

**Filme-desvio:**  
*do planejamento às contradições*

Tatiana Hora<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais.*  
**e-mail: [tati\\_hora@hotmail.com](mailto:tati_hora@hotmail.com)**

## Resumo

Partindo da noção de desvio, desenvolvido como método filosófico por Guy Debord no livro *A sociedade do espetáculo* e como técnica situacionista para a crítica da linguagem do espetáculo no ensaio *Métodos e técnicas de desvio* (escrito por Debord junto com Gil Wolman), propomos pensar o filme *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade, como um filme-desvio em relação ao curta-metragem *Brasília, planejamento urbano* (1964), de Fernando Coni Campos. O desvio, enquanto contrário de uma citação, segue na contramão da verdade oficial e destrói os sentidos propostos pela história dos vencedores. Em seu sentido mais profundo, o desvio incorpora a dialética na forma e convoca o passado como devir. Assim, confrontamos as diferentes imbricações entre tempo cinematográfico e tempo histórico apresentadas pelos filmes em questão, tendo em vista que em *Brasília, planejamento urbano* a nova capital tem origens míticas e é erguida acima da história, segundo os princípios da utopia modernista, enquanto em *Brasília, contradições de uma cidade nova*, que traz vários planos e princípios formais semelhantes aos do filme oficial para desviá-los, a cidade é re-historicizada a partir de uma crítica ao presente.

Palavras-chave: Desvio; Devir; Tempo histórico; Utopia modernista.

## Abstract

Based on the notion of *détournement*, developed as a philosophical method by Guy Debord in the book *The society of the spectacle*, and as a situationist technique for the critique of the language of spectacle in the essay *Methods of Détournement* (co-written by Debord and Gil Wolman), we propose to think about the movie *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967), by Joaquim Pedro de Andrade, as a *détournement-movie* regarding the short film *Brasília, planejamento urbano* (1964), by Fernando Coni Campos. The *détournement*, as opposed to a quotation, goes against the official truth and destroys the meanings proposed by the story of the winners. In its deepest sense, the *détournement* incorporates the dialectic in the form and calls the past as a becoming. Thus, we confront the different overlappings between cinematic time and historical time presented in the films at issue, taking into account that in *Brasília, planejamento urbano* the new capital is raised above the story according to the principles of modernist utopia and has mythical origins, whereas in *Brasília, contradições de uma cidade nova*, which brings various plans and formal principles very similar to the official movie and diverts them, the city is re-historicized as of a critique of the present.

Keywords: *Détournement*; Becoming; Historical time; Modernist utopia.

## 1. Desviar para retomar a história

Em 1964, ano em que João Goulart foi deposto e no qual o general Castelo Branco assumiu a presidência através do Golpe Militar, foi lançado o curtametragem *Brasília, planejamento urbano*, de Fernando Coni Campos. O filme é um documentário expositivo<sup>1</sup> que mostra imagens da nova capital guiadas por uma narração *over* baseada num relatório elaborado por Lúcio Costa, o urbanista, que, junto com o arquiteto Oscar Niemeyer, formulou o planejamento urbano da cidade. Numa entrevista concedida ao periódico *O Pasquim*, o cineasta baiano conta que este foi seu primeiro filme, realizado após ter trabalhado no escritório de Lúcio Costa, e que sua realização teria partido da intenção do Instituto Nacional de Cinema de fazer um filme sobre a capital, pois “sempre que se falava em Brasília, falava-se em arquitetura”. (CAMPOS, 1974).<sup>2</sup>

*Brasília, planejamento urbano* é marcado pela influência das sinfonias urbanas<sup>3</sup> das primeiras décadas do século XX, e as imagens são acompanhadas pela música especialmente realizada para a inauguração da capital: *Brasília, sinfonia da alvorada*, composta por Antônio Carlos Jobim e escrita por Vinícius de Moraes

---

<sup>1</sup> Segundo Bill Nichols (2005), o modo expositivo é caracterizado pelo predomínio da “voz de Deus”, assim chamada por ser onisciente e descorporalizada, falando diretamente ao espectador e apresentando imagens meramente ilustrativas, numa montagem encadeada segundo as evidências a serem mostradas para embasar a lógica argumentativa.

<sup>2</sup> Apesar de o início de sua trajetória ser marcado por esse primeiro filme oficial bastante “quadrado”, o cineasta dirigiria mais tarde uma obra como *Viagem ao fim do mundo* (1968), lançado em pleno ano do AI-5, durante a intensificação da repressão no governo Costa e Silva; trata-se de um longa alegórico e ensaístico, com reflexões acerca dos regimes autoritários ao redor do mundo a partir da montagem de imagens de arquivo. No entanto, a obra foi injustiçada pela crítica cinematográfica, como afirmou Jean-Claude Bernardet (2011), que atribui o esquecimento do filme ao seu teor religioso, num tempo em que a crítica e os cineastas estavam contaminados pela visão da religião como “ópio do povo”.

<sup>3</sup> As sinfonias urbanas foram um gênero profícuo nos anos 20 do século passado, com filmes como *O homem com a câmera* (1929), de DzigaVertov, *Chuva* (1929), de Joris Ivens, *Berlim, sinfonia da metrópole* (1927), de Walter Ruttmann, entre outros. Caracterizados pelo virtuosismo plástico e pelo lirismo das imagens que transmitiam a experiência urbana acelerada nas grandes cidades, esses filmes apresentam uma montagem fragmentária de planos da metrópole sob o ritmo de sinfonias.

