adirley. Multiplot. 2013)

O que a gente faz, na verdade, é filmar a cidade lá por trás dela, nessa perspectiva de ficção científica. A cidade fica muito mais tensa, mais opressora, grandiosa. E eles queriam que [em A Cidade é uma Só?] a gente contasse essa história da redenção, a história do governo. A cidade é legal, a cidade é isso e é aquilo. A gente conta a história da cidade pela história dos caras da correria. Não são os caras que são servidores públicos, são os caras do corre. Então isso dentro da cidade às vezes causa estranhamento. (QUEIRÓS, Adirley. Multiplot. 2013)

O que a gente propõe é assim: a partir deste momento, você é fulano. Internaliza fulano. Pesquisa fulano. Você é fulano a partir deste momento pra mim. Então o que você faz, como você faz, como você reage com a câmera, ou como você reage com as situações que a direção e a equipe propõem, é outra coisa. Eu dava pra eles os motes e eles reagiam. A agonia surgia nesse sentido. A gente propunha situações, a gente cercava as situações, mas não tinha texto pra eles falarem. Era muito livre o texto. (...). Todo filme foi assim. Eles tinham muita liberdade pra puxar as coisas. (QUEIRÓS, Adirley. Multiplot. 2013)

O filme “A Cidade é uma Só?” iniciou a partir de uma pesquisa com depoimentos de várias pessoas e de um projeto base. As cenas foram construídas um dia após o outro. As situações dispostas no filme foram surgindo em função da própria filmagem. Tinha-se claro quem eram os 3 personagens principais do filme e que o filme articulava-se com o futuro através da ficção. Dessa forma o filme foi pensado a partir de ações, em “corres” como aqui denominamos. Todo dia planejava-se o que seria ideal para que o filme tivesse continuidade. O filme estrutura-se através de chaves que surgiram dentro da própria filmagem. Em A Cidade é uma Só? não tinha-se um roteiro claro de falas. “As falas são muito espontâneas porque são situações que a gente joga para eles como se fosse um ensaio de teatro, mas tem toda uma pesquisa por trás.” (QUEIRÓS, Adirley. Cine Festivais. 2014)

Consonante com o que propõe Guy Debord no livro *A Sociedade do Espetáculo* (2003), a idéia de substituir o viver pelo representar, fazer da vida um espectadora de si mesma, implica um empobrecimento do humano (proposição nº 30). Aqui propõe-se representar não como forma de substituição de uma vivência, mas como forma de restaura-la. Num meio de vida que deixou de ser vivida para ser só representada, se vive “por procuração”, como os atores da vida fingida que encarnam num palco ou numa tela. “O consumidor real torna-se um consumidor de ilusões”(proposição nº 47).

Quando acaba o dinheiro. Aí todo mundo precisa arrumar outro trabalho, porque se depender de mim eu continuo no filme por muito tempo. O meu sonho é fazer um filme de cinco anos, a ponto de que as próprias pessoas envolvidas começassem a acreditar na fábula, internalizando a fábula, porque aí seria possível que a gente fabulasse o nosso cotidiano de verdade e derrubasse as coisas. Seria possível que o enfrentamento político fosse divertido – a gente vai se foder, mas vai desmoralizar esses caras e isso vai ser divertido. A fábula é também um constrangimento público. E eu acho que isso requer muito tempo, porque é o tempo que traz a contradição. Num set organizadinho, que dura um mês, não tem contradição nenhuma. Ninguém fica puto com ninguém, pô! As pressões é que trazem as contradições. (QUEIRÓS, Adirley. Revista Cinética, ago. 2015)

Enquanto Adirley rascunha um filme de intervenção que extrapole as amarras da encenação, Debord acrescenta que a crítica da sociedade do espetáculo só será possível como parte de uma prática do meio que a torna real, prática no sentido de uma ação revolucionária decidida a acabar com a referida sociedade (proposição nº 203).

3. DESMONTAGEM

3.1 INTEGRALIDADE. PLANO DE CONSISTÊNCIA

Para tocar ou acessar o filme empreendi uma visualização, mesmo que falha, de um todo inacessível. Pus em sequência imagens instantâneas, *frames*, retirados do filme que representassem o intervalo entre cortes, os planos ou vídeos históricos inseridos na narrativa. Essa sucessão de instantes ou coleção de cortes imóveis numa linha do tempo é apenas meio didático para expressão das relações entre as partes. Essa modulação é definida pelos planos aqui representados de forma diagramática. A disposição geral das partes propiciou a organização de quatro blocos de imagens:

a) BLOCO 1. PRETO. O primeiro bloco compreende objetos gráficos e vídeos históricos que ilustram um pensamento desde cima ou institucionalizado sobre as transformações na cidade de Brasília. Incluímos aí os créditos iniciais e finais compostos por imagens do plano-piloto da capital em formação, vídeos institucionais promovidos pelo Estado e recortes de propagandas e notícias de jornal.

b) BLOCO 2. AZUL. É conduzido por Dildu, faxineiro da Ceilândia e político independente filiado ao “Partido da Correria Nacional.

c) BLOCO 3. AMARELO. É conduzido por Zé Antônio personagem que vende lotes irregulares nas periferias do Distrito Federal. Zé Antônio é cunhado de Dildu e ajuda-o na sua campanha política.

d) BLOCO 4. ROXO. É protagonizado por Nancy Araújo, cantora de rádio que foi uma das crianças escolhidas para participar da vinheta da Campanha de Erradicação de Invasões promovida pelo governo no fim dos anos 60 e início dos 70, a fim de expulsar os moradores da Vila IAPI, nos arredores do Plano Piloto.

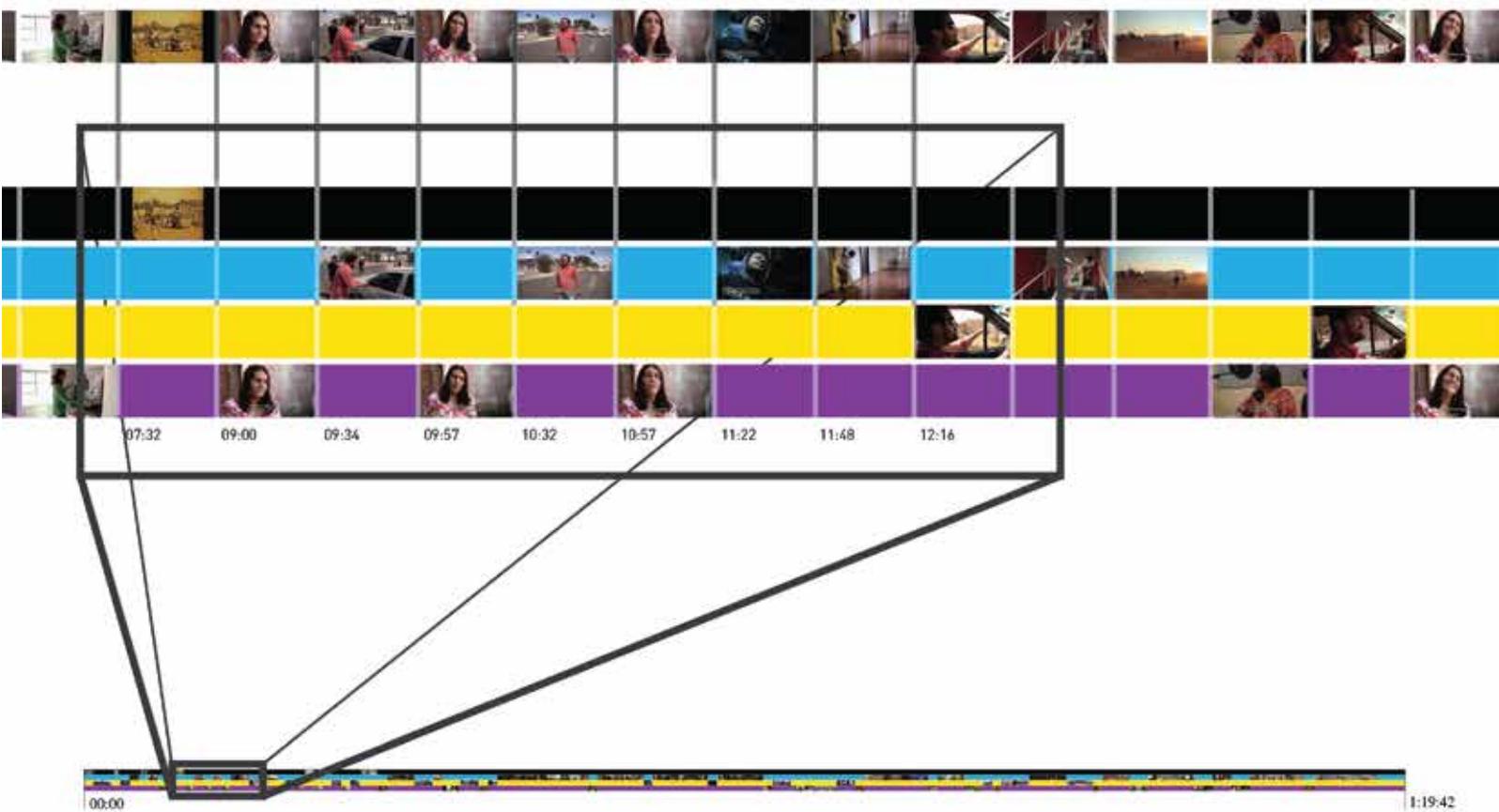
Esses blocos articulam-se em uma montagem paralela. Um aciona e implica o outro criando uma rede de interferências mútuas e pontos de contato. Walter Benjamim utiliza-se da montagem cinematográfica como estratégia metodológica e conceito operativo pra pensar nos novos formatos narrativos, diversos daqueles lineares e hegemônicos, da história oficial. A experiência deixa de ser a experiência autêntica da duração para se desenvolver por meio de choques e interrupções. (ARANTES, P. 2014. P. 186). O choque é para a memoria o que a reprodutibilidade é para a obra de arte: um

agente transformador. Benjamim pensa a memória e a história não como duração, mas como forma de choque.

O trecho ilustrado no gráfico a seguir exemplifica a dinâmica entres os quatro blocos descritos posteriormente. A partir do minuto 07:32 do filme temos a inserção de um vídeo institucional que locamos no primeiro bloco de imagens. Nele, um locutor fala sobre o processo de ocupação das áreas de invasões e sobre a remoção dos moradores da antiga Vila do IAPI para a cidade satélite de Ceilândia que estaria sendo preparada para receber esse novo contingente populacional. As imagens enfocam moradores em atividades cotidianas e sendo levados por caminhões. Ao final são apresentadas imagens aéreas da Ceilândia ainda desocupada. Logo em seguida uma imagem do terceiro bloco é apresentada. Nancy em plano médio conta sua versão sobre a remoção dos moradores para a Ceilândia. A cena organiza-se como numa entrevista em que a personagem dirige-se a um interlocutor. Instaura-se uma idéia de revisão das imagens anteriormente apresentadas, que é interrompida por um próximo plano em que uma câmera na mão acompanha Dildu enquanto faz campanha num sinal de trânsito entre os carros. O personagem é acompanhado por Zé Antônio e distribui papéis entre os ônibus e veículos, anunciando seu partido, o PCN: Partido da Correria Nacional e algumas bandeiras da campanha.

A transição entre um bloco e outro cria dinamicidade na narrativa. A partir de então a fala de Nancy é intercalada pelos discursos de Dildu na rua até mostrar cenas cotidianas suas como faxineiro. Um corte seco apresenta-o em primeiro plano dormindo num ônibus aparentemente exausto. Sua cabeça encosta na janela e acompanha a trepidação do automóvel. Uma faixa sonora de rádio remete aos arquivos históricos anteriormente apresentados.

Um locutor com voz empostada discursa no som do rádio: “Os longos caminhos da nova civilização brasileira. Brasília a irradiar-se para o norte para o centro e para o sul. Todo o vasto sistema circulatório de um país cuja imensidade territorial faz com que a construção de estradas vitais sejam uma épica aventura”. No próximo plano Dildu aparece com farda em um plano geral, passando o pano em um saguão amplo e com piso vermelho. A câmera acompanha-o em silêncio, posteriormente é inserida uma imagem do quarto bloco.



-  BLOCO 01
-  BLOCO 02
-  BLOCO 03
-  BLOCO 04

Figura 7 - Recorte na Sintagmática. Fonte: Autor

Zé Antônio surge dirigindo pelo bairro enquanto fala sobre os cenários anteriores da região admirado. Um entrevistador faz algumas perguntas. A câmera situa-se ao lado do entrevistado em primeiro plano, que aponta pela janela pontos de referência na área. A cidade é vista emoldurada pela janela do carro. Contando com o cinema da imagem-movimento como parâmetro, temos uma montagem que possivelmente relaciona imagens-percepção (aquilo que o personagem vê, uma situação englobadora), imagens afecção (as sensações do personagem em relação ao que ele vê) e imagens-ação (a reação do personagem que transforma a situação inicial) para compor um todo (a mudança da situação inicial para uma nova situação), porém as situações dispostas não se prolongam em ação ou reação como exigia a imagem-movimento.

As três espécies de variedades podemos fazer corresponder três espécies de planos espacialmente determinados: o plano de conjunto seria sobretudo uma imagem-percepção, o plano médio, uma imagem-ação, o primeiro plano, uma imagem-afecção. Mas, ao mesmo tempo, segundo uma indicação de Eisenstein, cada uma dessas imagens-movimento é um ponto de vista sobre o todo do filme, uma maneira de captar esse todo, que se torna afetivo no primeiro plano, ativo no plano médio, perceptivo no plano de conjunto, cada um desses planos deixando de ser espacial para tornar-se, ele próprio, uma "leitura" do filme inteiro. (DELEUZE, 2004, p. 113-114)

O filme não é feito apenas de imagem-movimento; a questão, além da imagem, não é apenas o movimento, mas também o tempo. Temos três personagens principais (Nancy, Dildu, Zé Antônio), cada um entregue a sua memória numa relação em que o tempo não é agente de seus destinos.

A releitura de um passado histórico, terreno comum aos três personagens principais do documentário, resulta, por parte deles, em intervenções no presente, materializadas por modos singulares de negociação com essa memória. A experiência subjetiva é então ressignificada à medida que os protagonistas se empoderam de novas formas de representações sociais que colidem com as disposições do poder estabelecido. (DUCCINI, 2015, p.2)

A montagem articula-se mais em função da criação de dissenso através da aproximação entre discursos históricos distanciados e imagens do cotidiano dos moradores da Ceilândia do que em compor uma imagem sensório-motora. O tempo não decorre mais do movimento para medi-lo, porém se mostra nele mesmo.

