

A CONTRA-ARGUMENTAÇÃO HISTÓRICA NO CINEMA DE GU DA CEI

The historical counter-argumentation in Gu da Cei's cinema

La contraargumentación histórica en el cine de Gu da Cei

Camilla Shinoda¹
Alex Medrado²

DOI: doi.org/10.31501/esf.v1i26.14248

Resumo: O artigo realiza uma análise fílmica do curta “História de Ceilândia contada por pioneiros”, de Gu da Cei, de modo a caracterizá-lo como um ensaio fílmico, explicitando a subjetividade periférica que elabora um pensamento sobre a história oficial de Brasília. Essa leitura não subalternizada do acervo contido no Arquivo Público do Distrito Federal faz emergir também as subjetividades dos pioneiros. O diálogo entre as duas subjetividades subalternizadas presente no filme produz um processo de subjetivação política.

Palavras-chave: ensaio fílmico. Subalternização. Ceilândia. Gu da Cei.

Abstract: The article analyses the short film “História de Ceilândia contada por pioneers”, by Gu da Cei, in order to characterize it as a filmic essay, explaining the peripheral subjectivity that elaborates a thought about the official history of Brasília. This non-subaltern reading of the collection contained in the Public Archive of the Federal District also brings out the subjectivities of the pioneers. The dialogue between the two subaltern subjectivities present in the film produces a process of political subjectivation.

Keywords: film essay. subalternization. Ceilândia. Gu da Cei.

Resumen: El artículo analiza el cortometraje “História de Ceilândia contada por pioneros”, de Gu da Cei, para caracterizarlo como ensayo fílmico, explicando la subjetividad periférica que elabora un pensamiento sobre la historia oficial de Brasília. Esta lectura no subalterna de la colección contenida en el Archivo Público del Distrito Federal también pone de manifiesto las subjetividades de los pioneros. El diálogo entre las dos subjetividades subalternas presentes en la película produce un proceso de subjetivación política.

Palabras-clave: ensayo de cine. subalternización. Ceilândia. Gu da Cei.

¹ Doutoranda, Universidade de São Paulo, São Paulo - SP, Brasil. cshinoda@usp.br | <https://orcid.org/0000-0002-4922-4481>

² Doutor; Instituto Federal de Brasília, Brasília, DF, Brasil. alexmeteora@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-2333-202X>

Introdução

O objetivo desse artigo é analisar a possibilidade de um processo de subjetivação política (Rancière, 2014) no curta *História de Ceilândia contada por pioneiros*³ (2021), de Gu da Cei, filme que elabora uma contra-argumentação à versão oficial da história de Brasília e Ceilândia, a partir do uso de acervos institucionais do Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF). Gu é um jovem cineasta morador da Ceilândia, região administrativa⁴ (RA) do DF, originada a partir da expulsão dos pioneiros - aqueles que construíram a capital do país - para o local distante que herdou em seu nome as iniciais da sigla da Campanha de Erradicação de Invasões (CEI). A subjetivação política é um processo de desidentificação com um comum que está posto (Rancière, 2014, p.72), não se restringindo à afirmação de uma identidade, mas também à recusa de uma identidade imposta pelo outro. A hipótese do presente artigo é de que o filme de Gu reconfigura o sensível a partir da aparição política (Rancière, 2019; Marques, 2022) de subjetividades ceilandenses, por meio de dois movimentos principais: o aparecer político de uma subjetividade autora da contra-argumentação e das subjetividades dos pioneiros que emergem do material de arquivo transformado em matéria-prima fílmica. Aparecer é um gesto político, por isso mesmo estético, e também comunicacional. Ele produz um sujeito político sobre uma cena de dissenso, impondo a palavra daqueles que não eram contados no comum que estava posto (*Ibidem*). O dissenso pode ser entendido como “o conflito de vários regimes de sensorialidade” (Rancière, 2014, p. 59), mas “não é a guerra de todos contra todos. Ele dá ensejo a situações de conflitos ordenadas, a situações de discussão

³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PGZ3ZMipKXw>

⁴ A divisão do Distrito Federal em regiões administrativas foi oficializada por meio da Lei nº 4.545/64. Elas são subdivisões territoriais do DF, cujos limites físicos, estabelecidos pelo poder público, definem a jurisdição da ação governamental para fins de desconcentração administrativa e coordenação dos serviços públicos de natureza local. Plano Piloto, Taguatinga, Gama, Ceilândia e Recanto das Emas são algumas das 34 regiões administrativas do DF, sendo que, apenas a primeira delas é considerada Brasília (a capital do país), e todas as outras são tidas como periféricas.

e de argumentação” (Rancière, 2006, p. 374). O comum que está posto, nesse caso, é a versão oficial da história de Brasília, que também pode ser entendido como o regime de sensorialidade hegemônico.