(dividida nas partes *O planalto deserto*, *O homem*, *A chegada dos candangos*, *O trabalho e a construção* e *Coral*). O curta apresenta imagens aéreas do eixo monumental<sup>4</sup>, como também diversos *travellings* e panorâmicas que percorrem as largas avenidas do eixo rodoviário, formando quadros geométricos nos quais as linhas paralelas e diagonais ganham destaque, geralmente com um ou dois pontos de fuga que oferecem profundidade de campo em um espaço equilibrado no qual o movimento é uma invariante. Segundo Deleuze (1983), nos quadros geométricos, os limites do quadro são matemáticos e fixam as condições de movimento dos corpos. Nesse filme, o espaço de Brasília, tal como concebida pelos arquitetos, impõe-se sobre o modo de vida de seus habitantes.

Três anos depois, durante o governo do general Costa e Silva, Joaquim Pedro de Andrade exhibe furtivamente *Brasília, contradições de uma cidade nova* em uma sessão não anunciada no Festival de Brasília. Como relatou Jean-Claude Bernardet, que escreveu o roteiro junto com o diretor, “no dia seguinte, Joaquim Pedro foi procurado por alguém que o informou de que seria preferível não apresentar o filme à censura, pois não obteria o certificado e poderia haver consequências mais graves”. (BERNARDET, 2001). O diretor depositou então uma cópia na Cinemateca do Museu de Arte do Rio de Janeiro. O curta-metragem havia sido financiado pela fabricante de máquinas de datilografar Olivetti e encomendado de acordo com a total liberdade do diretor, mas foi rejeitado pela empresa e também por Niemeyer, por apontar a irrealidade da utopia modernista ao ser colocada em prática em um contexto subdesenvolvido. O filme trazia comentários sobre as demissões em massa da Universidade de Brasília (UnB)

---

<sup>4</sup> O desenho de Brasília tem o formato de um avião, e os componentes da concepção urbanística da capital, segundo Lúcio Costa (2012), seriam: o eixo monumental, constituído pela Praça dos Três Poderes, a estrutura da plataforma rodoviária e a Esplanada dos Ministérios, levaria, segundo ele, o nome de monumental não pela ostentação, mas pela consciência de seus significados; o eixo rodoviário-residencial, onde o tráfego de veículos se separa do tráfego de pedestres; e as superquadras seriam as unidades de vizinhança, com parques, lojas de bairro, etc. As superquadras foram imaginadas por Lúcio Costa como resistência à massificação: ele acreditava que a morada do homem comum haveria de ser o monumento do seu tempo.

durante a ditadura militar e refletia, a partir das promessas não cumpridas da utopia do modernismo arquitetônico, sobre o fracasso do cinema moderno ao não alcançar as massas em prol das mudanças sociais. No curta, o Plano Piloto está para os moradores das cidades-satélites assim como o cinema novo está para os espectadores das classes menos abastadas.

O filme se inicia com planos muito semelhantes àqueles de *Brasília, planejamento urbano*: a narração de Ferreira Gullar, com descrições precisas sobre o Plano Piloto, acompanha *travellings* e panorâmicas atravessando as avenidas do eixo rodoviário e as superquadras de Brasília, enquanto toca a música melancólica de Erik Satie. No entanto, ele progressivamente se afasta de uma montagem que apresenta plenas correspondências entre o planejamento arquitetônico e a realidade da capital, para mostrar, em sua segunda parte, imagens em câmera na mão numa feira e pelas ruas de uma cidade-satélite pobre e desorganizada, onde moram operários que construíram a capital e que nela trabalham.

No presente artigo, buscamos analisar como essa obra de Joaquim Pedro de Andrade compõe um filme-desvio, partindo do conceito que Guy Debord apresenta no livro *A sociedade do espetáculo* e também no pequeno ensaio situacionista escrito com Gil Wolman, *Métodos de desvio*. O desvio propõe o emprego das imagens do espetáculo contra o espetáculo: diferente da citação, que respeita o original e sua autoria, no desvio o choque entre diferentes mundos sensíveis ressignifica o original, e uma frase, uma foto, um filme inteiro podem ser desviados. (DEBORD; WOLMAN, 1956).

Tendo como cerne ligações com a linguagem e a com a história, o desvio é o método filosófico e também cinematográfico de Guy Debord. Para o autor, o espetáculo é antidialógico e elaborado pela linguagem oficial da separação generalizada, promovendo a inatividade de multidões isoladas de espectadores diante de imagens que fetichizam as mercadorias: “a linguagem do espetáculo é constituída por signos da produção reinante, que são ao mesmo tempo o princípio e a finalidade última da produção”. (DEBORD, 2003, p.10). Debord defende uma arte que propõe a destruição da própria arte e exprime negativamente uma

linguagem comum que precisa ser recuperada: “essa arte é forçosamente de vanguarda, e não é. A sua vanguarda é o seu desaparecimento”. (DEBORD, 2003, p.122).

Ao ir de encontro à linguagem do espetáculo, o desvio destrói os sentidos falsificados pela verdade oficial e coloca em cena o devir histórico. O desvio apresenta um diálogo com a noção de devir de Kierkegaard (2008), para quem o passado não é o que necessariamente aconteceu, nem pode ser conhecido em sua totalidade. O passado tampouco é a necessidade que determinou que a possibilidade se tornasse realidade por meio de relações de causa e consequência incontornáveis. Diferente disso, o passado deveio através da mudança em liberdade; antes de ser realidade, havia múltiplas possibilidades, ou seja, o passado é aberto e ambíguo. Debord concebe o desvio como a atualização histórica do passado e a crítica do presente, tendo em vista as possibilidades excluídas. Para tanto, o desvio apresenta a contradição incrustada em sua própria forma, indo de encontro aos sentidos unívocos da história oficial. Em nossa hipótese, Joaquim Pedro de Andrade realiza um filme-desvio na contramão da verdade do filme oficial de Coni Campos, que exalta o planejamento urbano de uma cidade erguida acima da história, para se dirigir rumo às contradições de uma cidade nova.