3.2 FICÇÃO, DOCUMENTÁRIO E FARSA

Nancy compõe o registro mais propriamente documental do filme, apesar de compartilhar parentesco com os personagens Dildu e Zé Antônio, participando também do que seria a parte ficcional do filme. O filme é permeado por depoimentos em que Nancy aparece em primeiro plano que dialogam com os outros blocos convergindo e ou desconstruindo discursos institucionalizados. O diretor do filme é seu cúmplice na busca por refazer a cena de infância, quando participou do jingle da ação governamental da qual ela foi, em seguida, vítima. Como ator, para além de entrevistador, Adirley integra um segundo filme dentro do filme. A partir da cena em que é apresentado junto com a equipe de filmagem a Dildu e Dandara, personagens a priori ficcionais, relativiza-se as ações posteriormente instauradas. O filme põe-se sob a Potência do Falso, reflexão que Deleuze elabora no sexto capítulo do livro *Imagem-Tempo*.

Resulta disto um novo estatuto da narração: a narração deixa de ser verídica, quer dizer, de aspirar à verdade, para se fazer essencialmente falsificante. Não é de modo algum “cada um com sua verdade”, uma variabilidade que se referia ao conteúdo é uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes incompassíveis, ou a coexistência de passados não-necessariamente verdadeiros. (DELEUZE, 2004, p.161)

A aposta num real ambíguo, em vez de representar um real já decifrado, colabora para inauguração de uma imagem que propõe-se não apenas ao reconhecimento, mas ao conhecimento. O diretor fabula e reconstrói com os personagens narrativas que os identificam e dá ao falso a potência que faz deste uma memória, como diria Deleuze, uma lenda ou um monstro. É a função fabuladora dos pobres (DELEUZE, 2004, p. 183). Nancy acaba por colocar-se como um outro ao fabular sem nunca ser fictícia. Com ela, Adirley também incorpora um outro, engendrando uma narrativa que atualiza e reinventa a imagem da Ceilândia e de seus moradores.

A ruptura não está entre a ficção e a realidade, mas no novo modo de narrativa que as afeta. Uma mudança se deu por volta de 1960, em dois pontos bem independentes, no cinema direto de Cassavetes e de Shirley Clarke, no “cinema do vivido” de Pierre Perrault, no “cinema-verdade” de Jean Rouch. Assim, quando Perrault critica toda a ficção é no sentido em que ela forma um modelo de verdade preestabelecido, que necessariamente

exprime as idéias dominantes ou o ponto de vista do colonizador, mesmo quando ela é concebida pelo autor do filme. A ficção é inseparável de uma “veneração” que a apresenta como verdadeira, na religião, na sociedade, no cinema, no sistema de imagens. (DELEUZE, 2004, P. 182)

O filme situa-se no limbo entre a ficção e o documentário. A ficção existe como uma forma de resgatar o documental: o filme se constrói a partir das ruínas deixadas pela história. As relações de representação são muito mais fortes dentro da história do cinema do que numa relação etnográfica. Esse limiar é a zona de tensão do filme, que dispara toda inventividade do som, da montagem, roteiro, atuação. Especificamente no caso do som, foi essa zona de indeterminação, entre ficção e documentário, que permitiu construções mais musicais, passagens rítmicas de rádio, construção de ambientes onde se ouve longe. Como o filme do Adirley tem muitas cenas de tempo dilatado, com diálogos pontuais, foi possível construir um entorno sonoro, pensar os ambientes como se faz numa ficção. No entanto, o fato de ser um documentário nos coloca a “realidade”, isto é, as construções não poderiam se sobrepor ao som direto, mas deveriam se orquestrar com ele, como numa espécie de trança.

3.3 ESPAÇO, DURAÇÃO

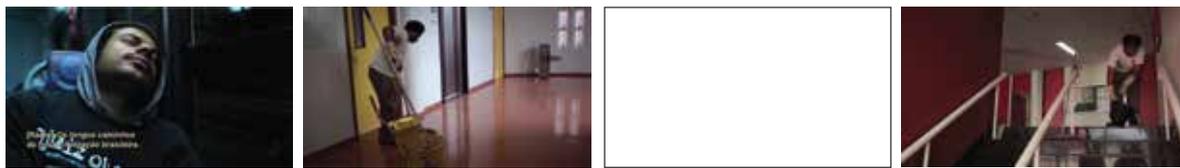
A experiência cotidiana de Dildu é reiterada na montagem através da organização de ciclos que emulam sua rotina na duração do filme. Dildu trabalha como servente numa universidade no Plano Piloto de Brasília e viaja diariamente de ônibus até sua casa na Ceilândia. O filme constrói-se em intervalos marcados entre seus deslocamentos. Divididas entre o trabalho, as atividades da campanha e os espaços de ócio, as ações de Dildu são conectadas por momentos de deslocamento e de espera.

Dildu é Dilmar Duraes, 77-2-23 é o ano de nascimento dele. Ano, mês e dia do nascimento dele. Ele criou uma relação de tudo que tava ao redor dele, mas não é ele, obviamente. Mas ele traz tudo pro filme. Ele sempre traz pro filme, por exemplo, a questão racial. Ele sempre traz pro filme a agonia com os poderosos, ele tem muita dificuldade de se relacionar com o poder. E tudo isso tá no filme. E eu acho que isso é um documentário, sabe. Como nossa equipe se relaciona com o poder. Como a gente pensa o poder. Isso tudo está ali. (QUEIRÓS, Adirley. Multiplot. 2013)

Podemos considerar o bloco protagonizado por Dildu como a linha de base na organização do filme onde o personagem contrói sua jornada. Estouros e ações enérgicas são intercalados por intervalos marcados pelo cansaço e pelo silêncio em que todos se calam e a cidade coloca-se como espaço hermético, distante e subtraído dos personagens.

Para mim, o que dá força ao filme é o Dilmar, no sentido que a gente apostou nele como um personagem que se parecesse com um cara da Ceilândia. O laboratório para o Dilmar era assim: “Pensa num cara da Ceilândia, que a gente acha massa aí na rua e você tem que se parecer com ele.” Pouco interessa a tua fala – o que interessa é o seu corpo. Se você fala rápido não interessa, se as pessoas não entendem não interessa – ainda que, claro que a gente queria que algumas frases fossem compreensíveis (...)(QUEIRÓS, Adirley. Negativo. p. 33. 2013)

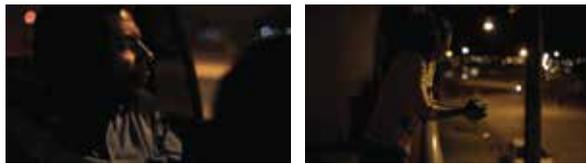
Em contraposição à fala rápida de Dildu, o tempo é contraído em momentos de paragem e articula lacunas entre outros planos de exploração do território. Recua-se para ganhar potência e outra dimensão nos próximos planos.



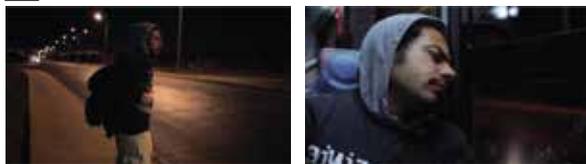
a



b



c



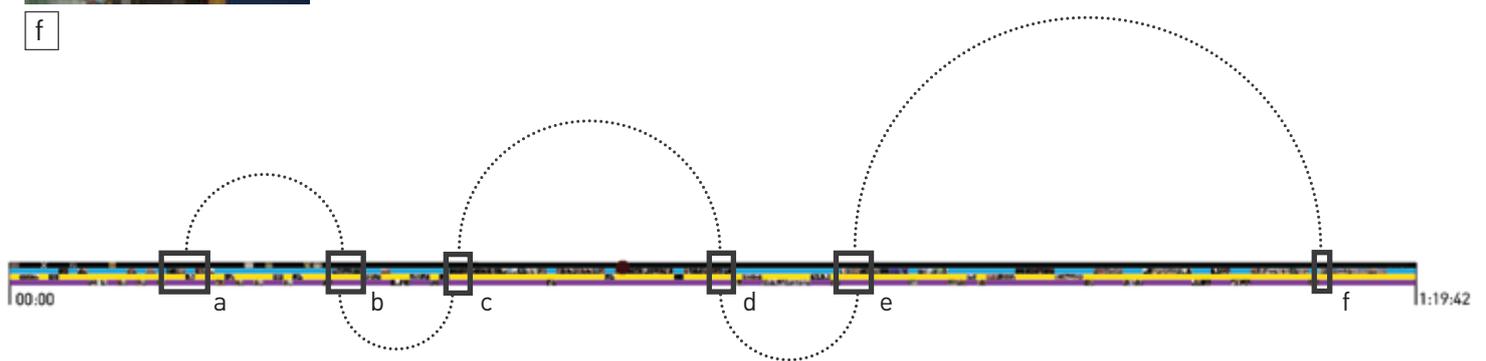
d



e



f



-  BLOCO 01
-  BLOCO 02
-  BLOCO 03
-  BLOCO 04

Figura 8 - Modulação Dilu. Fonte: Autor

De repente as situações já não se prolongam em ação ou reação, como exigia a imagem-movimento. São puras situações óticas sonoras, nas quais o personagem não sabe como responder, espaços desativados nos quais ela deixa de sentir e de agir, para partir para a fuga, a perambulação, o vaivém, vagamente indiferente ao que lhe acontece, indecisa sobre o que é preciso fazer. Mas ela ganha em vidência o que perde em ação ou reação: ela VÊ, tanto assim que o problema do espectador torna-se “o que há para se ver na imagem??” (e não mais “o que veremos na próxima imagem?”).

(DELEUZE, 1999, p. 323)

Nos *corres Ócio (052)*, *Espera do ônibus (073-074, 088)*, *Serviço de limpeza (018-020, 086- 087)* e *Parque de diversões (047)* as ações criam tempos de paragem entre a multidão de estímulos dos outros *corres* e permitem criar contraste com as explosões que seguem tal esvaziamento (*a, b, c, d, e, f*). Dildu encontra-se imóvel e lacônico sentado na calçada, trabalha silencioso ou observa com olhar fixo o trânsito até chegar a condução. Dandara olha a cidade pela janela, enquanto espera o namorado antes do passeio no parque de diversões. A duração dos planos, confere sentido novo, singular, às andanças de seus personagens pelos espaços vazios da cidade. Como aponta André Brasil (2013), aqui se insinua, uma outra dimensão política, que aparece menos no discurso engajado dos personagens e do diretor, do que justamente na suspensão desse discurso.

Os cortes rápidos, a montagem, são uma tentativa de tornar o filme mais palatável ao público, mas, ao mesmo tempo, dentro do mesmo filme também são dispostos planos longos. É feita uma negociação com o espectador que ao pactuarem com o diretor toleram os planos de maior duração. No “A Cidade é uma Só?” encontramos sete planos de quase um minuto: São caminhadas, derivas e tempos de espera, mas também podemos encontrar planos de dez segundos articulados de forma mais dinâmica.

Quando eu penso em “popular” eu penso no sentido de que a gente também pode fazer cinema popular, ter um sentimento popular, e fazer um plano longo de silêncio – isso também pode ser popular! A questão não é esse plano, mas como ele se articula no todo. E também, por que um filme que agrada o público não pode ser bom? (QUEIRÓS, Adirley. Negativo. p. 47. 2013)

A montagem em paralelo das histórias da Nancy e Dilmar cria uma compreensão mais imediata da narrativa que deixa claro uma contraposição: de um lado temos a história de Nancy, quase institucional, com uma narrativa familiar e uma exposição didática e de outro lado a história de Dilmar, que pode se dar em outro tempo e por vezes se dilata em planos longos, justamente por que já foi compreendida e legitimada como outra em relação à primeira.

Sem a Nancy, o Dilmar talvez não funcionaria. A gente criou, inclusive, um subtexto para ele: na primeira cena do filme eu apresento ele como sobrinho da Nancy – um fake total, claro, tudo encenado! Ele nem conhecia a Nancy, ninguém ali se conhecia... Mas, uma vez que ela apresenta ele como sobrinho, tudo que ele falar e toda sua ação é como se fosse parte da história dela: porque é da família, porque mora na mesma cidade(...) (QUEIRÓS, Adirley. Negativo. p. 32. 2013)

O discurso de Dilmar é alicerçado pela pesquisa institucionalizada de Nancy. Sua fala é referenciada como sendo uma história da Ceilândia e por isso ganha um outro estatuto e maior força. A montagem cumpre esse papel de reiterar falas e criar conexões legitimando situações através de colagens. Daí a importância das chaves encontradas pelo diretor durante as filmagens. São elas que criam ligações e ressignificam questões durante a trama.

A minha angústia de fazer filme é tentar mostrar isso. E tentar ser popular é dizer assim: “gente, a gente pode fazer também – essas histórias são interessantes!” A nossa história tem isso: é forte. Então, a gente tem que apostar nas nossas histórias – elas sim é que são populares! E existe público para isso. Imagina se eu consigo fazer um filme que dialoga com uma cidade igual a Ceilândia... (QUEIRÓS, Adirley. Negativo. p. 47. 2013)

No corre (*Engolido pelo comício 130-133*) Dildu caminha pensativo, exausto após mais uma peregrinação solitária pela Ceilândia para distribuir santinhos e convencer os moradores da justiça de sua candidatura. De repente surge uma carreta da campanha de Dilma Roussef à presidência da república. Dezenas de automóveis carregando bandeiras adentram o enquadramento. Dildu, ao contrário, precisa se mover com os próprios pés, parar para descansar, recuperar o fôlego antes de seguir adiante (enquanto, cabisbaixo, começa a cantarolar mais um rap). A desesperança inscrita na situação do personagem caminha lado a lado com a resistência instigada pela canção: o filme embaralha novamente as cartas – as políticas e as estéticas.

Aquela cena final que ele encontra a carreta do PT, toda ela foi esquematizada. A gente sabia que haveria uma passeata, conhecemos a cidade de cor e salteado. A gente sabe horário de sol, horário de limpo. Vimos mais ou menos como seria o trajeto e propusemos à equipe e ao personagem que encontrassem a carreta naquele exato momento. Com aquela luz e aquele plano aberto, porque sabíamos que ali eles chegariam como se fosse uma nave espacial, porque a campanha é assim: ela atravessa campos de futebol, atravessa as praças, passa por cima de todo mundo. E ele, no decorrer do filme, é um cara que faz uma campanha quase solitária... (QUEIRÓS, Adirley. Multiplot. 2013).