Caracterizar o curta como um ensaio fílmico, a partir do conceito elaborado por Mateus Araújo (2013), é importante para descortinar o sujeito periférico que conduz a argumentação, aquele que manifesta a primeira aparição. O gênero do ensaio é associado à elaboração de um pensamento, de uma argumentação crítica (Araújo, 2013) realizada por um sujeito. No filme em questão, podemos dizer que esse sujeito que conduz o ensaio é um sujeito ceilandense, isto é, morador dessa região periférica. Reconhecer esse sujeito ceilandense como alguém que elabora um novo pensamento sobre a história de sua cidade é um fato importante, visto que ele faz parte dos incontados, daqueles que foram subalternizados (Spivak, 2014).

Assim, o artigo se debruçará sobre o filme, por meio, de uma análise fílmica poética, além de trazer alguns exemplos da versão oficial da história de Brasília, para apresentar de forma mais nítida os contrapontos estabelecidos pelo filme. Para analisar a produção de sentido do curta, a análise fílmica deve olhar para as brechas (Simas & Rufino, 2019) dos arquivos oficiais remontados pelo cineasta, a partir da emergência de um sensível que brota da dimensão humana do território ceilandense. Será necessário “escutar e falar com outras vozes ou nos calaremos para sempre”, como convocam Simas e Rufino (*Ibidem*, p. 2). Uma análise que perceba os encruzos de imagem e som, que operam nas frestas e reconectam as subjetividades subalternizadas pela modernidade e pelas narrativas oficiais de governo, por meio do cotidiano como campo inventivo que “se inscreve como inventário de diferentes saberes e rotas” (*Ibidem*, p.10), levando-nos aos desvios que rompem com possíveis epistemicídios. Como exemplares da narrativa oficial de Brasília, traremos textos presentes no site do ArPDF, sobre os quais

faremos uma breve análise de discurso, e, além disso, travaremos um diálogo com as análises de cinejornais realizadas pela pesquisadora Tatiana de Lima (2020), como veremos adiante.

Subalternização dos sujeitos ceilandenses

Brasília é uma cidade que nasceu com uma lente apontada para si. A clássica imagem em preto e branco de seu marco zero – aquele imenso X em pleno Planalto Central, fotografado por Mário Fontenelle – inaugurou também a construção de uma narrativa oficial sobre a futura capital do país. Planejada e moderna, a cidade foi fruto de uma verdadeira saga com a missão de ocupar a região Centro-Oeste brasileira. Essa é a história publicada na imprensa, registrada nos livros didáticos, nos museus, nos acervos públicos, nos diversos filmes institucionais. Ela é retomada a cada dia 21 de abril – data em que se comemora a inauguração da cidade - por todos os governantes, independentemente de sua filiação partidária: políticos de direita, de centro e de esquerda estão unidos na construção dessa narrativa sobre a utópica capital modernista.

De 1957 a 1995, foram gravados diversos cinejornais – filmes de propaganda institucional - para a Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap). Esses filmes eram exibidos nas salas de cinema, antes dos longas-metragens, e foram utilizados como propaganda para o fortalecimento da narrativa utópica sobre Brasília, como já foi apresentado em diversas pesquisas (Rodrigues, 1990; Martins, 2013; Lima, 2020). Uma dessas pesquisas é a de Tatiana de Lima (2020), que faz a análise fílmica de um conjunto de cinejornais⁵ da Novacap realizados durante a construção da cidade. A pesquisadora investiga

⁵ Para o artigo "O Imaginário utópico nos cinejornais da construção de Brasília", a pesquisadora Tatiana de Lima analisou cinejornais da Novacap realizados na época da construção da capital. Os arquivos foram encontrados no ArPDF. São eles: As primeiras imagens de Brasília (1957); O

como esse material, que se encontra também no Arquivo Público do Distrito Federal, contribuiu para a construção do imaginário utópico da cidade.

Nesses filmes institucionais, Brasília é representada enquanto uma capital que nasce do zero, mas que aponta para o futuro. Os mitos do “descobrimento do Brasil” e do bandeirantismo são evocados “para elaborar uma historicização paradoxalmente desistoricizante da construção da cidade, vinculando-a a acontecimentos distantes no tempo que reforçam os sentidos de refundação do país, conquista do território e progresso” (Lima, 2020, p.17). Tempo histórico e tempo narrativo se articulam vinculados a essas noções coloniais. Outra conclusão de sua pesquisa é a maneira como os pioneiros, os operários responsáveis pela construção da cidade, aparecem nesses filmes. Para Lima, enquanto o presidente Juscelino Kubitschek e os intelectuais envolvidos na idealização da capital surgem como “sujeitos do olhar”, que olham e pensam Brasília, os pioneiros “nada têm a dizer, eles não pensam, apenas empregam incessantemente os corpos para a execução inquestionável da utopia” (ibidem, p. 37). É possível dizer que os pioneiros são personagens subalternizados (Spivak, 2014) pela cinematografia oficial.