## **2. Desvio e utopia modernista**

Guy Debord foi fundador do movimento situacionista, que teve participação essencial no maio de 68 na França. Os situacionistas contestavam o monopólio das cidades exercido pelo planejamento urbano a serviço do capitalismo. Segundo Jacques (2003), um dos lemas situacionistas, formulado por Raoul Vaneigem, era “a arquitetura existe realmente tanto quanto a Coca-cola”. A crítica situacionista combatia o espetáculo, que teria transformado a cidade no cenário do capitalismo através da gentrificação e da especulação imobiliária. Para Guy Debord (2003, p.110), “todas as forças técnicas da economia capitalista devem ser compreendidas como agentes de separação; o urbanismo é o equipamento de

sua base geral, que prepara o solo que convém ao seu desenvolvimento, a própria técnica da separação”. Em outras palavras, o planejamento urbano configura a cidade segundo a afirmação do poder de classe e da pulverização dos trabalhadores nas periferias afastadas do centro.

De acordo com Jacques (2003), entre as técnicas de apropriação dos espaços defendidas pelos situacionistas estão à deriva, a construção de situações e a psicogeografia. A psicogeografia era o método de estudo dos efeitos da geografia sobre o comportamento dos indivíduos, e a sua prática correspondente era a deriva, que consistia na passagem rápida por variados ambientes, uma apropriação do espaço urbano através do “andar sem rumo”. Já a construção de situações envolve a criação de iniciativas que convocam a participação ativa dos habitantes da cidade, num movimento que buscava trazê-los de volta para a vida cotidiana.

Guy Debord elabora um cinema que usa vários princípios situacionistas, a exemplo de *Sobre a passagem de algumas pessoas através de uma unidade de tempo bastante curto* (1959), em que, como sugere o título, alguns personagens colocam em prática a deriva e a psicogeografia. Em filmes como *A sociedade do espetáculo* (1973) e *Crítica da separação* (1961), ele usou uma ampla variedade de imagens de arquivo, incluindo filmes hollywoodianos, filmes de propaganda soviéticos, planos de revistas em quadrinhos, fotos de revistas de moda e publicidade.

O situacionismo era contra a utopia modernista difundida pelos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), que influenciaram a elaboração do planejamento urbano de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, participantes dos CIAM. Costa e Niemeyer se inspiraram nos princípios da *Carta de Atenas*, de Le Corbusier, que definia a cidade como um organismo a ser regulado, separado em quatro funções: tráfego, lazer, moradia e trabalho. A *Carta de Atenas* inspirou diversos projetos arquitetônicos de reconstrução de cidades europeias devastadas no Pós-Guerra.

No Brasil, a arquitetura moderna uniu-se ao governo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, que tinha em Brasília a meta-síntese do Plano de Metas que

iria fazer o país progredir “50 anos em 5”, durante sua administração (de 1956 a 1961). Segundo James Holston (1993), JK defendia que Brasília promoveria a integração nacional e seria o centro propulsor do desenvolvimento em todo o país. A cidade terminou por convergir expectativas de personalidades das mais diversas orientações políticas.

[...] Brasília foi planejada por um liberal de centro-esquerda, seus prédios foram desenhados por um comunista, sua construção foi feita por um regime desenvolvimentista, e a cidade consolidou-se sob uma ditadura burocrático-autoritária, cada qual reivindicando uma afinidade eletiva com a cidade. (HOLSTON, 1993, p.46).

Para Holston (1993), Brasília representava um paradigma de modernidade, com ênfase na noção de que governos nacionais poderiam mudar a sociedade através do imaginário que projeta outro futuro. No entanto, a teleologia descarnava o presente e colocava em jogo os paradoxos da construção desse futuro, tendo em vista as condições brasileiras de profundas desigualdades.

Um filme como *Brasília, planejamento urbano* é perpassado pelo tempo histórico em que prevalece o futuro da promessa e o passado mítico. Já o filme-desvio *Brasília, contradições de uma cidade nova* articula tempo histórico e tempo cinematográfico numa crítica ao presente, focalizando as relações que ele estabelece com o passado e o futuro como devir.

O desvio combate os sentidos propostos pela publicidade e pela verdade oficial para recuperar a ação dos sujeitos no espaço e na história. Ele seria a crítica histórica que parte da contradição na forma e no conteúdo, e sua linguagem “não é a negação do estilo, mas o estilo da negação”. (DEBORD, 2003, p.130). Debord afirma que o desvio é a linguagem da verdade que coloca em evidência o próprio traço. Ao contrário da citação, ele inverteria antigas relações entre conceitos com o fim de subverter conclusões passadas; assim, “acerca-se estreitamente da frase de um autor, serve-se das suas expressões, suprime uma ideia falsa, substitui-a pela ideia justa”. (DEBORD, 2003, p. 132).

Segundo Debord (2003, p.132), “o desvio é a linguagem fluida da anti-ideologia”, alcançando uma violência contra a ordem existente e uma correção

histórica. Se “o espetáculo é o capital a um tal grau de acumulação que se toma imagem” (DEBORD, 2003, p.20), e essas imagens substituem a própria realidade, o que resta então, para o cinema, é usar as imagens contra as imagens. Para Debord (2003), é necessária a destruição crítica da linguagem do espetáculo, representação ilusória do não vivido, para enfim buscar uma arte que expresse de forma negativa uma linguagem comum a ser restaurada.