Adirley constrói suas narrativas com histórias triviais. São histórias que se não fossem documentadas pelo cinema ou literatura não seriam notadas. Os filmes tem uma estrutura básica com o herói, o vilão, os pontos de virada, porém o enredo acontece na montagem. A montagem apresenta uma curva: ela é decadente. O filme finaliza lacônico e silencioso. “É engraçado, eu não procuro isso nos filmes ou, se a procura existe, não é consciente, tipo: “vou sair para fazer um filme triste”. Pelo contrário: em todos os filmes eu saí para fazer um filme de piada, engraçado, a minha busca era por aí. “ A figura do herói persiste e é reiterada durante o filme mesmo sem um final apoteótico.

(...) eu também tenho o desejo que o meu filme crie identidades: quando eu coloco o Zé Bigode ou o Dilmar para ser um personagem de heroísmo... Pô, o Dilmar é o herói do filme! É um herói que perde, mas é um herói. Porque eu acho que ele é um modelo para as pessoas no sentido de elas verem que se parecem com ele: vocês falam rápido, são gogos, são tímidos, são faxineiros... Vocês são potenciais, nesse sentido: são inteligentes, tem uma musicalidade na fala... Mesmo sendo gago, você sabe cantar, entendeu? Eu queria que isso estivesse internalizado nos moleques, nos meus filhos, nas escolas. (QUEIRÓS, Adirley. Negativo. p. 47. 2013)

Com a equipe reduzida a 4 pessoas, no corre *Campanha com carro e auto-falante (112-119)*. Adirley instaura uma situação que tomou de surpresa os atores.

Os atores não sabiam daquela cena. Aquele carro é meu, aquele Santana, e aparece em todos os filmes inclusive. E ele não marca gasolina. Então eu coloquei pouca gasolina, os caras não sabiam quando iria acabar, mas estavam alertados de que em algum momento iria acabar. A equipe estava a postos para que, se acabasse, ela mantivesse a relação de mise-en-scène. Continuamos gravando. (QUEIRÓS, Adirley. Multiplot. 2013).

Os atores até olham para a câmera, porque quando acaba a gasolina ficam de fato aflitos porque ficariam na rua, mas quando eles veem que a equipe também ainda está filmando percebem que é um jogo e internalizam tudo aquilo. Tinham uma câmera, com dois lapelas, e dentro do carro Adirley operava o som, porque não tinha espaço pra duas pessoas. Eram apenas o diretor, o fotógrafo e os personagens no carro. O fotógrafo com uma camera *Canon 5D*, atento a tudo. A forma de identidade Eu= Eu deixa de valer para as personagens e para o cineasta, tanto no real quanto na ficção.

Numa sequência esclarecedora, *Campanha interna (101-103)*, Dildu rompe com o cotidiano de uma família na Ceilândia adentrando um quintal de sua casa e desenvolvendo com destreza sua campanha. A situação é de improviso e aparecem, sem constrangimento, o diretor e o operador de som. Os moradores escutam atentos sua fala. Bordado na camisa verde, um “X” em vermelho chama atenção. Sobre o mesmo, o candidato explica: “A idéia do “X” é ... é a idéia que a gente ressignificou tudo que já rolou de ruim no passado. A gente pega a nossa história e vê como é isso para nós, o que significou o “X”.

O “X” que aqui ilustra a campanha do personagem como argumento de negação no passado marcava as casas daqueles que seriam deslocados a força pelo DOPS, o antigo Departamento de Ordem Política e Social, para outras áreas da cidade. O personagem continua a conversa ilustrando a cidade formal projetada por Niemeyer “Aquele caô da cidade pronta né? Se construiu uma cidade só que quem ajudou e ainda ajuda a construir ... Por que Brasília sem nós lá é um fantasma. Você só vê cimento. Os caras que faz aquilo brinca de cimento. O cara faz um cimento assim, tipo flutuando... Ele mete uma rampa assim debaixo... Só que a cidade para se a gente não tiver lá, mas a gente não tem valor.”

Enquanto fala e reconstrói com as mãos as formas engenhosas da arquitetura a imagem da cidade planejada organiza-se como um plano cinematográfico ensolarado em paralelo no imaginário dos espectadores. De repente, essa construção imagética é interrompida por um outro plano, a partir de uma câmera subjetiva dentro de um carro, a luz dos faróis dão a ver uma estrada de terra batida numa área periférica precarizada em contraste visceral com as imagens contruídas anteriormente na fala de Dildu.

A incongruência desses dois lugares causa uma resposta puramente intelectual por parte do espectador. Mesmo que apenas sugerida pela fala de Dildu, a imagem da cidade formal rompida pelo vazio empoeirado da periferia esquecida promove um certo apagamento da primeira, ou pelo menos, o confronto entre realidades distintas, como justifica Eisenstein “Por que a arte é sempre conflito. (...) é tarefa da arte tornar manifestas as contradições do Ser. Formar visões justas despertando contradições na mente do espectador, e forjar conceitos intelectuais acurados a partir do choque dinâmico de paixões apostas.” (Eisenstein, 1990).

Falta ao cinema brasileiro um cinema pedreiro. Daqueles que na quebrada ajuda a levantar a casa do vizinho e a sua própria. Daquele que sabe ser peça, sabe ser tijolo, consciente de tudo o que circunda essa função. Cinema que saiba ser função*. O pedreiro sabe como levantar uma casa, seu aprendizado vem do corpo inteiro, o que quer dizer que é da mente também, do intelecto. O pedreiro sabe em todos seus poros ser arquiteto e engenheiro, não como condição de uma classe opressora, mas como uma necessidade bruta de levantar um espaço, um lugar, uma coisa.

Um cinema pedreiro significa revoltar-se de corpo inteiro contra uma opressão clara, opressão estética-política, opressão ideológica. Um cinema pedreiro virá de uma formação pública em cinema de risco, ou das ruas, não das escolas de cinema e seus esquemas, que formam robôs cineastas para ganhar editais ou trabalhar dirigindo publicidade e vídeo institucional (além de suas vertentes que passam nas telas grandes). Essas escolas continuam com a convivência e apoio de artistas-professores-frustados, escolas públicas e privadas, formam cineastas e vítimas, que definham nas mãos de produtoras exploradoras e são máquinas de sugar dinheiro e cérebro. (PÉRICLES, Lincoln. 2015)

Dildu é visionário e propicia ao espectador a possibilidade de ver. A organização do espaço, dos objetos e a montagem como um todo atua para liberar sua atuação. O esquema sensório-motor que antes nos orientava segundo um processo de identificação com os personagens ganha sentido apenas para modulação das plataformas de escape da personagem. Ver ou entregar-se a uma visão é mais importante que agir ou acionar um esquema ação-reação. Dessa forma a montagem é organizada em função dessa “vidência”. Torna-se mostragem.

Poderíamos também dizer que a montagem tende a desaparecer em favor do plano-sequencia, com ou sem profundidade. Não é verdade, porém, em princípio, e a montagem continua a ser na maioria das vezes o ato cinematográfico essencial. Só que muda de sentido: em vez de compor as imagens-movimento de tal maneira que delas saia uma imagem indireta do tempo ela decompõe as relações numa imagem-tempo direta de tal maneira que desta saiam todos os movimentos possíveis. (DELEUZE, 2004, p. 159)

Se a rotina de Dildu instaura contrações no tempo e no espaço, promovendo lacunas e pausas, Zé Antônio parece constituir um vetor que frequentemente muda de direção com o desenvolvimento da narrativa. Propositamente desorientador, o cunhado de Dildu é reflexo de uma cidade sem saídas e percorre-a com seu automóvel convertendo curvas, retornando ao mesmo ponto, partindo e ou exitando. Pela janela do seu carro a cidade utopicamente modernista cresce, desorganiza-se e reorganiza-se. A periferia é refém de uma acelerada especulação que a consome, mas integra seu meio de vida. Espasmos dão lugar a uma vertigem desterritorializadora. Qual seria o movimento fundador do filme?

“Trata-se de uma pedagogia da crise que se dá quando o cinema moderno vem destituir as verdades motoras do cinema narrativo clássico e pensar o tempo como operador de disjunções. De um lado, percepção-significação-ação, o esquema bergsoniano que caracteriza tanto o pensamento quanto, segundo Deleuze, o cinema da tradição. Esquema que será destituído por algo como a relação percepção-hesitação-problematização. Como se fossemos colocados diante de situações que não podem mais se prolongar em ações. O cinema e o pensamento modernos nascem dessa crise diante do que é ‘terrível demais, belo demais, intolerável’. Algo que excede nossa capacidade sensorio-motora de reação: uma beleza ou dor fortes demais. Em vez de um pensamento ou de um cinema que tolera e suporta praticamente qualquer coisa, Deleuze propõe esse confronto com o impensável, pensar o que escapa ao pensamento, a vida.” (BENTES, Ivana.1993 p.109)



Figura 9 - Modulação Zé Antônio. Fonte: Autor

3.4 FOTOGRAFIA. MATERIALIDADE E MEDIAÇÃO

A percepção do filme é também a percepção dos corpos e do material fílmico. A fotografia realizada por Leonardo Feliciano é composta propositalmente por distintas materialidades e opera no espaço de diversas formas. O filme foi fotografado parte em película e outra parte com câmera tipo *S-VHS (Super VHS)*, distinção observada pela qualidade da imagem em exibição. Segundo Adirley o estranhamento causado por essa transição entre soluções técnicas evoca a forma como é vista Ceilândia: uma cidade que também é estranha em relação à Brasília.

Por exemplo, no *corre Visita ao Marquim (054-063)* percebe-se que não há controle da luz ambiente. O fotógrafo acompanha a caminhada dos atores por um corredor até chegar no lugar de trabalho de Marquim onde acomodam-se. Varia-se entre um plano americano e um primeiro plano dos personagens que conversam sentados. O fotógrafo situa-se primeiro na frente dos personagens e posteriormente de costas criando dinamicidade nas falas através da montagem sem o uso de plano e contraplano na conversação. Pode-se observar a mudança na fotometria da câmera e em alguns momentos a luz estoura. Como comenta Adirley em entrevista, o cenário não passou por grandes intervenções e é mostrado como estava. O ator sugeriu que não fosse usado aquele espaço, mas o diretor insistiu na locação. Em cena, Marquim sinaliza essa escolha ao pedir que não se incomodem com a bagunça ao entrar.

A variação da qualidade técnica das imagens também pode ser vista entre os *corres* de entrevista com Nancy. Especificamente o *corre Entrevista (33) - b* apresenta grande distinção de intensidade de luz em relação às outras entrevistas. Aqui como em poucas vezes no filme a camera não é posicionada na mão, o enquadramento é fixo, reforçando a idéia do diretor como pesquisador. É possível que esses *corres* façam parte da fase inicial de pesquisa do filme. Adirley descreve uma outra transição entre planos de película pro digita que exemplifica o que discutimos. As cenas filmadas em película, mas contemporâneas ao filme estão coladas com a narrativa histórica da Nancy. Esse foi um recurso pensado na montagem que tensiona a localização temporal das imagens no filme.



a



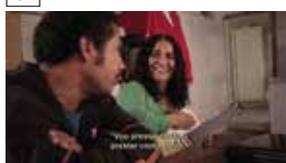
b



c



d



e



-  BLOCO 01
-  BLOCO 02
-  BLOCO 03
-  BLOCO 04

Figura 10 - Modulação Nancy. Fonte: Autor

A Nancy começa a falar que está procurando um material de arquivo... Aparece o cara na película, toda arranhada, num Eixão vazio. Aí, quando ela começa a ver a cena de película no arquivo público, corta para uma cena de película do Wellington descendo numa Ceilândia que também podia ser do passado... Então eu acho que essa relação orgânica é muito mais forte do que a proposta de documentário e ficção, entendeu? Muito mais do que a tentativa de inverter o que é documentário e o que é ficção, o que é ficção ou documentário, é o material estético do filme. Quando eu falo de “material estético” eu penso na película, no som – porque a gente vai estabelecer o jogo ali. E ele vai se estabelecendo e vai se naturalizando – não é tão radical assim. (QUEIRÓS, Adirley. *Negativo*. 2013. p. 59)

Para os *corres* que abrem e finalizam o filme, *a Negociação com Clodoaldo (002) e Flanagem (136-141)* o cuidado com a imagem é outro. A equipe optou por filmar em película e com maior controle dos condicionantes ambientais e técnicos. Estudou-se o melhor horário para aquela iluminação, foi feito ensaio com a câmera e os movimentos do fotógrafo foram previamente calculados.

De uma forma geral, a câmera é pensada como mecanismo catalizador no filme. O fotógrafo não é invisível, é mediador das relações. Em alguns planos é um observador distante, guardado entre janelas, tapumes ou tijolos, em outros é personagem atuante entre os atores, é ouvinte, confidente, comparsa e cúmplice.

Se, por um lado, de fora da cena, o diretor coloca a realidade em perspectiva, distanciando-se criticamente; se, nesse distanciamento, ele vincula o passado histórico ao presente da Ceilândia, ao se inserir como personagem no drama ele mostra como esse discurso crítico é compartilhado com aqueles que compartilham também, com ele, a difícil realidade da periferia. Nesse sentido, o filme se torna, ele também, uma prática de engajamento, um discurso de resistência que se soma aos outros, encampados pelos demais protagonistas do filme. (BRASIL, André, 2013, p. 97)

No *corre Percurso Dirigindo (062-069)* a relação com o fotógrafo é explicitada pelo diretor. Zé Antônio dirige o carro e aparece em primeiro plano. A câmera situa-se no banco do passageiro frontal. O personagem usa novamente o celular para orientar-se. Quando chegam próximo ao destino, Adirley pede ao fotógrafo que baixe a câmera. “Baixa a câmera, Leo! Isso, assim...”. A imagem ganha um fundo preto. O fotógrafo é censurado para não afetar a possível negociação com Clodoaldo, dono de um barracão no morro, e o espectador é lembrado que há uma câmera no automóvel. O aspecto intromissor do equipamento é sinalizado, mesmo que na ambiência da ficção frente à

negociação fabulada de Zé Antônio. Não há necessidade de uma câmera subjetiva, ali o fotógrafo além de técnico é ator e acompanha o diretor na ambivalência entre espectador e espetáculo.