Outro dado importante para a análise que faremos é que, apesar de a relação entre a cidade e o cinema ter sido estreita desde a sua origem, a maior parte da produção cinematográfica, pensando aqui para além dos filmes institucionais, é centrada na região central, o Plano Piloto, com raras visitas às outras regiões administrativas. Em 2005, mais de quatro décadas após o início da construção da cidade, surge o primeiro cineasta do DF que coloca outra RA no centro de sua obra: ele é Adirley Queirós. Adirley é morador da Ceilândia e estreia com o curta *Rap – O canto da Ceilândia*. Hoje, Adirley possui curtas, médias, séries e quatro longas-metragens. Desde então, outros artistas periféricos vêm se fortalecendo

bandeirante (1957), ambos de Jean Manzon; Brasília (1957), de Sálvio Silva; Brasília, profecia de Dom Bosco (1957), de Romeu Paschoaline; Caminhos de Brasília (1959), de Obenor Santos; Brasília nº10 (1958), Brasília nº12 (1958), Brasília nº14 (1958), Brasília nº16 (1959) (ou Primeiro de Maio em Brasília) e Brasília nº17 (1960), todos esses de José Silva. Para saber mais, acesse o artigo disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos/article/view/52235/34807>.

enquanto cineastas. Gu da Cei é um deles. Formado em Comunicação Organizacional pela Universidade de Brasília (UnB), ele é o primeiro de seu núcleo familiar a fazer um curso superior. Gu integra o coletivo Duca, nascido no projeto Jovem de Expressão - uma ocupação da Praça do Cidadão, na Ceilândia Norte. O Jovem de Expressão é um espaço que oferece cursos de formação audiovisual para a juventude periférica, tornando-se, assim, o berço de alguns coletivos ceilandenses. A investigação de Gu orbita entre temas como direito à cidade, mobilidade urbana e vigilância. Suas obras têm circulação por galerias de arte do Distrito Federal e de São Paulo. Ele começou a filmar em 2018. A presença dos sujeitos ceilandenses enquanto diretores de cinema, como aqueles que dão a palavra final sobre a construção narrativa, é muito recente na história da cidade.

Ensaísmo na quebrada

O conceito de ensaio fílmico utilizado nessa análise é aquele cunhado pelo pesquisador Mateus Araújo: ele traz uma noção de ensaio mais estrita e alinhada à sua forma literária e filosófica, que entende um filme enquanto ensaio quando ele “se organiza não como narração, mas como argumentação audiovisual” (2013, p. 113). Essa noção, ainda segundo Araújo, foge de um entendimento mais amplo que costuma alçar à categoria de ensaio qualquer obra cinematográfica que faça um experimento, esboço ou tentativa de tensionar os limites mais tradicionais entre o documentário e a ficção. A argumentação audiovisual – elaboração de um pensamento por meio de um fluxo de imagens e sons articulados – costuma ser mediada por uma subjetividade, um eu que toma para si e direciona a disposição dos elementos imagéticos e sonoros que constroem a argumentação (*ibidem*).

A presença do sujeito condutor da argumentação nos ensaios fílmicos pode se dar de diversas maneiras, utilizando desde recursos mais comuns, como uma narração em primeira pessoa que personaliza a elaboração argumentativa por cima das imagens, até maneiras mais originais como a irrupção de cenas ficcionais dentro de um documentário. Há também um ensaísmo que se vale da subjetividade de terceiros, como define Araújo, o ensaísmo dos outros “consiste em escolher textos alheios, selecionar seus trechos, condensá-los, encontrar o modo mais preciso de tratá-los, lê-los ou dizê-los, e de inseri-los numa articulação argumentativa entre as imagens e os sons” (*ibidem*, p. 116). Sendo assim, não há uma regra para que a subjetividade seja expressa em um filme ensaio, mas ela é um aspecto fundamental para caracterizá-lo. As subjetividades ceilandenses são um elemento novo e ainda escasso na cinematografia do Distrito Federal. *História de Ceilândia contada por pioneiros* possui um sujeito que conduz e organiza a argumentação fílmica, apesar de ele não se expressar explicitamente por meio da primeira pessoa. Como veremos a seguir, a subjetividade autora da argumentação se apresenta por meio da montagem fílmica a partir da subjetividade dos outros, presente nos arquivos que revisitam o passado do território para encontrar novas versões da história da capital e da Ceilândia.

No curta de Gu da Cei não há material original captado por ele e uma equipe. O filme é todo realizado a partir das imagens de acervo encontradas no Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF). Criado em 1985, o ArPDF é o órgão oficial responsável por salvaguardar e preservar a memória do Distrito Federal e de Brasília. É comum que a documentação encontrada em seus acervos seja utilizada em filmes, principalmente naqueles que possuem algum viés historiográfico. Por exemplo, no curta *Rap – o canto da Ceilândia*, Adirley Queirós utiliza fotografias do ArPDF para contar como foi a expulsão de pessoas da Vila do IAPI para a Ceilândia, por meio do depoimento de rappers ceilandenses. O mesmo cineasta, no entanto, em seu primeiro longa *A cidade é uma só?*, apresenta o órgão como um

personagem, mas dessa vez pela memória que ele deixou de preservar. Junto à personagem documental Nancy Araújo, Adirley refaz o jingle da Campanha de Erradicação de Invasões, como uma crítica à história que o órgão institucional não contou.