Em *A sociedade do espetáculo*, Debord afirma que a história sempre existiu, mas não sob a forma da história enquanto disciplina, pois a apropriação do tempo se inicia a partir da sociedade de classes. Os proprietários do tempo detêm o conhecimento, e “a história sobrevém, pois, perante os homens como um fator estranho, como aquilo que eles não quiseram e do qual se julgavam abrigados”. (DEBORD, 2003, p.87). Eles construíram uma memória impessoal vinculada ao poder administrativo, pois “os escritos são o pensamento do Estado; os arquivos, a sua memória”. (NOVALIS apud DEBORD, 2003, p.89). Para Debord, aqueles que detêm a propriedade privada da história, a mais valia temporal (o nosso tempo seria dominado pelo trabalho, e o tempo da história, pelas grandes narrativas), inventam a história sob a proteção do mito e ao modo da ilusão.

E é contra esses mitos e essas ilusões que atua o desvio. No “antifilme” *Crítica da separação*, o narrador afirma, sobre a decupagem de um fotograma de um filme histórico hollywoodiano, que “as aventuras que nos apresentam fazem parte da massa de lendas transmitidas pelo cinema ou outras formas, são parte de toda a farsa espetacular da história”.

No presente artigo, não nos voltamos para a apropriação desviante das imagens de arquivo, empreendida no cinema de Guy Debord ou em obras como *Um dia na vida* (2011), de Eduardo Coutinho, segundo a análise de Anita Leandro (2012)<sup>5</sup>. Nossa proposta é discutir o filme-desvio enquanto *mise-en-scène* que

---

<sup>5</sup>Nesse filme, Eduardo Coutinho montou, numa obra de uma hora e meia de duração, um total de 19 horas de imagens e sons registrados no dia 1º de outubro de 2009 e transmitidas pelos canais TV Brasil, SBT, Globo, Bandeirantes, Record e MTV. O filme não apresenta créditos e as exibições aconteciam furtivamente, de forma quase secreta, para não haver problemas com os direitos das

promove uma referência indireta. Buscamos investigar como *Brasília, contradições de uma cidade nova* realiza o estilo da negação ao elaborar o contrário de uma citação e, assim, desviar o discurso da utopia modernista, por meio da assimilação dialética dos procedimentos formais de *Brasília, planejamento urbano*.

### 3. Filme oficial e cidade atemporal

*Brasília, planejamento urbano* se inicia com imagens aéreas do cerrado, em planos progressivamente mais próximos da mata, enquanto o narrador afirma: “Plantada no deserto, Brasília não é a decorrência de um plano regional, mas a causa dele. A sua fundação é o que dará ensejo ao desenvolvimento planejado da região. Trata-se da tradição de um gesto ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial”.

Nessas imagens, o cerrado surge como ícone da natureza virgem, espaço sem passado onde se constrói uma nova cidade sobre o nada: a voz masculina tem uma presença de porta-voz de um discurso onipotente, um verbo capaz de criar o mundo tal como Deus ao dizer “faça-se a luz”. A música *Brasília, sinfonia da alvorada* começa a tocar e ecoa a vitória de uma força criadora. A narração prossegue sobre as imagens da mata e o desenho de uma cruz e afirma: “nasceu do gesto primário de quem assume um lugar e dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz”. Produz-se assim uma associação entre o ícone cristão e o próprio traçado do planejamento urbano. Segundo Michel Chion, um dos poderes atribuídos ao som é o poder gerador: “[...] desde Yaveh, que proferiu o mundo, até o mito de Anfión, que construiu as muralhas de Tebas tocando flauta e lira, religiões e lendas têm difundido que a voz

---

imagens detidos pelas emissoras. Segundo Anita Leandro (2012), o gesto fundamental do filme é a alteração do dispositivo de exibição da televisão para a sala de projeção: “colocada à prova da tela grande do cinema e da duração obrigatória de uma hora e meia de projeção, diante de um espectador, a princípio, atento, a imagem da televisão passa a produzir um estranhamento: o horror, agora, perturba, suscitando no espectador a análise do discurso que o produz e a avaliação de seus efeitos”. (LEANDRO, 2012, p.20).

é o que faz surgir, inaugura, instaura ou fecunda, e o som musical tem uma força criadora”. (CHION, 1999, p.171, tradução nossa).

Nessa introdução, o tempo cinematográfico articula o paradoxo de um tempo histórico atemporal, vinculando imediatamente, de forma metafórica, à construção de Brasília, no centro do país, ao “descobrimento” do Brasil, termo que apaga a história dos que viviam na terra e ignora todo o violento processo colonizador. Essas imagens que constroem a retórica de uma origem mítica de Brasília remetem ao que Marilena Chauí (2001) afirma sobre o mito fundador (presente inclusive no verde da bandeira nacional que se refere às matas). Segundo a autora, ele embute a crença de que o Brasil é uma unidade, apesar de todas as diferenças, e um dom de Deus e da natureza. Os mitos fundadores são soluções imaginárias para conflitos e tensões, assentadas no passado concebido como origem, um passado perene. No mito fundador, há um instante originário que atribui significados ao presente; tal fundação é atemporal, situando-se para fora da história. Segundo Chauí (2001, p.6), “um mito fundador é aquele que não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e ideias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo”.

*Brasília, planejamento urbano* apresenta um *travelling* do ponto de vista de um carro atravessando um túnel no eixo rodoviário, seguido por uma montagem fragmentária de fotografias de placas de trânsito, semáforo, carros e pessoas nas ruas, acompanhadas por ruídos de buzinas e trânsito que transmitem a sensação de um caos urbano. Após a montagem de fotografias, o filme volta a mostrar *travellings* pelo eixo rodoviário, enquanto o narrador elogia o tráfego de Brasília, onde há áreas exclusivas para a circulação dos automóveis e os pedestres têm o uso livre do chão. A montagem de fotografias, assim, serve para comparar a realidade de metrópoles caóticas com a minuciosa organização da nova capital.