3.5 SOM. BUMBA!

O rap, discurso rítmico com rimas e poesias, que surgiu no final do século XX entre as comunidades negras estadunidenses, é grande referência para Adirley. O realizador inspira-se no encadeamento articulado e cadenciado das falas, no improvisado e sobretudo no caráter de resistência dos versos e discursos das músicas que foram levadas por MC's para Ceilândia ainda na década de 80. É possível pensar a aplicação do rap na organização entre os planos do filme, que seguem uma linha melódica estruturada entre silêncios e estouros, vazios e algazarra.

Como sugere Guilherme Martins, editor e finalizador do som, o filme nasce de um disparo sonoro. O carro de som, os discursos no rádio, a propaganda boca a boca, tudo quer falar, gagueja, vacila e reinventa. Os *jingles* que são repetidos inúmeras vezes durante a narrativa são os gatilhos da trama e disputam entre si a pregnância nos espectadores. De um lado Nancy evoca a memória do antigo *jingle* produzido pelo aparelho do estado que dá mote ao título do filme; do outro, Dildu utiliza para sua campanha eleitoral uma composição de Marquim que promete transformar o candidato de um partido clandestino em deputado distrital.

É interessante perceber que, para além dos *jingles*, os personagens do filme são, em si, sonoros: Marquim só fala no beat. Dildu é corpo que fala aos turbilhões. O carro de som, o carro do Zé Antônio é uma orquestra. A lataria é uma sinfonia de rangidos, o motor uma paisagem sonora complexa amaciada por anos de asfalto. O carro de som é uma gambiarra da economia pirata, circulando por aí com seus circuitos e curtos-circuitos de propagar mp3 no pendrive, enquanto Dildu improvisa seu repente político no microfone ao vivo. O carro está sempre prestes a explodir, e o que explode dele é o som. (MARTINS, Guilherme, 2016, p.38)

Através de um gesto de “desterritorialização acústica”, como define Guilherme, há o processo de apagamento do primeiro *jingle* com o decorrer da narrativa enquanto o segundo; ainda mais marcante, contagiante e rítmico, ganha força e intensidade nos planos finais do filme.

O filme propõe um contra-golpe não simétrico, utilizando-se e subvertendo algumas estratégias comuns ao inimigo, como por exemplo a produção musical de um *jingle-hip-hop* e a criação de um partido político clandestino. Quais sons e corpos produtores de sons são o avesso do *jingle* oficial? É Marquim produtor de *jingle* pirata, sampleando compassos e batidas do rádio,

do vinil, do youtube, costurando música em seu estúdio improvisado com gambiarras num velho PC amarelado. É o fazer sonoro periférico engendrando mutações em seus próprios áudio vírus, propagados pela força da economia pirata, nos DVDs vendidos na feira do rolo, lançados na internet e nas ondas de rádio livre. É Zé Antônio e seus rolos imobiliários. É Dildu e sua máquina corpórea rítmica disparando projéteis verbo-balísticos conectados à sua máquina de campanha nômade, seu corpo se associando ao carro, empurrando o carro de som sem gasolina - gasolina das pernas dando energia ao automóvel que é também um ciborgue propagador de sons, modificado na economia pirata local e sem nota fiscal. (MARTINS, Guilherme, 2016, p.40)

O fluxo de fala do Dildu torna-se o compasso do filme e incorpora-se aos espectadores. Para além do significado de cada palavra proferida pelo personagem seu ritmo é por si só engajamento para um tipo de escuta que convoca o corpo por inteiro. Adirley reitera a necessidade de dar voz a falas que não se restringem à expressão pela língua materna. Seus personagens expressam-se através do corpo, da cadência não domesticada da língua e de arranjos que perfuram os discursos institucionalizados, as pausas racionalizadas e a dicção “correta”. Tecnicamente, essa escolha por uma expressão mais livre da língua pode ter permitido que a captação do som direto no filme tenha sido realizada de um forma menos ortodoxa. Para garantir o entendimento completo das falas, normalmente repete-se um mesmo plano diversas vezes durante uma filmagem. Enquanto isso o ator acaba automatizando sua fala e o improviso tão privilegiado aqui toma outro contorno com a sequência de várias repetições.

O som direto do filme foi realizado por Francisco Craesmeyer que teve a preocupação de gravar sons independentes da imagem, captando sons ambientes que se vinculassem ao universo do filme. O realizador colecionou um banco de sonoridades específicas do local onde estava. Sonoridades que dificilmente seriam encontradas em bancos de som. Além disso o som captado nos planos que foram rejeitados pela montagem foram retomados durante a edição de som, atentando para o seu potencial sonoro. Como sinaliza Guilherme “Coisas interessantes foram encontradas por aí... Às vezes é coisa pequena, tipo uma motocicleta velha passando debaixo de um viaduto, um metro ao longe, enfim, trabalho de formiguinha.” (MARTINS, 2016) Esses sons menores dão autenticidade e frescor à paisagem sonora do filme.

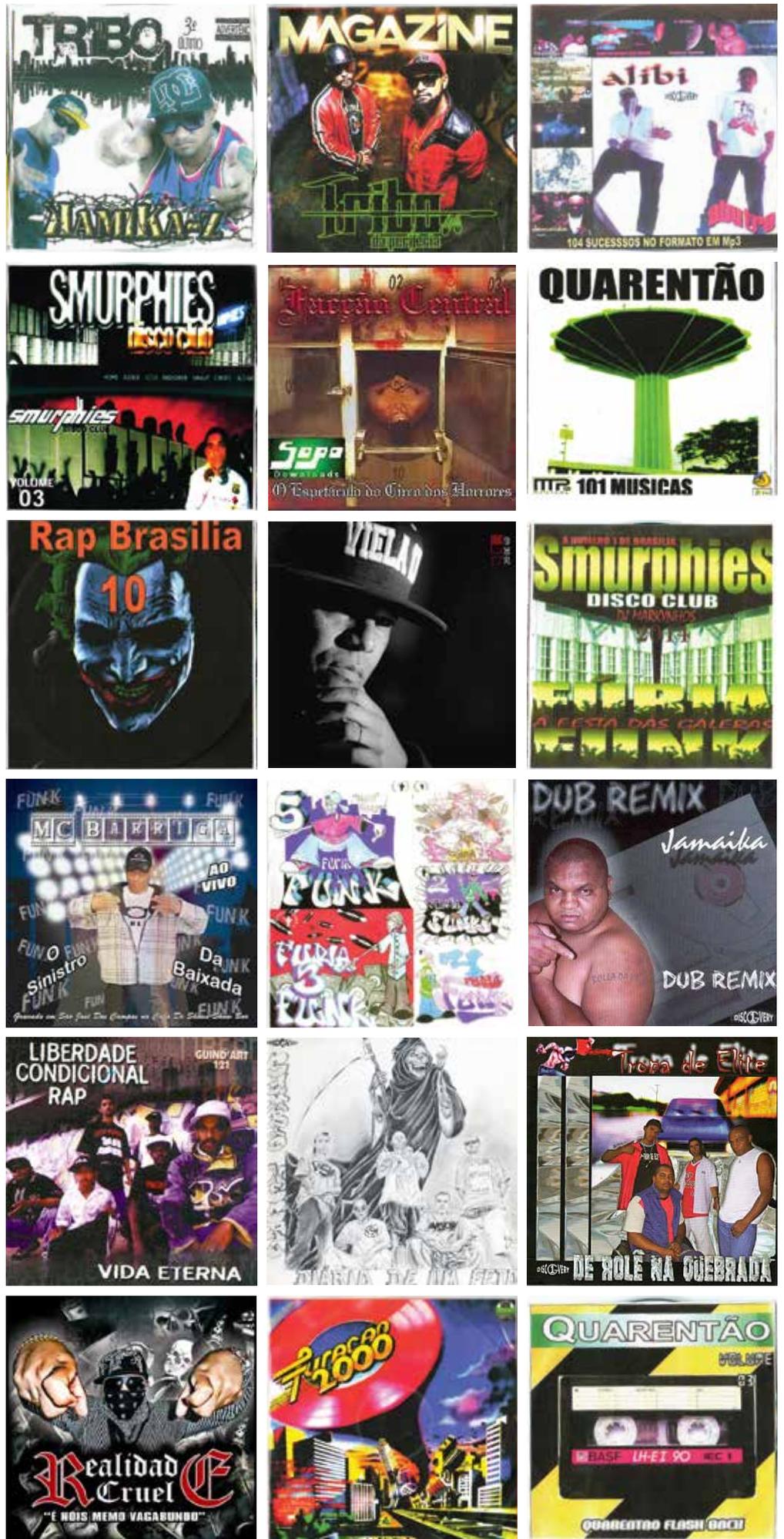


Figura 11 - CD's de funk e rap adquiridos na feira do rolo, Ceilândia-DF. Fonte: Autor

Em contraste com a atmosfera de improviso e caos das filmagens, o som do filme tem uma construção íntegra e controlada. Foram incorporadas muitas sonoridades do local que passaram por um processo de edição cauteloso. Segundo Guilherme, vários sons imprevistos invadiram a diegese do filme, passando a fazer parte do documentário. O *corre Negociação em edifício (108-110)* exemplifica essa situação. Nele, Zé Antônio sobe no alto de um prédio e fica observando as novas construções cidade, enquanto isso uma motoca passa bem ao longe, com escapamento furado, e vai se afastando até o silêncio. Esse tipo de som, segundo Guilherme, com essa perspectiva é muito difícil de se encontrar nos arquivos, faz parte do ‘descontrole’ do som direto e ficou no filme. Para esse sequência, foram construídos sons de obra, marretas, picaretas, enfim, ruídos que criassem a idéia da cidade em constante construção, da valorização súbita dos terrenos, da especulação imobiliária invadindo a Ceilândia.

Guilherme também sinaliza o *corre Espera do ônibus (073)*. Quando Dilmar está, à noite, olhando as ruas em silêncio, após um tempo de vazio, surge um carro, rasgando, atravessando o quadro em altíssima velocidade, com uma música grave estrondando em *efeito Doppler*. Segundo Guilherme a rua, em questão, tinha vincos no asfalto, o que emitiu um som “crespo” de pneu rasgando, impossível de se reproduzir ou de se conceber num estúdio.

Essas invasões do ‘mundo real’ no som direto acabaram inspirando as outras construções, de maneira que sonoridades ‘documentadas’ e ‘ficcionalizadas’ entravam num estado de contaminação recíproca, uma sendo influenciada e afetada pela outra. Talvez por isso a impressão de construção íntegra e controlada... Nos momentos de fala procuramos respeitar totalmente o que havia sido gravado, sem acrescentar qualquer ruído que pudesse distrair o diálogo. Como o filme tem muitas sequências sem fala, aproveitamos para potencializar as construções nesses momentos. (MARTINS, Guilherme, 2016, p.40)

Alguns *corres* extremamente sonoros aconteceram de forma imprevista, como o *Encontro com a caravana do PT (130-133)*. As buzinas do carro e a massa ruidosa massacrando a arteficialidade sonora do carro de som instável de Dildu e Zé Antônio aconteceram no improviso. A única indicação que a equipe tinha era que naquela região iria acontecer um comício.

O diretor propôs muita rádio para o carro do Zé Antônio, tocando música brega. Também pensou em sons de vizinhança, alguém ouvindo uma música evangélica, por exemplo, quando entravam na casa de Marquim. Como aponta Guilherme, “A ideia era povoar o som, construir essas vizinhanças para tornar audíveis as multidões da Ceilândia, outras pessoas que não aparecem no filme mas ocupam a paisagem sonora, conectam-se a ela”. A música no filme é sempre diegética. Segundo o editor do som, mesmo as que tocam no rádio foram gravadas a partir de um alto-falante pequeno, cheio de frequências médias.

Lembro-me que a gente queria colocar uma música evangélica, como que tocando num vizinho. O que fizemos foi baixar uma música do youtube e reproduzi-la no *laptop*, gravando-a ao longe, através das paredes. Parece que funcionou. Acreditamos que o som pode funcionar como sonda, isto é, evidenciar as propriedades do espaço pelo qual se propaga, por isso, uma música ressoando no ambiente nos interessa, nesse filme, mais do que aquela que surge limpa, sem ruídos de fundo e acaba mascarando os outros sons do filme. (MARTINS, Guilherme, 2016, p.40)

Os graves instalam-se em nossos corpos como invasores. É possível fechar os olhos, mas não escapamos aos efeitos do som. Ele opera fisicamente no organismo, fazendo sua estrutura ressoar e implicando o movimento e a ação. O corpo torna-se ímpeto, contato e troca. “Deixa o maloqueiro falar, no seu ouvido o que você quer ouvir” ecoam os versos da “*Tribo da Perifeira*”^{**} nas ruas. O corpo não é mais o mesmo. É mais que um, é multidão. É correria. É proza de malandro.

Talvez devamos identificar nesse processo de metamorfose e constituição a formação do corpo da multidão, um tipo fundamentalmente novo de corpo, um corpo comum, um corpo democrático. Spinoza nos dá uma ideia inicial de como poderia ser a anatomia de um corpo assim. ‘O corpo humano’, escreve ele, ‘é composto de muitos indivíduos de naturezas diferentes, cada um dos quais é altamente heterogêneo’ – e, no entanto, essa multidão de multidões é capaz de agir em comum como um único corpo. Seja como for, ainda que a multidão forme um corpo, continuará sempre e necessariamente a ser uma composição plural, e nunca se tornará um todo unitário dividido por órgãos hierárquicos (Negri & Hardt, 2005, p. 247-248).

^{**} Trecho do rap “Valores” da Tribo da Periferia. Album “3º último”, 2014. Kamika-z

CONCLUSÃO

O plano cinematográfico demarca a fronteira, o limite, o entre. Nesse espaço lacunar é onde residem os personagens de “A Cidade é uma Só?”. Vivem entre uma cidade e outra, entre uma terra e outra, e suas narrativas se constroem nas intermitências, nos interstícios e nas confluências que caracterizam a experiência de viver o deslocamento e habitar as fronteiras. Montagens e desmontagens estabelecem uma metástase. O diretor de cinema vê, os personagens vêm e com eles os expectadores são levados a ver seus corpos em evolução exilados de si mesmos. Buscam em si não a restituição de um passado, mas a construção de uma fábula que contesta o impossível e transforma-o em realidade.

BIBLIOGRAFIA

ARTAUD, Antonin. **Escritos de Antonin Artaud**, Porto Alegre, RS: L&PM, 1983.

AUGUSTO, Maria de Fátima. **Montagem Cinematográfica e a Lógica das Imagens**. São Paulo, Annablume, 2004

AUMONT, Jacques et all. **A Estética do filme**. Campinas, Papius, 2009.