O filme de Gu se atém ao tempo passado, potencializando a ressignificação do arquivo da Ceilândia. A memória, nesse caso, é o cerne do filme, configurando-se enquanto uma memória coletiva, como veremos mais à frente. A camada imagética do curta de Gu é toda constituída por imagens em movimento, mas elas são muito heterogêneas, o que costuma ser uma característica de ensaios fílmicos (ARAÚJO, 2013). Há imagens de Brasília, da Vila do IAPI e, principalmente, da Ceilândia; imagens coloridas e em preto e branco; imagens aéreas e monumentais; imagens de uma vida precarizada; e ainda outras imagens mais abstratas. Percebe-se que elas são provenientes de fontes diversas dentro do ArPDF.

A banda sonora de História de Ceilândia também é composta por material do acervo do ArPDF. Em visita à instituição, o cineasta se deparou com o *Programa de História Oral*, um projeto formado por dois catálogos de depoimentos sonoros que surgiram com a “necessidade de ampliar os horizontes das informações dos documentos oficiais, recuperando informações sobre a construção de Brasília” (ArPDF, 2017) e a formação dos primeiros núcleos urbanos da região: Planaltina, Núcleo Bandeirante, Ceilândia e Taguatinga. É importante ressaltar que os outros três núcleos urbanos já existiam antes da inauguração de Brasília⁶. Ceilândia é o único entre eles que surge depois da inauguração da capital e com o objetivo claro de afastar os operários (já instalados em vilas) do Plano Piloto. O material que constitui o arquivo da

⁶ Planaltina foi fundada em 1859, sendo a mais antiga das regiões administrativas do DF. Inicialmente, ela fazia parte da província do Goiás. Mas já em 1892, a cidade foi inserida na área demarcada como Distrito Federal pela Comissão Cruls para a futura capital do Brasil. O Núcleo Bandeirantes foi fundado em 1956, sendo inicialmente conhecido como Cidade Livre. Era um núcleo provisório, que funcionava como centro comercial e recreativo para pessoas ligadas diretamente à construção de Brasília, mas depois foi transformado em cidade-satélite. Taguatinga é fundada em 1958, na área da antiga Fazenda Taguatinga, no município goiano de Luziânia, com o objetivo de amenizar o crescimento populacional rápido da Cidade Livre. Informações disponíveis em <https://www.arpdf.df.gov.br/programa-de-historia-oral/> e <https://www.taguatinga.df.gov.br/category/sobre-a-ra/conheca-taguatinga/>, acessadas em 27/02/2023.

Ceilândia no Programa é formado por entrevistas com os trabalhadores expulsos e com funcionários do governo que acompanharam a Campanha de Erradicação de Invasões. Trechos dessa extensa pesquisa sobre a região administrativa fazem parte do curta de Gu.

Em *História de Ceilândia contada por pioneiros*, o processo de entrevistas não contou com a mediação direta do cineasta, mas sim com a condução das pesquisadoras Silvia Regina Viola de Castro e Viviane Irene Fonseca Dornas, ambas servidoras públicas do ArPDF. Nos depoimentos que se tornaram material fílmico, podemos perceber pioneiros e funcionários governamentais contando as histórias da Vila do IAPI, um dos locais habitados pelos operários antes da Campanha de Erradicação de Invasões. Tanto os pioneiros quanto os servidores públicos falam sobre o movimento de expulsão dos trabalhadores para essa área mais distante - que viria a se chamar Ceilândia - e sobre as dificuldades de se morar nesse local ainda sem nenhuma infraestrutura. Segundo o site do ArPDF, a coleta de dados para o programa “seguiu os princípios consagrados da história oral: sugerir ao entrevistado temas, evitando perguntas, discussões e interrupções” (2017). A metodologia consegue obter um tom um pouco mais informal do que o habitual em pesquisas historiográficas. Mesmo assim, é possível notar que há uma certa rigidez na conversa. A expressão “senhora”, que escapa em um dos depoimentos presentes em *Histórias da Ceilândia*, é um exemplo claro da relação de diferença, alteridade e hierarquia entre entrevistadoras e entrevistados no projeto do Arquivo Público.

A partir do texto de apresentação do *Programa História Oral*, percebe-se que há uma vontade de ampliar a documentação oficial para além daquela que se refere ao Plano Piloto, preservando também a memória dos trabalhadores que construíram a capital e foram morar em lugares muito mais distantes.