O *filme* traz imagens aéreas enquanto a voz *over* apresenta didaticamente o eixo monumental através de uma plena correspondência entre imagens e palavras: “Praça dos Três poderes, Esplanada dos Ministérios, este é o eixo monumental, nele localizou-se a parte administrativa da nova capital”. Esses

enquadramentos dão a ver a cidade como uma maquete disposta ao olhar de um observador onisciente e onividente “desencarnado” na voz do narrador. Nisso reside o pacto entre a forma fílmica e o discurso utópico e urbanístico, que cria a cidade como sujeito anônimo e abstrato submetido a um olhar totalizante e ao controle. Nas palavras de Michel de Certeau (1998, p. 170), “ser apenas este ponto que vê, eis a ficção do saber”.

Na sequência de apresentação do eixo monumental, há certa ambiguidade, pois apesar de realizar um filme oficial em pleno ano do Golpe Militar, o cineasta Fernando Coni Campos inscreveu no curta-metragem fagulhas de resistência e crítica ao avanço do autoritarismo. O narrador expõe o conjunto de edifícios destinado aos poderes fundamentais, enquanto mostra planos efêmeros dos edifícios da Praça dos Três Poderes (que teria a forma de um triângulo equilátero, segundo a voz que narra); nessas imagens, a sucessão dos enquadramentos metaforiza a forma do triângulo equilátero (plano frontal que valoriza a altura do Congresso Nacional, seguido de planos diagonais do Palácio da Justiça e do Palácio do Governo, como se fossem os vértices da base do triângulo). Um desses planos mostra um soldado sozinho ao longe e em frente a uma semiesfera do Congresso, seguido pela imagem de um soldado em primeiro plano olhando para pessoas subindo na semiesfera, enquanto toca o trecho *O planalto deserto*, da música *Brasília, sinfonia da metrópole*. A presença marcante do soldado diante do povo nos remete a uma contestação, de forma muito sutil, daquilo que previa a estrutura arquitetônica da Praça dos Três Poderes (em que o Congresso ganha proeminência acima do governo no espaço), e traz também referências ao dia do Golpe, quando tanques de guerra foram posicionados na Esplanada dos Ministérios para destituir Jango, eleito pelo povo.

No percurso pelas superquadras, a câmera atravessa as ruas com um movimento em que, primeiro, a câmera faz um *travelling* para frente, depois uma panorâmica para trás, seguida de um *travelling* para trás. O narrador explica, enquanto surgem imagens de prédios largos e área verde:

Superquadra é um quadrilátero de 240 por 240 metros, rodeado por uma área arborizada de 20 metros de largura. Dentro das superquadras, os blocos residenciais podem dispor-se da maneira mais variada, obedecendo, porém, a dois princípios gerais: gabarito máximo de seis pavimentos, mais piloti e separação do tráfego de pedestres.

O filme apresenta planos de crianças brincando num parque e também de um carro fazendo uma curva, e, em seguida, um pedestre adentra o quadro caminhando pela rua; em ambos os casos, a câmera faz uma panorâmica para acompanhar o movimento do automóvel e do pedestre, transmitindo, por meio da harmonia entre o movimento dos corpos e o da câmera, a plenitude de um tráfego tranquilo por onde pessoas circulam livremente e carros estão livres de engarrafamentos. Essas imagens são exemplares como contraponto elaborado pela montagem, efetuando uma comparação entre o trânsito caótico das grandes cidades brasileiras e a perfeição do tráfego brasiliense. As superquadras são apresentadas pelo narrador e por esses enquadramentos como se o espaço e o modo de vida dos habitantes se adequassem plenamente aos cálculos e objetivos idealizados pelo planejamento urbano, e como se um novo mundo pudesse ser criado por uma arquitetura que transforma o espaço para além do tempo, pois o único tempo existente é o futuro já presente.

O filme mostra planos de pessoas tomando banho de piscina e na beira do Lago Paranoá, criado artificialmente para melhorar a umidade do ar. Os últimos planos do filme são um *travelling* do ponto de vista do Lago Paranoá, seguido por um plano frontal do Palácio da Alvorada, enquanto a voz afirma: “Assim, Brasília foi concebida não como simples organismo capaz de satisfazer sem esforço as funções vitais próprias de uma cidade moderna qualquer. Não apenas como *urbes*, mas como *civitas*, possuidora dos atributos inerentes a uma capital”. A natureza virgem do cerrado a ser desbravado, que aparecia nos planos iniciais, dá lugar a uma natureza criada pelo ser humano através da beleza de piscinas e de um lago artificial, em uma sequência final que celebra a capacidade do ser humano de transformar o meio em que vive. No último plano, o Palácio da Alvorada surge como símbolo de uma harmonia entre a residência onde habitam

representantes dos poderes instituídos e as residências dos habitantes da cidade, entre a morada do presidente e o lar das pessoas comuns que vivem na capital.