ARANTES, Priscila. Imagem e mídia como forma de pensamento: narrativas múltiplas, cinema e banco de dados. 2014. In. **Narrativas sensoriais**. Editora Circuito. p.186, Org. osmar Gonçalves

BENTES, Ivana. **Transe, crença e povo**. In: CADERNOS DE SUBJETIVIDADE. PUCSP – v.1, n. 1 -1993 p.109

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

BERMANN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**, SãoPaulo: Cia. das Letras, 1986.

BRASIL, André. Quando o antecampo se avizinha: duas notas sobre o engajamento em A Cidade é uma Só?. **Negativo** , v. 1, p. 86-99, 2013.

BONITZER, P. **Le champ aveugle: essais sur le réalisme au cinéma**. Paris: Cahiers du cinéma, 1999. pp. 09-28. Tradução: Fabián Núñez

BONSIEPE, Gui. **Design, Cultura e Sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011.

CARTA DE ATENAS, **Assembléia do Congresso Internacional de Arquitetura moderna**, 1933, P. 31

CEICINE. Entrevista Coletivo Ceicine – Coletivo de Cinema de Ceilândia. Revista Zagaia, v. 2. 2013. Entrevista concedida ao Coletivo Zagaia. Disponível em: < <http://zagaiaemrevista.com.br/article/entrevista-coletivo-ceicine-coletivo-de-cinema-de-ceilandia/> >. Acesso em: 15 ago. 2017

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Ed. UFMG, Belo Horizonte, 2008.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Projeto Periferia. Paráfrase em português do Brasil por Railton Sousa Guedes. 2013

DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. **Nietzsche e a filosofia**. Tradução de Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____. **Spinoza et le problème de l'expression**. Paris : Éditions Minuit, 2005.

_____. **Imagem - Tempo. Cinema II**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004

_____. **Imagem - Movimento. Cinema I**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3**. Tradução de Aurélio Guerra Neto (et al). São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1**. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DOSTOIEVSKI, F. M. **Os Irmãos Karamazóv**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2008.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**, Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 2002.

_____, Sergei. **O sentido do filme**, Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 1990

ESPINOSA, Benedictus. **Ética**. Tradução de Joaquim de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

GOUVÊA, Luiz Alberto de Campos. **Brasília: a capital da segregação e do controle social - uma avaliação da ação governamental na área da habitação**. São Paulo: Annablume, 1995.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2003.

METZ, Christian. **A Significação do Cinema**, Editora Perspectiva 1972

NEGRI, A. & HARTDT, M. **Multidão – guerra e democracia na era do Império**. Trad. Clovis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2005

PÉRICLES, Lincoln. Por um cinema pedreiro. **Revista Zagaia**, v. 3. 2015. Disponível em: < <http://zagaiaemrevista.com.br/article/por-um-cinema-pedreiro/> >. Acesso em: 15 ago. 2017

QUEIRÓS, Adirley. Contradição permanente: uma conversa com Adirley Queirós. **Revista Cinética**, ago. 2015. Entrevista concedida a Fábio Andrade, Filipe Furtado, Raul Arthuso, Victor Guimarães e Juliano Gomes. Disponível em: < <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-adirley-queiros/> >. Acesso em: 15 ago. 2017

QUEIRÓS, Adirley. O documentario que leva à vingança. **Territórios Transversais - resistência urbana em movimento**, v. 3, p. 30-32. set. 2015. Entrevista concedida a Clarice Chacon e Vítor Guimarães. Disponível em: < <http://mtst.org/territorios/> >. Acesso em: 15 ago. 2017

QUEIRÓS, Adirley. "Entrevista Adirley Queirós". **Negativo**, Brasília, v.1 n.1, 2013. Entrevista concedida a Maurício Campos Mena, Claudio Reis e Raquel Imanishi. Disponível em: < <http://periodicos.unb.br/index.php/revnegativo/article/view/15165> >. Acesso em: 15 ago. 2017

QUEIRÓS, Adirley. "Entrevista Adirley Queirós". **Multiplot**, 2013. Entrevista concedida a Daniel Dalpizzolo Disponível em: < <http://multiplotcinema.com.br/2012/06/entrevista-com-adirley-queiros/> >. Acesso em: 15 ago. 2017

QUEIRÓS, Adirley. "É um filme de vingança declarada, diz diretor de Branco Sai Preto Fica". **Cine Festivais**, mar. 2014. Entrevista concedida a Adriano Garrett Disponível em: < <http://cinefestivais.com.br/e-um-filme-de-vinganca-declarada-diz-diretor-de-branco-sai-preto-fica/> >. Acesso em: 15 ago. 2017

RESENDE, M. L. S. **Ceilândia em movimento**. 1985. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, Brasília.

SEVERO, Denise de Sousa. **Planejamento urbano no Distrito Federal: o caso de Ceilândia**. Distrito Federal, Brasília 27 de agosto de 2014. 73 f. Orientador: Everaldo Batista da Costa. Monografia – Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de Geografia.

SILVA, Cíntia Vieira. **Corpo e pensamento: alianças conceituais entre Deleuze e Espinosa**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

VIEIRA, J. A. (2006). **Arte e Ciência: Formas de Conhecimento**. Vol 1 – Teoria do Conhecimento e Arte. Fortaleza: Editora e Expressão.

FILMOGRAFIA

2005 - Rap, o canto da Ceilândia, 15'

2009 - Dias de greve, 24'

2010 - Fora de campo, 52'

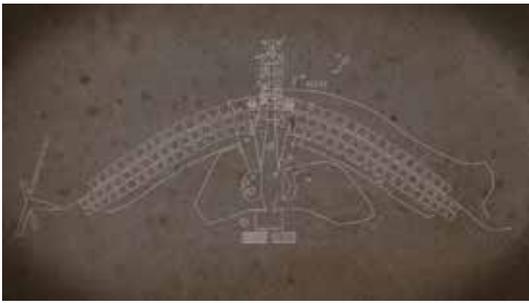
2011 - A Cidade é uma Só?, 72'

2014 - Branco sai, preto fica, 93'

2017 - Era uma vez Brasília, 100'

APÊNDICE A

DECUPAGEM



001

00:00 - 00:43

VÍDEO

Enquanto surgem os créditos iniciais do filme, traço a traço o plano diretor da cidade de Brasília é representado como numa animação sobre papel. Quando o desenho é concluído suas linhas são rapidamente consumidas por labaredas de fogo.

SOM

A animação desenvolve-se com o som de um ronco de motor de carro e um ambiente aparentemente rural ao fundo com som de galinhas e animais. A sequência é finalizada com o som da porta do carro fechando enquanto o desenho é destruído.



002

00:43 - 01:30

VÍDEO | Externa - Dia

Câmera na mão. Em um Plano Geral surge o primeiro personagem recém saído de um carro antigo. Ele cruza uma estrada de terra enquanto fala ao celular com Clodoaldo. Caminha do outro lado da estrada até chegar a um barranco de onde avista uma casa em construção. O Plano é finalizado com a imagem da casa ao lonje rodeada de vegetação.

SOM

Sons de marteladas ao fundo acompanhado pelo diálogo entre os personagens e sons de pássaros ao lonje.



003

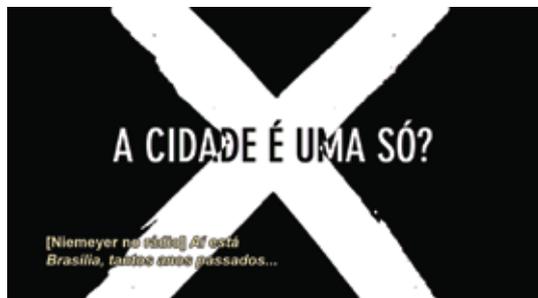
01:30 - 02:20

VÍDEO | Externa - Dia

Plano Americano. A câmera por trás de uma janela emoldura com tijolos aparentes uma paisagem verde e dois personagens que negociam uma casa e conversam sobre o avanço da especulação imobiliária e o futuro daquela região.

SOM

Som de pássaros entre o diálogo dos personagens. O plano finaliza com o som de marteladas ao fundo.



004

02:20 - 02:30

VÍDEO

Abruptamente, o teor contemplativo da cena anterior é interrompido por uma tela preta aonde desenha-se um grande "X" que atravessa o quadro e sobre ele o título do filme "A Cidade é uma Só?"

SOM

Som de arquivo com a Voz Off do arquiteto Niemeyer no rádio, apresentando Brasília depois de anos de sua construção.



005

02:30 - 03:27

VÍDEO | Externa - Tarde

Com a câmera dentro do carro, uma paisagem de periferia ao fim da tarde é apresentada. Moradores caminham entre ruas de terra batida e construções precárias.

SOM

No rádio toca uma vinheta alegre de um programa que é substituída por uma estação evangélica e em seguida pela voz de um homem com um discurso esperançoso sobre a cidade. Ouve-se o som ambiente da rua, latidos e o ronco do carro. Por fim emerge a voz de um homem cantarolando.



006

03:27 - 04:05

VÍDEO

Câmera na mão. Noturna. Em um plano médio é apresentada uma roda de amigos. Um casal tem destaque ao centro e observa um deles a esquerda que canta um rap com letra sobre a Ceilândia e seus moradores.

SOM

Som ambiente acompanhado pela voz de um dos personagens (Marquim do Tropa) que cantarola um rap. O personagem é acompanhado pelos amigos que fazem percussão com o corpo.



007

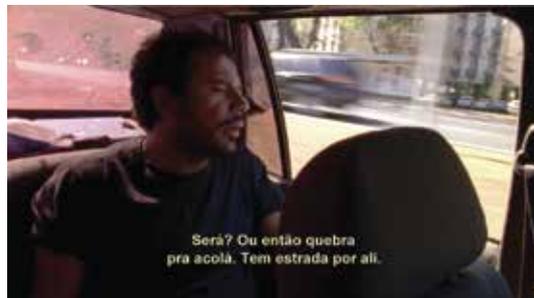
04:05 - 04:37

VÍDEO

Inserção de um vídeo institucional em preto e branco de 1972 sobre a cidade de Brasília. A cidade é apresentada a partir de imagens de monumentos, danças populares e cenas cotidianas.

SOM

Um samba é seguido pela música "Pezinho" cantada por Inezita Barroso. Um locutor com voz empastada finaliza o discurso falando: "Brasília, síntese da nacionalidade, espera por você"



008

04:37 - 05:26

VÍDEO

A câmera articula-se em plano médio a partir do banco ao lado do motorista entre os dois personagens que discutem qual o melhor caminho para o próximo destino. A janela do carro emoldura a cidade com seus prédios de arquitetura modernista e infraestrutura viária austera.

SOM

Som ambiente dos carros passando no asfalto entre o diálogo dos personagens. Um som de um violão inicia-se no final da sequência.



009

05:26 - 06:50

VÍDEO

Num plano médio é apresentada Nancy que canta no estúdio de uma rádio acompanhada por um violonista e de uma radialista ao lado. A música fala sobre os migrantes e sua relação com o Plano Piloto de Brasília.

SOM

Voz e violão da música cantada por Nancy.



010

06:50 - 07:32

VÍDEO

O fotógrafo acompanha com câmera na mão o diretor que chega na cozinha e é apresentado por Nancy ao Dildu, seu sobrinho, e a Dandara, namorada de Dildu. Os personagens conversam sobre temas cotidianos enquanto Nancy prepara um café e apresenta a equipe do filme que havia comentado: "A Cidade É uma Só?".

SOM

Som direto do diálogo dos personagens.



011

07:32 - 09:00

VÍDEO

Nova inserção de vídeo institucional. Um locutor inicia falando sobre o processo de ocupação das áreas de invasões e acampamentos e sobre a remoção dos moradores da antiga Vila do IAPI para a cidade satélite da Ceilândia, que estaria sendo preparada para receber esse novo contingente populacional. As imagens enfocam moradores em atividades cotidianas e no período da remoção sendo levados por caminhões. Ao final são apresentadas imagens aéreas da Ceilândia ainda desocupada.

SOM

Uma trilha sonora alegre é intercalada pela voz pausada do locutor



012

09:00 - 09:34

VÍDEO | Externa - Dia

Nancy em plano médio conta sua versão sobre a remoção dos moradores para a Ceilândia. A cena organiza-se como numa entrevista em que a personagem dirige-se a um interlocutor.

SOM

Som direto da voz de Nancy.



013

09:34 - 09:57

VÍDEO | Externa - Dia

Uma câmera na mão acompanha Dildu enquanto faz campanha num sinal de trânsito entre os carros. O personagem é acompanhado pelo vendedor de lotes e distribui papéis entre os ônibus e veículos, anunciando seu partido, o PCN: Partido da Correria Nacional e algumas bandeiras da campanha.

SOM

Som direto do trânsito com ênfase no discurso dos personagens.



014

09:57 - 10:32

VÍDEO

Nancy em plano médio continua seu discurso sobre os primórdios da Campanha de Erradicação das Invasões na década de 70.

SOM

Som direto da voz de Nancy.



015

10:32 - 10:57

VÍDEO | Externa - Dia

Dildu continua o discurso do plano anterior acompanhado de seu cunhado, falando sobre motes de sua campanha na faixa de pedestre.

SOM

Som direto do trânsito com ênfase no discurso dos personagens.



016

10:57 - 11:22

VÍDEO

Nancy, em sequência com um plano anterior apresenta as motivações e métodos para expulsões dos moradores da Vila IAPI

SOM

Som direto da voz de Nancy.



017

11:22 - 11:48

VÍDEO | Interna - Noite

Dildu surge dormindo em primeiro plano sentado num ônibus. O vidro da janela reflete seu moletom e emoldura a cidade. A câmera balança com o movimento do automóvel.

SOM

A voz de um locutor de rádio discursa sobre a construção do sistema viário de Brasília em direção a outras regiões do país. Como som ambiente temos sons da cidade e o ronco do motor.



018

11:48 - 12:16

VÍDEO | Interna - Dia

Dildu aparece com farda em um plano geral, passando o pano em um saguão amplo e com piso vermelho. A câmera acompanha-o.

SOM

O sinal do elevador interrompe o plano anterior. O Plano segue com som direto do equipamento de limpeza sendo arrastado e ruídos ao fundo.



019

12:17 - 13:05

VÍDEO | Interna - Dia

O vendedor de lotes dirige pelo bairro enquanto fala sobre os cenários anteriores da região admirado. Um entrevistador faz algumas perguntas. A câmera situa-se ao lado do entrevistado em primeiro plano, que aponta pela janela pontos de referência na área.