O Projeto Ceilândia, resgate histórico pretende reconstituir os primeiros anos da cidade, de 1971 até os dias de hoje, de acordo com as pesquisas documentais e os depoimentos orais dos moradores transferidos pela Comissão de Erradicação de Invasões – CEI a partir de 27

de março de 1971. A publicação procurou repassar os principais passos do surgimento da cidade, cujos 24 depoimentos cedidos ao ArPDF, refletem o orgulho dos pioneiros que viram a cidade nascer, crescer e progredir, graças a garra de um povo. A construção de Brasília provocou um intenso fluxo migratório para o Planalto Central. Milhares de trabalhadores, de todos os cantos do Brasil resolveram apostar no futuro. Os migrantes foram chegando e pela falta de habitações populares construíram seus barracos em áreas desabitadas, originando as invasões populares das terras públicas do Distrito Federal. Ceilândia é resultado desse fluxo migratório, da remoção das invasões e das favelas que foram surgindo nos canteiros de obras ou arredores, da antiga Cidade Livre, atual Núcleo Bandeirante. A remoção iniciou em 27 de março de 1971, nascendo a cidade de Ceilândia, projetada pelo arquiteto Ney Gabriel de Sousa, hoje com uma população de 344.039 habitantes. (ArPDF, 2017)

Porém, a partir do próprio texto disponível no site do programa, podemos perceber que não há o objetivo de rever radicalmente a historiografia oficial. O uso de termos como “invasão”, para denominar a Vila do IAPI; “remoção”, para nomear a expulsão dos trabalhadores para Ceilândia; “orgulho”, como o principal sentimento a caracterizar os pioneiros, e “garra” para denominar a sobrevivência em condições precárias, demarcam os limites da pesquisa do *Programa de História Oral*. A narrativa oficial sobre Brasília - que cria o imaginário utópico e futurista para a capital – continua dialogando com o discurso construído pelos cinejornais da Novacap, mesmo quando se trata de um dos episódios mais controversos da história de cidade, que foi a expulsão dos pioneiros de áreas próximas ao Plano Piloto. Ainda assim, o ArPDF insiste em reproduzir o imaginário propagandeado por Juscelino Kubitschek. Mesmo no momento em

que os pioneiros são convocados a contar suas histórias, eles continuam não sendo verdadeiramente ouvidos pelos funcionários do órgão responsável pela memória do Distrito Federal.

Esse traço conservador do discurso hegemônico proposto pelo ArPDF transparece no material utilizado por Gu da Cei. O termo “invasão” está presente em falas de uma servidora pública e de um operário, demonstrando que a expressão pejorativa para denominar as vilas operárias era utilizada com recorrência, era tida como senso comum. Apesar do uso do termo conservador, os relatos dos pioneiros conseguem escapar ao lugar em que o discurso oficial pretende aprisioná-los. Mesmo que não façam uma problematização de certos termos, os pioneiros estão conscientes das contradições existentes no processo de remoção e o diretor do curta articula diversos trechos de depoimentos em que as insatisfações dos trabalhadores estão presentes. Há, por exemplo, uma denúncia de um operário sobre a necessidade de ter que pagar pelo lote, sendo que a conversa inicial com o GDF indicava que os terrenos seriam cedidos.

A premissa inicial do *Programa de História Oral* estacionava o ceilandense nessa figura do pioneiro, mas como está descrito no próprio site “os entrevistados de modo geral, ultrapassam os limites dos temas que lhe foram propostos, e relatam suas experiências e trajetórias como cidadão” (2017). Por mais que o texto de apresentação do programa não evidencie esses momentos e tente conservar a narrativa oficial, eles estão lá. Gu, um morador desse território historicamente subalternizado, conseguiu enxergar além da narrativa hegemônica nos acervos de imagem e som do ArPDF. Para análise do manejo fílmico desse material, dialogaremos com a compreensão de que os arquivos não são repositórios de fatos, mas que eles podem ser lidos e interpretados, como defende Spivak (1985, p. 248). Assim, será possível

compreender como a montagem fílmica denuncia a plasticidade hegemônica (Spivak, 2010) presente na leitura oficial do acervo público.

A argumentação do filme se inicia a partir do momento em que os arquivos podem ser questionados, afinal a leitura que fazemos deles pode estar contaminada pela versão hegemônica da História. A construção ensaística do filme permite que as breves falas dos pioneiros, que estavam operando discretamente nas frestas (SIMAS & RUFINO, 2019) dos depoimentos integrais para resistirem ao discurso oficial, viessem à tona. A edição sonora do filme brinca com os depoimentos, recorta, cola, justapõe e contrapõe o acervo de entrevistas sem se ater à construção narrativa de personagens individuais, afinal o que se elabora é a construção coletiva que apresenta a história da Ceilândia realmente contada pelos pioneiros, como enfatiza o próprio título do filme. O direto à cidade é reavido a partir da montagem fílmica que subverte a oficialidade dos arquivos e traz a fala dos pioneiros como motor da narrativa.