#### 4. Filme-desvio

*Brasília, contradições de uma cidade nova* começa com uma montagem de fotografias ao som da música *Invocação em defesa da pátria*, da Orquestra Nacional de Radiodifusão. As fotografias surgem na seguinte sequência: mapa do Brasil com Brasília ao centro, com linhas que a ligam a todas as partes do país; Congresso Nacional, muro, estrutura de uma construção, crianças brincando num parque, Palácio da Alvorada, operários em uma construção, imagem em *plongée* do povo, e, por fim, uma fotografia mostra um soldado em primeiro plano olhando para pessoas subindo numa semiesfera do Congresso Nacional ao fundo do quadro. Essa última fotografia é muito semelhante ao plano do soldado diante do povo no Congresso que integra a sequência analisada anteriormente, presente no filme *Brasília, planejamento urbano*. De saída, o filme de Joaquim Pedro de Andrade recupera a imagem de *Brasília, planejamento urbano* que, naquele filme, era apenas uma centelha de crítica ao autoritarismo em meio a um filme oficial marcado pela exaltação da utopia modernista. *Brasília, contradições de uma cidade nova* começa assim: poderia ser um filme oficial que saúda o desenvolvimentismo e o nacionalismo, mas não é. Como veremos adiante, a sequência inicial do filme traz muitas semelhanças com o curta de Coni Campos, criando um “falso filme oficial” que rompe o pacto com o espectador no decorrer da obra.

Após a montagem de fotografias, *Brasília, contradições de uma cidade nova* apresenta imagens a partir de um carro atravessando túneis no eixo rodoviário, enquanto a voz *over* de Ferreira Gullar descreve a configuração da capital, e informa: “a estrutura de Brasília é formada por dois grandes eixos que se cruzam em ângulo reto: o eixo rodoviário e o eixo monumental. O traçado da cidade usa os princípios da técnica rodoviária que foram aplicados à técnica urbanística”. O filme mostra imagens aéreas do eixo rodoviário, então a câmera faz uma

panorâmica em um plano dos carros em movimento nas ruas circulares e retas, e se inicia a música *Trois Gymnopédies*, de Erik Satie, enquanto o narrador informa sobre a separação entre tráfego de pedestres e de veículos. O filme prossegue com *travelling* lateral para frente seguido de panorâmica para trás diante dos edifícios de uma superquadra, onde há uma área verde com crianças brincando.

Os princípios formais são muito semelhantes aos de *Brasília, planejamento urbano*: enquadramentos, movimentos de câmera, espaços e “ação” (crianças no parque) se assemelham. Outra similaridade é o narrador descorporalizado que tudo sabe e tudo vê, e descreve minuciosamente a estrutura do Plano Piloto ao som de música clássica (mesmo que aqui distinta, aportando uma ambiguidade entre melancolia e ostentação ao ser confrontada com as imagens da cidade). Os planos apresentam um espaço geométrico e um saber totalizante que se impõem sobre os corpos dos habitantes.

No entanto, a narração rompe o pacto estabelecido inicialmente e cristaliza a sua forma de “falso filme oficial”. Numa sequência que mostra imagens da piscina de um clube repleto de pessoas e também planos de uma igreja na qual uma missa está sendo celebrada, o narrador afirma que, no estágio atual da cidade, poucas unidades estão completas, e complementa: “Em Brasília, é frequente o conflito entre arquitetura e ornamentação, entre a concepção do arquiteto e o gosto do morador”. A voz *over* é interrompida por uma voz pertencente ao mundo histórico, trata-se da voz do padre celebrando a missa, numa fala rápida e abrupta: “para a distribuição dessas mortes”. Em outra sequência, o filme mostra um cemitério pobre de túmulos de chão batido, onde acontece um enterro de um caixão num buraco aberto por dois operários, seguido pelo cortejo de quatro mulheres de luto, enquanto o narrador relata:

Longe desse bulício estão os cemitérios situados dos dois lados do eixo rodoviário. Essa localização evita os cortejos através da travessia do centro urbano. Terão chão de grama e serão convenientemente arborizados, com sepulturas rasas e lápides singelas, à maneira inglesa. Tudo desprovido de qualquer ostentação.

Além de romper com o discurso utópico e urbanístico do início do filme ao

atentar para o conflito entre “a concepção do arquiteto e o gosto do morador”, a interrupção da narração com a misteriosa frase do padre acerca dos mortos, como também a ironia da voz *over* ao falar de um cemitério precário como sendo feito “à maneira inglesa”, elaboram uma crítica de forma ambígua, em tempos de censura, ao modernismo arquitetônico que ergueu uma cidade à custa das mortes de muitos candangos que trabalhavam em condições de exploração. Essa mudança no teor da narração é o que promove o desvio dos planos com explicações didáticas sobre a estrutura do Plano Piloto e muito similares àqueles de *Brasília, planejamento urbano*, e, desse modo, o desvio restitui a morte, o passado esquecido e os conflitos ao plano.

Numa sequência bastante ousada para um filme realizado em plena ditadura militar, *Brasília, contradições de uma cidade nova* apresenta imagens do interior do Palácio da Alvorada, enquanto o narrador afirma: “apesar de seu desenho novo e original, segue o mesmo princípio arquitetônico de uma casa grande brasileira, com varanda em volta e capela lateral. Desde sua inauguração, teve vários moradores”. Em seguida, o curta mostra fotografias e notícias de jornal envolvendo os presidentes da república de até então ao som de uma música com ruídos de pássaros: foto de Juscelino Kubitschek, imagem de JK ao lado de Jânio Quadros (a manchete informa que JK se preparava para a transmissão do seu cargo para Jânio); foto de Jânio ao lado de Che Guevara em um jornal, e a notícia informa que “o período de Jânio começou sob maciça aprovação e terminou com uma lacônica mensagem de renúncia no Congresso”; *zoom* numa imagem de João Goulart rodeado por militares; foto de militares em posição de continência para Castelo Branco, que olha para a lente; imagem de jornal com o ditador Costa e Silva.