SOM

Sons de falatório surgem da rua. É presente o som do motor do carro, mas toda ênfase é dada ao diálogo.



020

13:05 - 13:21

VÍDEO | Interna - Dia

Dildu com equipamento de limpeza sobe escadas de granito preto e desce lavando-a com um balde. A câmera acompanha-o.

SOM

Som direto da água sendo derramada e de seus passos na escada. Som de obras ao fundo.



021

13:21 - 13:38

VÍDEO | Externa - Dia

Dildu rompe um plano geral com paisagem empoeirada de terra vermelha e prédios ao fundo. A câmera na mão fixa testemunha seu distanciamento.

SOM

Som de passos e vento. Ao final o início de um violão sendo dedilhado cria uma atmosfera.



022

13:38 - 14:37

VÍDEO | Interna - Dia

Nessa sequência Nancy aparece em plano médio ensaiando num estúdio. Posteriormente um segundo plano de conjunto apresenta mais dois músicos que discutem questões do jingle que cantam. A câmera fecha novamente um plano médio em Nancy e aproxima-se da cantora que a acompanha.

SOM

Som direto da voz de Nancy acompanhada pelo violão e pelo conjunto em diálogo.



023

14:37 - 15:48

VÍDEO | Interna - Dia

Plano em continuidade com o anterior em que o vendedor de lotes aparece dirigindo em primeiro plano. Agora ele fala sobre a divisão do espaço na região.

SOM

Som direto com ruídos do carro e sons da comunidade. Diálogo com ênfase. Antes do final surge a voz de Nancy cantando o Jingle que ensaiava anteriormente.



024

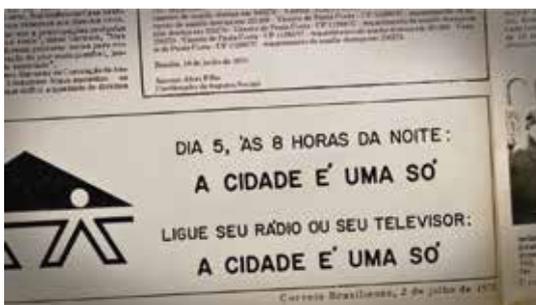
15:48 - 16:31

VÍDEO | Externa - Dia

Nancy surge em plano médio cantando o Jingle da Campanha de Erradicação de Invasões. Fala sobre a satisfação de cantar aquilo enquanto criança e sobre sua inocência na época quanto aos desdobramentos posteriores da campanha.

SOM

Som direto da voz de Nancy.



025

16:31 - 16:56

VÍDEO

Nessa sequência a câmera acompanha e percorre imagens históricas e notícias da época da remoção dos moradores da Vila IAPI em direção à Ceilândia.

SOM

As imagens são ilustradas com sons de estrondos e gritos ao lonje. Batidas, martelos e falatório. A sequência finaliza com o início de uma fala de Nancy.



026

16:56 - 18:01

VÍDEO | Externa - Dia

Nancy aparece em plano médio com um carro ao fundo. Fala sobre como foi o processo de convocação de crianças pra elaboração do jingle.

SOM

Som direto da voz de Nancy.



027

18:01 - 18:31

VÍDEO

Crianças dispostas com um cenário ao fundo cantam em coral o jingle da Campanha de Erradicação das Invasões. A Câmera é fixa e em Plano Geral. Na sequência um Plano Médio aproxima-se de uma das crianças, posteriormente retoma-se o Plano Geral e em Sequência um novo Plano no Médio detalha uma outra criança cantando. A composição em preto e branco simula imagem de arquivo.

SOM

Som direto com a voz das crianças em coral



028

18:31 - 18:58

VÍDEO

De dentro de um carro a câmera apresenta a paisagem de ruas da Ceilândia ao fim da tarde com ruas de terra batida, construções precárias, crianças com mochila voltando da escola e moradores andando na rua.

SOM

O som das crianças no coral cantando o jingle continua durante o plano juntando-se aos ruídos do carro e da rua.



029

18:58 - 19:30

VÍDEO | Externa - Dia

Em continuidade com um plano anterior, Nancy aparece em plano médio com um carro ao fundo. Fala sobre como foi o processo de convocação de crianças pra elaboração do jingle.

SOM

Som direto da voz de Nancy.



030

19:30 - 18:56

VÍDEO | Interna - Tarde

O vendedor de lotes aparece comendo uma espiga de milho enquanto dirige concentrado. A câmera filma-o pela de perfil apresentando a rua movimentada ao fundo.

SOM

Do rádio escuta-se uma música animada atravessada por sons de roncos de motor e carros na rua.



031

19:57 - 20:08

VÍDEO

São apresentados dois planos da sequência anterior do jingle. A partir do plano Geral do coral, corta-se pra um plano médio que detalha uma garota cantando e dá continuidade à música.

SOM

Som direto com a voz das crianças em coral



032

20:08 - 20:33

VÍDEO

A câmera desliza novamente por imagens de arquivo da época da Campanha. Apresentam-se também propagandas no jornal.

SOM

Som direto com voz off de Nancy falando sobre a origem do nome Ceilância devido à sigla CEI proveniente da Campanha de Erradicação das Invasões.



033

20:33 - 21:13

VÍDEO | Interna - Noite

Nancy em plano médio fala sobre suas impressões de criança sobre a campanha.

SOM

Som direto da voz de Nancy.



034

21:13 - 21:36

VÍDEO | Interna - Noite

Dildu em primeiro plano aparece cansado com a mão encostada no rosto dentro de um ônibus.

SOM

Escuta-se o som ambiente e ronco do motor.



035

21:36 - 21:58

VÍDEO | Interna - Noite

Dildu aparece em plano médio atrás do balcão de uma lanchonete comendo pastel e caldo de cana. Um grupo de três pessoas aparece ao fundo e um trabalhador da lanchonete passa em sua frente. O enquadramento é emoldurado pela estrutura da lanchonete e seu balcão.

SOM

Som direto com uma música ao fundo, o som da fala do grupo e sons da rua. Dildu permanece calado.



036

21:58 - 22:14

VÍDEO | Interna - Noite

Dildu é visto em plano médio dormindo no centro do quadro encostado na janela do ônibus. Sobre ele existe o reflexo de um vidro e luzes ao fundo. O personagem permanece imóvel.

SOM

Som direto de ruídos urbanos.



037

22:14 - 22:40

VÍDEO | Externa - Dia

Num Plano Geral o vendedor de lotes abre a porta do carro e espera Dildu. O carro encontra-se no centro do quadro em meio a tijolos e construções precárias. Dildu atende ao seu chamado e abre a porta do carro. O carro parte de ré.

SOM

Som ambiente do local e diálogos em som direto. ao final do plano surge a voz de Dildu anunciando sua campanha.



038

22:40 - 23:00

VÍDEO | Interna - Dia

O fotógrafo acompanha com câmera na mão Dildu e seu cunhado fazendo campanha próximo a escadas rolantes de um terminal. Um primeiro plano dessa sequência apresenta os transeuntes em primeiro plano e os personagens ao fundo. Num segundo plano Dildu aparece em destaque em plano americano distribuindo panfletos.

SOM

Som direto do diálogo dos personagens em meio aos ruídos do terminal.



039

23:00 - 23:35

VÍDEO | Externa - Dia

Dildu surge com seu cunhado a direita em um grande plano geral com a paisagem simétrica de Brasília ao fundo. A câmera acompanha distante os personagens que divagam sobre a campanha e sobre as possibilidades daquele terreno inóspito.

SOM

Ênfase ao diálogo entre os personagens



040

23:35 - 24:12

VÍDEO | Interna - Dia

Nancy em primeiro plano observa a paisagem através da janela de um carro. A câmera situa-se ao seu lado filmando-a em perfil. Um entrevistador faz perguntas.

SOM

Som direto da voz de Nancy e do entrevistador. Som ambiente do motor do carro. Ao final do plano inicia a locução de um rádio.



041

24:12 - 25:20

VÍDEO | Interna

Dandara, radialista comenta em plano médio sobre a pergunta de um ouvinte para Nancy. A câmera desloca-se apresentando a separação entre os cômodos do estúdio e enquadrando uma outra radialista que passa a pergunta a Nancy. Nancy responde em plano médio enquanto um violonista dedilha uma música suave.

SOM

Som direto no diálogo entres radialistas e Nancy. inserção de música suave no violão durante a fala de Nancy.



042

25:20 - 25:50

VÍDEO | Externa - Dia

Num grande plano geral o carro que transporta Diudu e Zé Antônio aparece de frente entre duas faixas de uma avenida ampla. A câmera é fixa e mantém a mesma relação de distância com o automóvel.

SOM

Fundo musical suave.



043

21:36 - 21:58

VÍDEO | Interna - Tarde

A câmera com eixo no banco de passageiro frontal do carro acompanha o diálogo de Zé Antônio, como motorista em primeiro Plano, e Dildu no Banco de trás. Os personagens comentam sobre a campanha e questões da cidade.

SOM

Som direto com ênfase no diálogo. Som ambiente da estrada com automóveis que passam em velocidade. Motor do carro. Quando Dildu começa a cantar surge o som de um violão.



044

21:58 - 28:15

VÍDEO | Interna

Nancy em plano médio no estúdio canta o jingle da Campanha de Erradicação das Invasões. A câmera rotaciona apresentando o violonista que a acompanha.

SOM

Som direto do violão e voz de Nancy.



045

28:15 - 29:43

VÍDEO | Interna - Tarde

A câmera com eixo no banco de passageiro traseiro do carro acompanha o diálogo de Zé Antônio, como motorista em primeiro Plano, e Dildu também em primeiro plano. Os personagens encontram-se perdidos. A lente tem pouca profundidade de campo.

SOM

Ênfase no diálogo entre os personagens. O som da movimentação do carros e roncões de motor são proeminentes.



046

29:43 - 30:13

VÍDEO | Interna - Noite

A câmera com eixo no banco de passageiro frontal do carro acompanha em primeiro plano Zé Antônio e Dildu aparentemente cansados. Há uma elipse temporal com relação ao plano anterior. A lente tem pouca profundidade de campo.

SOM

Som da estrada, e ronco do motor. Os personagens permanecem calados.



047

30:13 - 30:42

VÍDEO | Externa - Noite

Dandara em plano médio observa em uma varanda elevada a movimentação da rua. A lente tem pouca profundidade de campo.

SOM

Som ambiente da rua e música sertaneja ao fundo.



048

30:42 - 31:03

VÍDEO | Interna

A câmera acompanha num brinquedo de parque de diversões Dildu e Dandara que encontram-se sentados num banco na frente. O brinquedo movimenta-se mas a câmera permanece fixa e a paisagem ao fundo aparece em velocidade relativa à cena.

SOM

Som de burburinhos da conversa do casal. Falatório de crianças ao lonje. Música ao fundo.



049

31:03 - 31:19

VÍDEO | Externa - Noite

Dandara e Dildu são acompanhados por trás em grande plano pela câmera na mão até chegar a uma banquinha de tiro. A câmera aproxima-se até formar um plano médio dos personagens. Dildu negocia com o atendente da banquinha

SOM

Som direto no diálogo entre os personagens, sons de tiros e músicas ao fundo.



050

31:19 - 31:45

VÍDEO | Externa - Noite

Primeiro plano. Plano de nuca de Dandara e Dildu. Dandara atira mas não tem sucesso. A câmera varia de foco com pouca profundidade de campo entre os objetos ao fundo e os rostos em primeiro plano do casal.

SOM

Som direto no diálogo entre os personagens, sons de tiros e músicas ao fundo.



051

31:45 - 32:04

VÍDEO | Externa - Noite

Dildu surge em primeiro plano em perfil mirando os objetos com a espingarda. Ao final a câmera apresenta os objetos alvos na prateleira.

SOM

Som direto no diálogo entre os personagens, som do motor de um gerador ao fundo. a música de fundo tem seu volume reduzido. ao fim do plano um tiro com volume aumentado é reproduzido.



052

32:04 - 32:30

VÍDEO | Interna

Dildu aparece sentado no meio fio de uma calçada. a câmera na mão fixa o observa por trás em um plano geral que apresenta ao longe estruturas metálicas da rede elétrica.

SOM

O som do tiro na cena anterior ecoa nesta. depois temos o som de um rádio que toca música evangélica, além do som ambiente do local.



053

32:30 - 33:14

VÍDEO | Interna - Dia

Zé Antônio dirige em primeiro plano, o sol bate no seu rosto. A câmera situa-se no banco de passageiro frontal. Logo depois, ao avistar uma placa, para o carro e desce. Anota os dados enquanto continua sendo observado agora em plano geral emoldurado pela janela do carro.

SOM

Som do diálogo, ronco do motor e ambiente com os carros passando.



054

33:14 - 33:56

VÍDEO | Externa - Dia

A câmera acompanha Dildu entrando numa casa junto com Marquim do Tropa. A câmera acompanha-o em plano médio até adentrar num cômodo onde os dois acomodam-se e conversam sobre a produção de um jingle pra campanha.

SOM

Dildu assobia. Som ambiente da casa com movimentação dos moradores e passos.



055

33:56 - 34:20

VÍDEO | Interna - Dia

A câmera varia desde um primeiro plano em Dildu até um plano médio em Marquim. Ambos discutem sobre a produção da campanha de Dildu.

SOM

Ênfase no diálogo entre os personagens



056

34:20 - 34:52

VÍDEO | Interna - Tarde

Zé Antônio dirige em primeiro plano. A câmera situa-se no banco de passageiro frontal. Dildu faz alguns comentários. Zé Antônio comenta sobre as campanhas eleitorais que escutam em alto-falantes.

SOM

Som do diálogo, ronco do motor e ambiente com os carros passando. Ao final som de alto-falantes de campanhas publicitárias.



057

34:52 - 35:36

VÍDEO | Externa - Noite

A câmera varia desde um primeiro plano em Dildu até um plano médio em Marquim, até ajustar-se com um zoom-out e formar um plano em conjunto com os dois. Os personagens discutem sobre as músicas e composições pra campanha.

SOM

Som direto de uma música que toca no computador. Os personagens cantam em frente à tela com uma nova letra.



058

35:36 - 36:00

VÍDEO | Externa - Noite

Plano médio em conjunto com Dildu e Marquim de costas. Dildu lê uma letra e discutem o conteúdo da composição.

SOM

Som direto de uma música que toca no computador. Os personagens cantam a partir da dela com uma nova letra.