O filme de Gu da Cei é uma argumentação audiovisual, para ser mais precisa, uma contra-argumentação audiovisual à historiografia oficial que o ArPDF pretende preservar. E isso está dado na fala que inaugura o curta: “Ceilândia é uma construção, como toda Brasília é”. O ensaio fílmico inicia com essa informação essencial que evidencia os processos de disputa de narrativas sobre as cidades, mas também sobre os processos de construção da própria obra cinematográfica. Desde o início, o curta apresenta sua premissa de equivalência entre Brasília e Ceilândia, mas também entre a construção do discurso oficial e do não oficial. Se é possível construir um discurso sobre a capital, também é possível construir um discurso sobre a Ceilândia. O sujeito ensaísta irá apresentar a elaboração de um pensamento por meio do filme, articulando imagens e sons, para apresentar um contra-argumento que dispute espaço com o discurso oficial. O seu posicionamento principal fica explícito na segunda fala do filme: “Quem

pensa que Ceilândia é pobre, é mais pobre do que Ceilândia. Porque se tem uma cidade que não tem nada de pobre é Ceilândia, tem carências”. Nesse momento, o sujeito ensaísta se opõe a uma condição essencialista de subalternidade que possa ter sido dada ao território e evidencia o sistema de opressões e omissões que provocaram a precariedade.

Esses dois trechos iniciais, assim como todo o curta, não se articulam com imagens dos depoentes, mas sim com imagens que possam potencializar a contra-argumentação proposta pela obra. Não por acaso, essas duas frases iniciais compõem os planos articuladas com closes de crianças (Figs. 1 e 2), como a sinalização do frescor existente na nova elaboração argumentativa que está sendo colocada a partir das frestas encontradas nas entrevistas dos pioneiros. As imagens também abrem um contraponto ao tipo de imagem que costuma ser utilizada pelos cinejornais para representar os moradores da Ceilândia. Em vez de imagens de pessoas trabalhando arduamente para construir Brasília, vemos as expressões contemplativas de duas crianças. Assim, como JK e os outros intelectuais que imaginaram a capital do país, as crianças moradoras de Ceilândia também são sujeitos do olhar e do pensar.



Figuras 1 e 2 – Closes de crianças se articulam com as premissas iniciais, indicando o frescor do contra-argumento (*História de Ceilândia contada por pioneiros*, 2021).

A articulação entre imagens e sons heterogêneos feita pela montagem é o que garante a construção desse ensaio fílmico. Não só pelo argumento que se constrói a partir da justaposição desses elementos audiovisuais, mas também pela mediação de um sujeito, um eu periférico que subverte os arquivos da história oficial para contestá-la. Se o objetivo do ArPDF era ampliar a historiografia oficial, o filme, ao pinçar e articular os momentos específicos que escapam ao discurso hegemônico, consegue complexificar as subjetividades periféricas, que talvez tenham ficado diluídas perante a totalidade do acervo. Esse sujeito, no entanto, não assume a primeira pessoa. O diretor não se coloca enquanto indivíduo no filme, a partir de um posicionamento personalizado explícito. Ele traz a voz de outras pessoas, faz um ensaísmo dos outros para compor essas camadas complexas de subjetividade que compõem o filme. Na verdade, não é a voz dos outros, mas a voz dos seus. Os seus iguais que chegaram antes e tiveram a sua força de trabalho explorada. Aqueles que não falavam nos cinejornais da Novacap. Aqueles que construíram a capital, que foram expulsos dela e precisaram lutar para sobreviver em um local sem estrutura. Esses trabalhadores são seus familiares, seus vizinhos, as pessoas pela rua, os feirantes de sua cidade. Essa polifonia perfaz a verdadeira tradição oral, estratégia de resistência tão comum à cultura popular, que mantém sua história e seus segredos por meio desse diálogo entre gerações. O trabalho com arquivos do sujeito periférico ensaísta convoca também a aparição dos sujeitos periféricos que foram subalternizados nos cinejornais da Novacap.

O sujeito que elabora a contra-argumentação audiovisual é também um sujeito contemporâneo, e é por meio dele, que o filme faz sua viagem no tempo e chega ao presente. O ritmo da montagem fílmica é o elemento que mais caracteriza esse encontro entre diferentes temporalidades. Ele é caracterizado por recursos como a repetição de planos curtos e rápidos, o que enfatiza determinadas informações imagéticas, mas também dialoga com as linguagens contemporâneas do GIF animado, explorando um

ritmo não tão usado no cinema, mas muito comum à linguagem audiovisual da internet. Vale destacar que a primeira janela imaginada para o filme foram as redes sociais (*YouTube* e *Instagram*) de Gu da Cei. Esse ritmo, no entanto, se impõe à camada imagética do curta, enquanto a camada sonora mantém um ritmo mais lento de contação de história. A opção pelo contraste entre imagem e som marca o encontro entre as gerações, reforçando também a existência de uma manipulação do material de acervo, o que contribui com a ideia de que eles não são repositórios de fatos, mas frutos de uma construção. Esses elementos explicitam a presença do olhar desse sujeito contemporâneo que pensa sobre o passado de sua cidade, convoca os seus antepassados e articula a produção dessa memória com o hoje.