Essa sequência de fotografias perfaz uma síntese de todo o processo de decadência do projeto desenvolvimentista de JK que culminou, após as saídas de Jânio e Jango, na vitória do autoritarismo através da ditadura militar. Em outra sequência, o filme segue para entrevistas nas cidades-satélites, iniciando-se com imagens do ponto de vista de um carro atravessando uma rua cercada de pequenas casas e também imagens aéreas da cidade, enquanto o narrador relata:

“nascidas espontaneamente ou traçadas em amplas áreas desertas em torno da capital, se desenvolvem horizontalmente segundo um esquema urbanístico ultrapassado, em tudo oposto ao plano de Brasília”. Diferente de *Brasília, planejamento urbano*, em que havia harmonia entre as áreas residenciais do Plano Piloto e a residência do presidente da República, em *Brasília, contradições de uma cidade nova*, A separação entre Palácio da Alvorada e cidades-satélites é nitidamente uma separação entre casa grande e senzala.

*Brasília, contradições de uma cidade nova* traz ainda imagens em câmera na mão de uma feira, e o narrador afirma: “vindos de várias regiões brasileiras, principalmente do Nordeste, esses homens trouxeram consigo os hábitos e a cultura de seu lugar de origem”. A câmera perscruta a feira onde se vendem carne, verduras, frutas, artigos eletrônicos, e diversos personagens olham para a objetiva. Nessa sequência, o filme passa dos quadros geométricos e do modelo expositivo para os quadros físicos e dinâmicos<sup>6</sup>. O filme vai dos *travellings* delicados para os movimentos de câmera na mão e o corpo a corpo junto com os habitantes da cidade, numa alternância entre o documentário em que o sujeito parece apartado do mundo que ele descreve, para o jogo com a circunstância da tomada ao modo do cinema verdade. No meio de uma sequência de entrevistas com vários moradores da cidade-satélite que relatam suas precárias condições de vida, aparecem imagens de trabalhadores construindo casas, e um enquadramento mostra um grande volume de residências pobres amontoadas desordenadamente, em que fica evidente a operação do filme de partir da falsa conformidade do Plano Piloto para o crescimento desorganizado das cidades-satélites, fazendo um movimento inverso ao de *Brasília, planejamento urbano*, que partia das outras cidades brasileiras como caóticas para chegar à harmonia de Brasília.

---

<sup>6</sup>Na definição de Deleuze (1983), os quadros físicos são enquadramentos em que os limites seguem até onde a potência do corpo exige, e são dinâmicos, posto que formados por uma construção dinâmica em ação, pois dependem da cena, dos personagens e dos objetos que o preenchem.

## 5. O passado como devir

*Brasília, planejamento urbano* apresenta imagens da rodoviária da capital, com planos do estacionamento, lanchonetes e de pessoas descendo escadas rolantes, e o narrador informa que “o cruzamento do eixo monumental, de cota inferior, com o eixo rodoviário, impôs a criação de uma grande plataforma, que funciona como coração da cidade”. A sequência que apresenta a rodoviária termina com o plano de um ônibus atravessando um longo trecho em frente ao eixo monumental, de onde se vê a Praça dos Três Poderes ao fundo, enquanto o narrador afirma: “o sistema de mão única obriga os ônibus a uma volta num ou noutro sentido, o que permite ao viajante uma última vista do eixo monumental antes de entrar no eixo rodoviário”.

*Brasília, contradições de uma cidade nova* também traz imagens da rodoviária. A sequência começa com a câmera acompanhando um homem vestindo um chapéu de couro que desce uma escada rolante, e a voz declara: “para a maioria dos seus habitantes, Brasília é uma cidade como as outras. Dois terços dos que trabalham em Brasília, incluindo os operários que a construíram, moram fora dos limites do planalto”. O filme mostra vários planos de grandes vilas na rodoviária, em que os personagens olham diretamente para a câmera, ao som da música *Viramundo*, na voz de Maria Bethânia. A sequência termina com o plano do ônibus percorrendo a avenida em frente ao eixo monumental, num plano muito semelhante àquele de *Brasília, planejamento urbano*, então vemos a Catedral, a Esplanada dos Ministérios e o Congresso Nacional ao fundo do quadro, e Maria Bethânia canta versos como “ser virado pelo mundo, que virou com certidão, ainda viro este mundo, em festa, trabalho e pão”. A operação de desvio do filme de Joaquim Pedro de Andrade transforma o espaço da rodoviária num lugar de ligação na exclusão (entre Plano Piloto e cidades-satélites, entre Brasília e o Nordeste), e a força das expressões dos personagens mirando a câmera dá a ver a emergência de possibilidades de mudança no devir histórico.

Não por acaso, *Brasília, contradições de uma cidade nova* termina com imagens da Praça dos Três Poderes, e o narrador afirma que “é preciso mudar

esta realidade, para que *no rosto do povo* se descubra o quanto uma cidade pode ser bela”, seguindo-se imagens dos operários numa obra em construção. Como afirma Agamben (1996, p.74), “[...] e o rosto é o único lugar da comunidade, a única cidade possível”, pois o rosto é a revelação da própria linguagem, é o sujeito exposto que é unicamente abertura e comunicabilidade, encontrando-se aí o sentido político do rosto, pois “a exposição é o lugar da política”. (AGAMBEN, 1996, p.74). Para Agamben (1996), a desidentificação das qualidades do sujeito no rosto visto como um fora devém pura comunicabilidade. Assim, nesse filme-desvio, a crítica da linguagem espetacular e da verdade oficial se dá de modo concomitante a uma busca por uma linguagem e uma comunicação a ser recuperada em prol da transformação do mundo. A obra na qual os operários trabalham e a obra de arte são aproximadas metaforicamente, e o filme mostra que é necessário construir outro mundo não a partir dos intelectuais, como propunha a utopia modernista e também o cinema novo, mas sim do próprio povo. Em *Brasília, contradições de uma cidade nova*, o rosto é o *tópus* da utopia, é a manifestação do devir.