059

36:00 - 36:15

VÍDEO | Externa - Noite

Plano médio em conjunto com Dildu e Marquim de agora de frente. Os dois discutem o conteúdo e público da campanha.

SOM

Som direto do diálogo entre os personagens.



060

36:15 - 36:36

VÍDEO | Interna

Plano médio em conjunto com Dildu e Marquim de costas. Dildu lê uma letra e discutem o conteúdo da composição.

SOM

Som direto do diálogo entre os personagens



061

36:36 - 37:01

VÍDEO | Interna - Dia

A câmera varia desde um plano médio em Marquim até um primeiro plano em Dildu. Ambos escutam uma música sugerida por Marquim.

SOM

Som direto de uma música que toca no computador. Dildu canta a partir dela com uma nova letra.



062

37:01-38:22

VÍDEO | Interna - Tarde

Zé Antônio dirige em primeiro plano. A câmera situa-se no banco de passageiro frontal. O personagem atende o celular e recebe um endereço. Ao final dirige-se ao câmera falando que deve permanecer no carro pra não intimidar.

SOM

Som do diálogo, ronco do motor e ambiente com os carros passando.



063

38:22 - 38:59

VÍDEO | Interna - Dia

A câmera varia desde um primeiro plano em Dildu até um plano médio em Marquim. Ambos discutem sobre quem poderia cantar as composições.

SOM

Ênfase no diálogo entre os personagens.



064

38:59 - 39:48

VÍDEO | Interna - Noite

Um homem canta em um estúdio atrás de um vidro em plano médio, Marquim interrompe a música e a câmera mostra-o em plano médio.

SOM

Som da música sendo cantada e som direto nos diálogos entre os personagens.



065

39:48 - 39:55

VÍDEO | Interna - Noite

Dildu aparece observando a ação em primeiro plano.

SOM

Som da música sendo cantada no estúdio.



066

39:55 - 40:16

VÍDEO | Interna - Noite

Plano médio curto no homem que canta atrás do vidro. Câmera rotaciona até mostrar marquim em plano médio também cantando.

SOM

Som da música sendo cantada no estúdio. Marquim também canta no microfone/



067

40:16 - 40:25

VÍDEO | Interna - Noite

Dildu aparece escutando uma fala de Marquim em primeiro plano.

SOM

Som direto do diálogo entre os personagens.



068

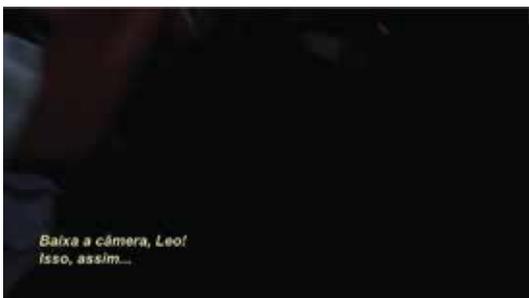
40:25 - 40:56

VÍDEO | Interna - Noite

Plano médio em conjunto com Dildu e Marquim. A lente da câmera tem pouca profundidade de campo e varia o foco entre os dois personagens.

SOM

Som direto do diálogo entre os personagens.



069

40:56 - 41:57

VÍDEO | Interna - Dia

Zé Antônio dirige em primeiro plano. A câmera situa-se no banco de passageiro frontal. O personagem usa novamente celular para orientar-se. Quando chegam próximo ao destino, Adirley pede ao fotógrafo que abaixe a câmera.

SOM

Som do diálogo, ronco do motor e equipamentos movimentando-se.



070

41:57 - 42:03

VÍDEO | Interna

Dildu aparece em plano médio no estúdio enquanto prepara-se pra falar ao microfone. Parte do quadro é coberto pelas esquadrias do cômodo.

SOM

Som direto nos diálogos.



071

42:03 - 42:10

VÍDEO | Interna

Marquim sugere em plano médio, comenta e pede que Dildu faça novamente a fala ao microfone.

SOM

Som direto nos diálogos.



072

42:10 - 43:03

VÍDEO | Interna

Dildu aparece novamente em plano médio no estúdio e elenca suas propostas de campanha de forma rápida ao microfone.

SOM

Som direto com a fala de Diudu ao microfone.



073

43:00 - 43:29

VÍDEO | Externa - Noite

Dildu em plano médio longo espera sozinho na calçada. Ocupa o centro do quadro e observa a pista vazia. Carros aproximam-se ao fundo.

SOM

Som de carros ao fundo aproximando-se



074

43:29 - 44:00

VÍDEO | Interna

Dildu em primeiro plano aparece sentado com a cabeça encostada na janela de um ônibus.

SOM

Som ambiente com burburinho.



075

44:00 - 45:02

VÍDEO | Interna

Nesse plano sequência a câmera acompanha Nancy e um funcionário do arquivo público. O mesmo destranca e abre portas, pega alguns rolos numa prateleira, abre um deles e senta-se distribuindo um fotograma numa mesa de luz. Enquanto isso Nancy põe o óculos.

SOM

Som ambiente dos passos, portas rangendo e equipamentos sendo manuseados.



076

45:02 - 45:52

VÍDEO | Interna

O carro surge ao fundo em um plano geral numa estrada de terra empoeirada com construções precárias. O carro faz uma curva acompanhado pela câmera. Zé Antônio em plano médio desce do carro e abre uma porteira .

SOM

Música suave com a voz de um locutor na sequência. Pausa dando ênfase ao ronco do motor do carro e ambiência. Porta do carro abre e fecha. Som de passos e porteira abrindo.



077

45:52 - 46:21

VÍDEO | Externa - Dia

O quadro é emoldurado por peças de madeira. A câmera acompanha ao longe Zé Antônio falando ao telefone num plano geral. Um cachorro passa no quadro. Zé Antônio tenta tranquilizar um cliente ao telefone, ao final caminha aproximando-se da câmera.

SOM

Som ambiente com burburinho ao fundo de falas de crianças. Ênfase na fala de Zé Antônio.



078

46:21 - 46:41

VÍDEO | Interna

Nancy encontra-se sentada com o funcionário do arquivo público, Marcelo, com quem fala seus interesses de pesquisa. Os dois estão em plano médio em conjunto.

SOM

Som ambiente com ênfase nos diálogos.



079

46:41 - 46:53

VÍDEO | Interna

Nancy manuseia algumas fotos catalogadas no arquivo, faz algum comentário. plano médio.

SOM

Som ambiente.



080

46:53 - 47:22

VÍDEO | Interna

Nancy encontra-se sentada com o funcionário do arquivo público, Marcelo, com quem fala seus interesses de pesquisa. Os dois estão em plano médio em conjunto.

SOM

Som ambiente com ênfase nos diálogos.



081

47:22 - 48:18

VÍDEO | Interna

Nancy e Marcelo em plano médio observam várias fotos dispostas numa mesa. Nancy faz comentário e emociona-se ao observar uma delas.

SOM

Som ambiente com ênfase nos diálogos.



082

48:18 - 48:42

VÍDEO | Interna

Nancy continua a observar as fotos.

SOM

Som ambiente.



083

48:42 - 50:21

VÍDEO | Interna - Tarde

Zé Antônio dirige o carro enquanto fala ao telefone. a câmera encontra-se no banco de trás. Zé Antônio pede pra parar o carro, desce e a câmera emoldura pela janela sua movimentação agora em plano geral. Zé Antônio discute ao telefone.

SOM

Som direto do ronco do carro, fala de Zé Antônio e som ambiente.



084

50:21 - 50:50

VÍDEO | Interna - Tarde

Zé antônio em plano médio dirige calado e suspirando. A câmera encontra-se no banco de passageiro frontal.

SOM

Som direto do ronco dos motores e ambiente.



085

50:50 - 51:41

VÍDEO | Interna

Nancy canta num estúdio em plano médio. A câmera com pouca profundidade de campo mostra uma outra cantora ao fundo a direita de Nancy.

SOM

Som direto com voz e violão.



086

51:41 - 51:56

VÍDEO | Interna

Dildu aparece em plano médio num cômodo apertado. O quadro é emoldurado a esquerda e direita pela porta. Dildu coloca uma luva, e maneja artigos de limpeza.

SOM

Som direto do sopro de Dildu na luva e de sua movimentação no cômodo.



087

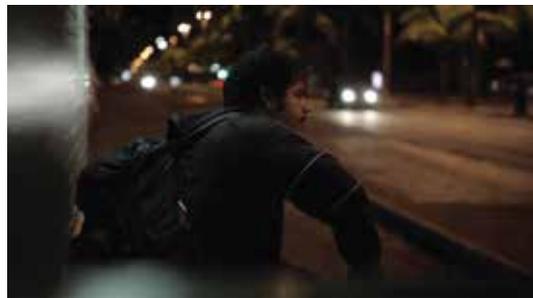
51:56 - 52:16

VÍDEO | Interna

Dildu em um plano geral passa o rodo num corredor de piso vermelho. Aproxima-se e distancia-se da câmera.

SOM

Som direto seus passos e ações.



088

52:16 - 52:41

VÍDEO | Interna

Dildu aparece novamente em plano médio sentado com uma mochila. Carros passam na estrada. A câmera situa-se atrás de algum anteparo que aparece desfocado emoldurando o quadro.

SOM

Som direto com o ruído da pista e dos carros passando. Ao final do plano inicia um rap.



089

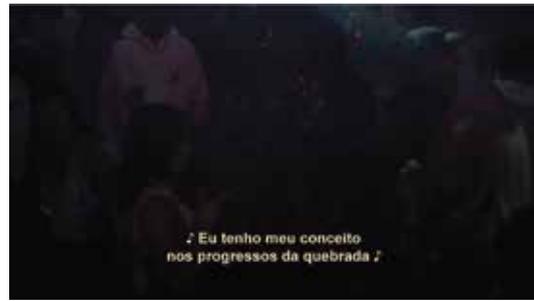
52:41 - 52:56

VÍDEO | Interna - Noite

Câmera na mão. Dildu dança e canta com Marquim do Tropa em um plano médio num clube fechado.

SOM

Som ambiente de um clube com musica alta. Ouve-se Dildu cantando.



090

52:56 - 53:08

VÍDEO | Interna - Noite

Dildu aparece com Marquim do Tropa num plano geral em plongée.

SOM

Som ambiente de um clube com musica alta. Ouve-se Dildu cantando.



091

53:08 - 53:46

VÍDEO | Interna - Noite

Câmera na mão. Dildu dança e canta com Marquim do Tropa em um plano médio num clube fechado. Dois rapazes aproximam-se de câmera e dançam e cantam encarando a lente.

SOM

Som ambiente de um clube com musica alta. Ouve-se Dildu cantando.



092

53:46 - 54:03

VÍDEO | Interna - Noite

Câmera na mão. Dildu dança e canta com Marquim do Tropa em um plano médio num clube fechado. Dildu canta para câmera.

SOM

Som ambiente de um clube com musica alta. Ouve-se Dildu cantando.



093

54:03 - 54:23

VÍDEO | Interna - Dia

Nancy em plano médio analisa imagens com o entrevistador. A câmera abaixa mostrando os papéis defocados.

SOM

Som direto com ênfase no diálogo entre os personagens



094

54:23 - 54:45

VÍDEO | Externa - Dia

Em grande plano geral uma bicicleta com alto-falantes tocando o jingle da campanha caminha em direção da câmera, atrás dela Dildu e Marquim distribuem panfletos da campanha. A câmera acompanha-os

SOM

Som ambiente. Som do alto-falante com o jingle. Diálogo entre personagens. Latidos ao fundo.



095

54:45 - 54:59

VÍDEO | Externa - Dia

Dildu em plano médio distribui panfletos da campanha para moradores numa calçada. explica a sigla do partido. A câmera na mão acompanha-o

SOM

Som ambiente. Som do alto-falante com o jingle. Diálogo entre personagens.



096

54:59 - 55:19

VÍDEO | Externa - Dia

Provavelmente um outro take do plano (54:23 - 54:45). A câmera acompanha a bicicleta com o alto-falante. Dildu põe um panfleto numa casa que já tinha passado e continua pela calçada acompanhado por Marquim e um outro rapaz que também distribui panfletos.

SOM

Som ambiente. Som do alto-falante com o jingle. Diálogo entre personagens.



097

55:19 - 55:46

VÍDEO | Interna - Dia

Nancy em plano médio analisa imagens com o entrevistador. A câmera abaixa e sobe mostrando os papéis defocados. Riem e comentam sobre uma das reportagens.

SOM

Som direto com ênfase no diálogo entre os personagens.



098

55:46 - 56:06

VÍDEO | Interna - Noite

Um papel cobrindo o quadro atenua o corte entre os planos. Nancy continua a analisar os papéis em plano médio. O entrevistador comenta mas não aparece no quadro.

SOM

Som direto com ênfase no diálogo entre os personagens.



099

56:06 - 56:30

VÍDEO | Interna - Noite

Câmera na mão a companhia Diuldu, Marquim e um rapaz descendo a rua. Dobram a esquina e conversam com moradores.

SOM

Som ambiente. Som do alto-falante com o jingle. Diálogo entre personagens.



100

56:30 - 57:36

VÍDEO | Interna - Noite

Nancy em plano médio analisa imagens com o entrevistador. A câmera abaixa e sobe mostrando os papéis defocados. Nancy fala sobre o "x" como forma de marcar os barracos que seriam depejados

SOM

Som direto com ênfase no diálogo entre os personagens. Ao fim do plano inicia uma música tensa.



101

57:36 - 57:58

VÍDEO | Interna - Tarde

Dildu, Marquim E um rapaz que os acompanha, entram através de um corredor no quintal dos fundos de uma casa. O candidato cumprimenta a todos que lá se encontram. Câmera na mão.

SOM

Som ambiente. Som direto com ênfase no diálogo dos personagens. Som de um rap em um rádio.



102

57:58 - 58:23

VÍDEO | Interna - Tarde

Câmera na mão. Marquim apresenta Dildu a todos. Dildu fala sobre as intenções da reunião e é apresentado à dona da casa.

SOM

Som ambiente. Som direto com ênfase no diálogo dos personagens. Som de um rap em um rádio que posteriormente é desligado.



103

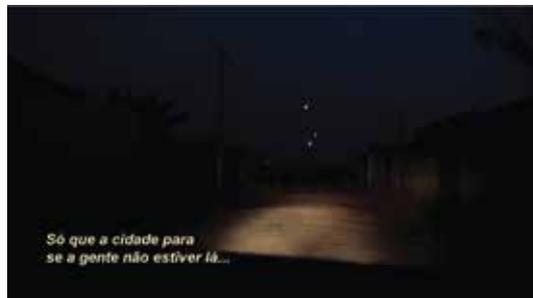
58:23 - 59:13

VÍDEO | Interna - Tarde

Câmera na mão. Dildo começa a falar sobre o histórico da Ceilândia e as propostas de sua campanha. A câmera percorre livremente o espaço, mostrando as pessoas que escutam sua fala e a equipe.