A caracterização do filme como um ensaio fortalece a presença do sujeito argumentador e complexo, que protagoniza não apenas a mediação entre as diversas temporalidades, mas que também se atreve a romper com o ritmo mais rápido da memória imagética com uma digressão sobre o cotidiano da cidade. Ao utilizar um plano mais abstrato – iniciado aos 3’10’’ - que confere um ar poético a um relato sobre a “terra, a chuva, a lama e a poeira que misturada ao vento roncador atrapalhava” a visão do habitante de Ceilândia que deu essa entrevista ao ArPDF (Figs. 3 e 4), o filme permite a elaboração de uma pausa, que rompe com o ritmo mais veloz das imagens da cidade. O plano surge como um respiro, mas também como um desabafo, que amplifica a subjetividade dos pioneiros, ao humanizá-los por meio da poesia e do cotidiano.



Figuras 3 e 4 – Plano abstrato ressalta a existência do sujeito periférico ensaísta (*História de Ceilândia contada por pioneiros*, 2021).

O sujeito ensaísta está tão certo de que está elaborando uma construção de uma outra versão, que não precisa excluir os trechos de relatos não pertencentes aos pioneiros em sua contra-argumentação. Os relatos dos especialistas estão lá e contam os momentos oficiais da história da capital. Mas ao serem manipulados pela montagem subjetiva, logo serão contrapostos por depoimentos dos próprios trabalhadores. Imagens de arquivo da construção do Plano Piloto e da Vila do IAPI se articulam tanto com falas de especialistas como de pioneiros, mas as relações de afastamento e aproximação nas escolhas de enquadramento assumem uma posição de convergência com os moradores periféricos. Ainda no primeiro minuto do filme, após a explicação dos especialistas sobre o que era a “invasão” do IAPI, segue o depoimento de um pioneiro para se contrapor ao discurso oficial: “E o IAPI era realmente o Instituto de Aposentadoria Pensão dos Industriários. Então industrial, que exatamente enquadrava o trabalhador da construção civil que éramos nós”. Na camada imagética, durante o relato oficial, aparecem planos abertos e distantes (Fig. 5) da construção de uma casa, mas quando o curta traz a fala do pioneiro, vemos um plano detalhe da mão que constrói, da mão de quem conhece de maneira próxima aquele

fazer e aquela realidade (Fig. 6). O sujeito periférico ensaísta constitui um vínculo de proximidade com o trabalhador.

É importante ressaltar que a associação do ceilandense ao trabalho nesse caso é muito distinta daquela que acontecia nos cinejornais estudados por Tatiana Lima (2020). Aqui, o operário constrói a sua própria casa e não as edificações monumentais do lugar do qual ele terá que se afastar. Além disso, ele não é apenas um corpo que trabalha. Nesse momento, o ceilandense conta a sua história e se identifica como um trabalhador, mostrando que está ciente da sua importância para a existência das duas cidades. Assim, por meio da aparição dos sujeitos periféricos, os espaços amplos e vazios da capital se transformam em território na Ceilândia. Território no sentido defendido por Milton Santos (1994), isto é, o território usado, habitado, considerado enquanto instância social.



Figuras 5 e 6 – A distância do enquadramento afasta ou aproxima o vínculo do eu com o trabalhador. (*História de Ceilândia contada por pioneiros*, 2021).

Assim como as premissas de abertura do filme são trechos de depoimentos de pioneiros, a conclusão - “Meu amigo, Ceilândia é gente” – (Fig. 7) também o é. São os ceilandenses que abrem e fecham o filme, conduzindo a construção dessa argumentação audiovisual, mas também do que a

Ceilândia foi e ainda é. Na camada imagética, os jovens e as crianças surgem novamente. O curta começa e termina com a camada sonora defendendo a sua argumentação sobre a identidade de seu território. Enquanto isso, as imagens buscam o futuro por meio da juventude. Os corpos ceilandenses não estão trabalhando nesses momentos cruciais da narrativa, mas sim realizando atividades como a contemplação, o riso e a brincadeira. O encontro cinematográfico de diferentes gerações de ceilandenses é o vetor capaz de contar a real história desse território.

Com o filme *História de Ceilândia contada por pioneiros*, podemos acompanhar a aparição política (Rancière, 2019; Marques, 2022) de dois sujeitos periféricos distintos. Primeiro, o condutor do ensaio fílmico, aquele que propõe nova interpretação para o acervo encontrado no Arquivo Público do Distrito Federal. Ele é o sujeito que brinca e media o encontro com o material audiovisual para montar uma contra-argumentação à versão oficial da história. Nesse percurso, o sujeito ensaísta se encontra com outros sujeitos periféricos – os pioneiros – que foram subalternizados no discurso imposto pela memória hegemônica. Com a elaboração do ensaio, os pioneiros reaparecem na história como sujeitos falantes. A partir da aparição dos sujeitos periféricos, há um processo de subjetivação política, um movimento de desidentificação com a versão da história que está posta, mas também a produção de uma nova argumentação. O encontro entre esses sujeitos periféricos é também um encontro entre passado e presente que territorializa a Ceilândia. A aparição dos sujeitos e o processo de subjetivação política que se apresenta faz com que o uso – a vida – do território também venha à tona. Há uma atualização da igualdade entre Brasília e Ceilândia a partir do momento em que se manifesta o dano existente entre os dois lugares. Jacques Rancière (2014; 1996) elucida uma problematização sobre seu pensamento de sua filosofia política que entende que há um jogo entre dois processos, o primeiro deles é o que acomoda o governo e suas relações com as construções hierárquicas, o consenso e a distribuição dos lugares, dos