Como afirma Aquino (2006) acerca da aproximação entre o desvio de Debord e o devir segundo Kierkegaard, Debord almejava a constituição de um comum através da linguagem que decorre da construção e destruição de sentidos sem cessar num devir histórico.

Segundo Kierkegaard (2008), o passado não pode ser refeito, mas nem por isso ele é necessário: ele não é mais necessário nem mesmo do que o possível. Necessidade é a unidade entre possibilidade e realidade, o que implica uma distinção do ser, mas não da essência (o que diferencia possibilidade e realidade é que a primeira é não-ser e a segunda é o ser). É preciso lembrar que o passado deveio através da mudança em liberdade. O passado não se torna necessário por causa de uma concepção, e “toda concepção do passado que pretende tê-lo compreendido a fundo ao construí-lo, não faz senão ludibriar-se profundamente”. (KIERKEGAARD, 2008 p.114). Além disso, o passado não é mais necessário do que o futuro, o que implica dizer também que o futuro pertence à liberdade. Para Kierkegaard (2008, p.126), o histórico não é o passado, mas “consiste em que ele

veio a ser (para o contemporâneo), consiste em que ele foi um presente por ter vindo a ser (para o póster)”. O fato histórico mantém-se em aberto, pois “aquele fato é tão pouco necessário enquanto futuro como enquanto passado”. (KIERKEGAARD, 2008 p.127).

Segundo Kierkegaard (2008), o fato histórico se mantém em aberto ao ser retomado pelas determinações dialéticas do devir. É nesse sentido que Debord propõe uma crítica histórica ancorada no presente e que recontextualiza a crítica passada para cristalizar as contradições.

Em outras palavras, o *détournement* permite encontrar na mentira das palavras, frases e textos oficializados momentos de verdade que, contudo, só se manifestam quando desarranjados e recontextualizados com base no conhecimento crítico do presente. O que aqui se manifesta na fluidez e no caráter histórico dessa linguagem desviada é a distância e o recolhimento presentes de uma crítica social que persiste precisamente porque se modificou. Nessa persistência modificada, ela busca manter-se no devir, mantendo-se também as possibilidades não-realizadas. (AQUINO, 2006 p.180).

*Brasília, contradições de uma cidade nova* se apropria de princípios formais e imagens de *Brasília, planejamento urbano* para confrontar a verdade do filme oficial, que tecia o tempo histórico através do paradoxo de uma temporalidade atemporal. O filme de Joaquim Pedro recontextualiza as imagens em cotejo com as dinâmicas do presente, em que o presente é tensionado em suas relações com o passado e o futuro, através de uma abertura para as possibilidades excluídas e para o passado e o futuro como devir. Numa cartela de *A sociedade do espetáculo* consta: “O mundo já foi filmado, resta agora ser transformado”, e é essa a síntese da operação crítica de *Brasília, contradições de uma cidade nova* enquanto filme-desvio.

Brasília já foi filmada, restaria transformar o modo de filmá-la. Transformar no sentido de uma apropriação desviante elaborada em *Brasília, contradições de uma cidade nova* do estilo empregado em *Brasília, planejamento urbano*. O estilo da negação desenvolvido por Joaquim Pedro de Andrade conduz da exaltação do planejamento às contradições da utopia no contexto do subdesenvolvimento

através de uma forma que vai dos enquadramentos geométricos diante de monumentos à câmera na mão no corpo a corpo com o povo, da voz onisciente e onividente à narração irônica, criando outros espaços, outras utopias e restituindo o devir nas imagens e sons.

### Referências

AGAMBEN, Giorgio. “O rosto”. Il volto. In: *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Trad. Murilo Duarte Costa. Bollati Boringhieri: Torino, 1996. p. 74-80.

AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. “Kierkegaard e Debord: o devir, a ambiguidade e o desvio”. In: AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. *Memória e consciência histórica*. Fortaleza: EdUECE, 2006. p. 161-180.

BERNARDET, Jean-Claude. Brasília, contradições de uma cidade nova. 2001. Disponível em: <[http://www.filmesdoserro.com.br/mat\\_br\\_01.asp](http://www.filmesdoserro.com.br/mat_br_01.asp)>. Acesso em: 10 abr. 2016.

BERNARDET, Jean-Claude. Viagem ao fim do mundo. 2011. Disponível em: <[http://jcbarnardet.blog.uol.com.br/arch2011-06-19\\_2011-06-25.html](http://jcbarnardet.blog.uol.com.br/arch2011-06-19_2011-06-25.html)>. Acesso em: 2 abr. 2016.

CAMPOS, Fernando Coni. Entrevista reproduzida na Revista Contracampo e originalmente publicada em O Pasquim em 12 de novembro de 1974. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/51/entrevistaconi.htm>>. Acesso em: 10 abr. 2016.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3. ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CHAUÍ, Marilena. *Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

CHION, Michel. *El sonido: música, cine, literatura*. Buenos Aires: Ediciones Paidós Iberica, 1999.

COSTA, Lúcio. “Ingredientes da concepção urbanística de Brasília”. In: XAVIER, Alberto; KATINSKY, Julio (org.). *Antologia crítica*. São Paulo: Cosac e Naify, 2012.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Coletivo Periferia, 2003.

DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil. “Modes d’emploi du détournement”. *Les lèvres nues*, Bruxelas, n. 8, maio, 1956.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

JACQUES, Paola Berenstein. “Apresentação”. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologias da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KIERKEGAARD, Sören. *Migalhas filosóficas: ou um bocadinho de filosofia de João Clímacus*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

LEANDRO, Anita. “Desvio de imagens”. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. E-Compós, Brasília, v. 15, n. 1, 2012.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papiрус, 2005.