SOM

Som ambiente. Som direto com ênfase no diálogo dos personagens.



104

59:13 - 59:59

VÍDEO

A câmera de dentro do carro apresenta uma estrada de terra iluminada somente pelos faróis do carro. O automóvel faz uma curva, revela uma porteira e para. Zé Antônio desce e abre a porteira.

SOM

O plano inicia-se com a continuação da fala de Dildu no plano anterior. Ouve-se o ruído do motor do carro e sons ambientes.



105

59:59 - 1:00:30

VÍDEO | Externa - Noturna

Dildu em plano médio está sentado acompanhado por Dandara ao ar livre. A câmera com pouca profundidade de campo mostra Marquim em primeiro plano e Zé Antônio ao fundo, ambos sem foco. Dildu serve Marquim com bebida e conversa.

SOM

Som direto com ênfase no diálogo entre os personagens.



106

1:00:30 - 1:01:00

VÍDEO | Externa - Noite

Plano geral em conjunto. Os personagens aparecem sentados em volta de uma fogueira. Zé Antônio está acompanhado por uma moça e Marquim ao lado de dois amigos. Os personagens conversam alegremente.

SOM

Som direto com ênfase no diálogo entre os personagens. Som ambiente com o farfalhar do fogo.



107

1:01:00 - 1:01:42

VÍDEO | Interna - Noite

Dildu em plano médio está sentado acompanhado por Dandara ao ar livre. A câmera com pouca profundidade de campo mostra Marquim em primeiro plano e Zé Antônio ao fundo, ambos sem foco. Dildu começa a cantar algumas músicas.

SOM

Som direto com ênfase no diálogo entre os personagens. Som ambiente.



108

1:01:42 - 1:02:21

VÍDEO | Externa - Dia

O carro surge em grande plano geral sobre um terreno empoeirado, a câmera acompanha-o, para na frente de um conjunto de caminhões. Zé Antônio desce do carro e anda a até contornar dois caminhões mais a frente. A câmera na mão rotaciona acompanhando seu percurso.

SOM

Som ambiente. Som direto da batida da porta do carro e passos.



109

1:02:21 - 1:02:52

VÍDEO | Externa - Dia

A câmera acompanha por trás Zé Antônio em Plano Médio. O personagem chega até a porta de um prédio e chama uma moça. A câmera na nuca revela a moça q permite a sua entrada

SOM

Som ambiente. Ênfase no diálogo entre os personagens. Som de martelada ao fundo.



110

1:02:52 - 1:03:10

VÍDEO | Externa - Dia

Zé Antônio numa varanda observa a paisagem abaixo. A câmera acompanha-o por trás em plano médio.

SOM

Som ambiente. Ronco de motor ao lonje. Silêncio.



111

1:03:10 - 1:03:39

VÍDEO | Interna - Dia

A câmera apresenta Dildu e Nancy e depois rotaciona pra mostrar o entrevistador e Dandara. Todos estão sentados numa mesa num plano médio. Dildu fala os motes da campanha. Todos riem.

SOM

Som ambiente. Som direto com ênfase no diálogo dos personagens.



112

1:03:39 - 1:04:42

VÍDEO | Externa - Dia

A câmera na mão acompanha Dildu, Zé Antônio e um mecânico tentando ajustar o som do carro. Dildu testa o som com o microfone.

SOM

Som ambiente. Som direto na fala de Dildu no alto-falantes. Microfonia.



113

1:04:42 - 1:05:27

VÍDEO | Externa - Dia

A câmera acompanha o carro em movimento em um plano geral com a mesma velocidade relativa. O carro para e uma moto passa em frente a câmera. No carro Dildu fala seus planos de campanha no microfone

SOM

Som ambiente. Som direto na fala de Dildu no alto-falantes.



114

1:05:27 - 1:06:04

VÍDEO | Externa - Dia

A câmera acompanha o carro em movimento em um plano geral com a mesma velocidade relativa. O carro ganha velocidade. No carro Dildu fala seus planos de campanha no microfone e pede ao cunhado pra soltar o jingle.

SOM

Som ambiente. Som direto na fala de Dildu no alto-falantes. Som direto do jingle nos alto-falantes.



115

1:06:04 - 1:06:24

VÍDEO | Interna - Noite

Nancy analisa em um plano médio algumas fardas de crianças. Conversa com uma senhora sobre as soups.

SOM

Som ambiente. Som direto com ênfase na fala das personagens.



116

1:06:24 - 1:06:34

VÍDEO | Interna - Noite

Nancy em plano geral interage com um grupo de crianças que estão em espera sentadas. Elas estão parcialmente caracterizadas.

SOM

Som ambiente. Som direto com ênfase na fala das personagens.



117

1:06:34 - 01:07:40

VÍDEO | Interna - Tarde

A câmera acompanha num plano de nuca desde o banco de trás do carro Dildu falando no microfone os motes de sua campanha.

SOM

Som ambiente. Som direto com a voz de Dildu falando motes da campanha.



118

01:07:40 - 01:07:50

VÍDEO | Externa - Dia

A câmera acompanha o carro em movimento em um plano geral com a mesma velocidade relativa.

SOM

Som ambiente. Som do jingle



119

01:07:50 - 01:08:00

VÍDEO | Externa - Dia

A câmera acompanha o carro em movimento em um plano geral com a mesma velocidade relativa.

SOM

Som ambiente. Som do jingle



120

01:08:00 - 01:08:10

VÍDEO | Externa - Dia

A câmera acompanha o carro em movimento em um plano geral com a mesma velocidade relativa.

SOM

Som ambiente. Som do jingle. Dildu para o som e começa a falar motes da Campanha.



121

01:08:10 - 1:09:05

VÍDEO | Interna - Dia

A câmera acompanha num plano de nuca desde o banco de trás do carro Dildu falando no microfone os motes de sua campanha. O carro para de funcionar.

SOM

Som ambiente. Som direto com a voz de Dildu falando motes da campanha. Som do carro sendo colocado pra funcionar.



122

1:09:05 - 1:09:20

VÍDEO | Interna - Dia

Numa plano geral uma senhora penteia os cabelos de uma criança sentada ao sofá.

SOM

Som ambiente com burburinho.



123

1:09:20 - 1:09:38

VÍDEO | Interna

Nancy em plano médio é interpelada pelo entrevistador e descreve qual das crianças era mais parecida com ela.

SOM

Som ambiente com burburinho. Som direto com ênfase na fala das personagens.



124

1:09:38 - 1:10:05

VÍDEO | Interna - Dia

A câmera acompanha no banco de trás do carro Dildu e Zé Antônio. O carro está parado sem funcionar. Os personagens resolvem descer.

SOM

Som ambiente. Som direto com ênfase na fala das personagens.



125

1:10:05 - 1:10:31

VÍDEO | Externa - Dia

Num plano médio Dildu e Zé Antônio analisam o carro com o capô aberto. Depois de mostrar os personagens a câmera mostra o motor do carro.

SOM

Som ambiente. Som direto com ênfase no diálogo dos personagens.



126

1:10:31 - 1:10:54

VÍDEO | Interna

O entrevistador e Nancy acham a criança que se parecia com ela. Num plano geral Nancy se aproxima da criança e pede um close. A câmera permanece num plano aberto.

SOM

Som ambiente com burburinho. Som direto com ênfase no diálogo dos personagens.



127

1:10:54 - 1:11:18

VÍDEO | Interna

Plano médio em Nancy regendo as crianças.

SOM

Som do coral das crianças cantando.



128

1:11:18 - 1:11:33

VÍDEO

Num plano médio Dildu e Zé Antônio estão próximo ao capô do carro aberto. Zé Antônio faz uma ligação pedindo socorro.

SOM

Som ambiente. Som direto com ênfase no diálogo dos personagens.



129

1:11:33 - 1:13:44

VÍDEO | Interna - Tarde

A câmera na mão acompanha Dildu e Zé Antônio. Zé Antônio põe gasolina no carro e entra pra dirigir enquanto Dildu empurra o carro. O carro volta a funcionar. A câmera permanece parada. Dildu entra no carro que dobra numa esquina num plano aberto geral.

SOM

Som ambiente. Som direto com ênfase na voz dos personagens. Som do motor do carro voltando a funcionar e alto-falantes ligando.



130

1:13:44 - 1:14:28

VÍDEO | Externa - Dia

A câmera acompanha por trás Dildu caminhando em direção a uma carreta da campanha da presidenta Dilma. O personagem dobra uma esquina revelando uma grande fileira de carros na pista.

SOM

Som de um locutor ao fundo. Som ambiente com buzinas, estouros de fogos e burburinho de uma grande movimentação.



131

1:14:28 - 1:15:01

VÍDEO | Externa - Dia

A câmera acompanha por trás Dildu caminhando em direção ao lado dos carros em movimento.

SOM

Som de um locutor ao fundo. Som ambiente com buzinas, estouros de fogos e burburinho de uma grande movimentação.



132

1:15:01 - 1:15:11

VÍDEO | Externa - Dia

Dildu está parado em plano médio e um ônibus ao dobrar quase o alcança. O personagem assusta-se

SOM

Som de um locutor ao fundo. Som ambiente com buzinas, estouros de fogos e burburinho de uma grande movimentação.



133

1:15:11 - 1:15:42

VÍDEO | Externa - Dia

A câmera acompanha pela frente Dildu caminhando, o personagem passa pela câmera que agora acompanha-o por trás, mas a frente vemos o ônibus que no plano anterior aproximou-se do personagem.

SOM

Som de um locutor ao fundo. Som ambiente com buzinas, estouros de fogos e burburinho de uma grande movimentação.



134

1:15:42 - 1:15:55

VÍDEO | Interna

Plano geral. Um homem bate uma claquete enquanto crianças formando um coral numa arquibancada esperam.

SOM

som ambiente. claquete bate. silêncio e burburinho ao fundo.



135

1:15:55 - 1:16:10

VÍDEO | Interna

Dildu aparece em plano médio num cômodo apertado. O quadro é emoldurado e direita pela porta. Dildu enche um balde com água.

SOM

Som direto da água escorrendo pela torneira.



136

1:16:10 - 1:16:31

VÍDEO

Grande plano geral. Dildu caminha da esquerda para direita do quadro. A paisagem é de um campo de futebol de terra batida. Ao fundo vemos um aoutdoor com um lançamento imobiliário.

SOM

Som ambiente silencioso até surgir um ronco de motor ao lonje. Dildu canta uma música ao final do plano.



137

1:16:31 - 1:16:43

VÍDEO | Externa - Dia

A câmera acompanha Dildu caminhando em primeiro plano de frente. O personagem canta.

SOM

Som ambiente. Som direto com ênfase na voz do personagem cantando



138

1:16:43 - 1:17:02

VÍDEO | Externa - Dia

Plano Geral. Câmera na mão fixa. Dildu caminha em direção à câmera entregando panfletos nas casas. conversa com alguns moradores.

SOM

Som ambiente com latidos.



139

1:17:02 - 1:17:13

VÍDEO | Externa - Dia

Plano Geral com um grupo de crianças treinando ao lado de um quadra sem cobertura.

SOM

Som de vozerio ao fundo



140

1:17:13 - 1:17:26

VÍDEO | Externa - Dia

Dildu observa parado sentado encostado em um muro.

SOM

Som ambiente. Pneus cantando ao lonje, som dos trilhos de um trem.



141

1:17:26 - 1:17:54

VÍDEO | Externa - Dia

Grande plano geral . Dildu caminha afastando-se da câmera. A câmera permanece parada. Dildu canta.

SOM

Som ambiente silencioso. Dildu canta. Som de um locutor ao fundo.



142

1:17:54 - 1:19:42

VÍDEO

Créditos finais. Sobre o fundo preto vetores com desenhos do Plano Piloto surgem em diferentes recortes. Sobem os créditos.

SOM

Som de um locutor ao fundo. Som do Jingle da Campanha de Dildu.



143

1:19:42

VÍDEO

Cartela preta com texto

SOM

Música ao fundo

APÊNDICE B

SINTAGMÁTICA

Animação - Plano Piloto em chamas



001

Abertura - Créditos Iniciais



004

Video institucional - Brasília 1972



007

Video institucional - Vila IAPI



011

Imagens históricas - Ceilândia



025

Campanha "A Cidade é uma Só"



027

031

Imagens de Arquivo - Campanha



032

Animação - Créditos Finais



142

143

Panfletagem na rua

008



013

015

Translado em ônibus



017

Serviço de limpeza



018

020

Caminhada



021

Panfletagem na rodoviária



038

039

Translado em ônibus - Lanche



035

036

Translado no carro



043

045

046

Parque de diversões



047

048

049

050

051

Ócio



052

Criação do jingle com Marquim



054

055

057

058

059

060

061

063

Gravação do jingle



064

065

066

067

Espera do ônibus



073

074

Serviço de limpeza



086

087

Espera do ônibus



088

Baile



089

090

091

092

Campanha nas ruas



094

095

096

099

Campanha interna



101

102

103

Campanha com carro e auto-falante



112

113

114

117

118

119

120

121

124

125

128

129

Engolido pelo comício



130

131

132

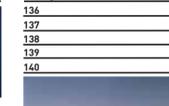
133

Serviço de limpeza



135

Flanagem



136

137

138

139

140

141

Negociação com Clodoaldo



002

003

Translado ao entardecer



005

104

Roda de conversa



006

105

106

107

Percurso dirigindo - Apresentação



019

023

Translado ao entardecer



028

Translado em autopista



042

Percurso dirigindo - Negociação



053

056

Percurso dirigindo - Entrevista



062

069

Negociação ao telefone



076

077

Discussão ao telefone



083

084

Negociação em Edifício



108

109

Entrevista na rádio



009

040

041

044

Café com o diretor



010

Entrevista



012

014

016

024

Ensaio do jingle



022

Entrevista



026

029

Entrevista



033

Visita ao arquivo Público



075

078

079

080

081

082

Gravação do jingle



085

Entrevista com manuseio de arquivos



093

097

098

100

Dilú e Nancy



111

Preparação para filmagem do jingle



122

126

Ensaio para filmagem do jingle



123

127

Filmagem do jingle no estúdio



134