tempos, das funções, ao qual ele denomina de polícia. O segundo processo é o da igualdade, que consiste no jogo das práticas guiadas pelas pressuposições da igualdade de qualquer um com qualquer outro e pela preocupação de verificá-la. De maneira resumida para o entendimento da contra-argumentação histórica de Gu da Cei, Rancière (2014) infere que para que haja uma cena de dissenso, não se afirma que a polícia nega a igualdade, mas ela causa um dano à igualdade. “O dano pelo qual existe política não é nenhum erro pedindo reparação. É a introdução de um incomensurável no seio da distribuição dos corpos falantes” (Rancière, 1996, p. 33).

A historiografia oficial da ArPDF é o que, para Rancière (1996), a polícia demarca, uma ordenação das corporeidades que balizam as organizações e diferenciações entre os modos de ser, ver, dizer, fazer “que faz que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa; é uma ordem do visível e do dizível que faz com que essa atividade seja visível e outra não o seja, que essa palavra seja entendida como discurso e outra como ruído” (*ibidem*, p. 42). A política, pois, é a interrupção da ordem natural da dominação por uma parcela dos sem-parcela. “Ela define o comum da comunidade como comunidade política, quer dizer, dividida, baseada num dano que escapa à aritmética das trocas e das reparações. Fora dessa instituição não há política” (*ibidem*, p. 27).

A elaboração de uma contra-argumentação é também a produção de uma cena de dissenso (Rancière, 2005; Marques, 2013), sendo que o dissenso “põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum” (Rancière, 2014, p. 49). O sujeito ensaísta produz não só uma nova argumentação, mas reconfigura a partilha do sensível. Ele conta histórias que não haviam sido ouvidas, mostra paisagens que não haviam sido vistas, produzindo uma nova possibilidade do sensível, uma “atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação

de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho” (Rancière, 1996, p. 42). Enquanto os cinejornais da Novacap “desistoricizam” o passado da capital, o filme de Gu da Cei estabelece uma nova relação entre presente e passado. A obra permite a reapropriação de um tempo não hegemônico, o que afasta a história da Ceilândia e dos ceilandenses do passado construído a partir de noções coloniais, como o descobrimento e o bandeirantismo. A memória se territorializa no espaço fílmico e Ceilândia, assim como os pioneiros, ficam livres para poder “ser gente”.



Figura 7 – A cena final do filme atualiza a situação de igualdade entre Brasília e Ceilândia (*História de Ceilândia contada por pioneiros*, 2021).

Referências

- Araújo, M. (2013). Straub, Huillet e o ensaísmo dos outros. Belo Horizonte, *Devires*, V. 10, n.1, p.108-137.
- Lima, T. H. A. (2020). O imaginário utópico nos cinejornais da construção de Brasília. In: *Revista Transversos*. Rio de Janeiro, nº. 19, 2020. pp. 16-42. <http://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/transversos>. ISSN 2179-7528. DOI:10.12957/transversos.2020.52235
- Maciel, L. C. (2021). Spivak, pós-colonialismo e antropologia: pensar o pensamento e o colonialismo-em-branco dos nossos conceitos. *Revista Antropologia* 2021, 64 (2), 1-27.
- Marques, A. (2022). O método da cena em Jacques Rancière: dissenso, desierarquização e desarranjo. *Galáxia* 2022, 47, 1-21.
- Martins, D. M. (2013). *Os filmes da minha vida: Exibição e salas de cinema em Brasília de 1960 a 1965*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília.
- Rancière, J. (1996). *O desentendimento*. Política e filosofia. São Paulo: Editora 34.
- Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. EXO experimental org; Ed. 34.
- Rancière, J. (1996). O dissenso. In: *A crise da razão*. Org: NOVAES, Adauto (2006). São Paulo: Companhia das Letras; Brasília, DF: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte.
- Rancière, J. (2014). *Nas margens do político*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. KKYM.
- Rancière, J. (2014a). *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. Ed. Martins Fontes.
- Rancière, J. (2019). *Le travail des images*. Dijon. Conversations avec Andrea Soto Calderón. Les Presses du Réel.
- Rodrigues, G. (1990). *Ideologia, propaganda e imaginário social na construção de Brasília*. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília.
- Santos, M. (2005). *O retorno do território*. Observatorio Social de América Latina, 16 (6), 251-261.
- Simas, L., Rufino, L. (2019). *Flecha no tempo*. Mórula.
- Spivak, G. C. (1985). The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives. *History and Theory*, vol. 24, n. 3: 247–272.
- Spivak, G. C. (2014). *Pode o subalterno falar?* Editora UFMG.