

**Brasília, Contradições de uma Cidade Nova (1967):  
um curta-metragem silenciado<sup>1</sup>**

Luís Fernando Amâncio Santos<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente artigo pretende partir do caso de *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova* (1967, de Joaquim Pedro de Andrade), para pensar o choque que houve, durante a Ditadura Militar no Brasil, entre intelectuais e o Estado. Pensamos que esse filme, que sequer foi lançado, nos serve para refletir acerca da ação dos artistas no período, que apareciam na esfera pública, através do poder simbólico do grupo que pertenciam, para contestar a política de então. Todavia, essas reivindicações contavam com represálias do Estado, cujo poder policial anulava, em muitos aspectos, a liberdade de expressão.

**Palavras- chave:** Cinema Novo, intelectuais, poder

**Résumé :** Cet article est sur l'affaire de *Brasília, Contradictions d'une Ville Nouvelle* (*Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*, 1967, Joaquim Pedro de Andrade) et le choc qu'il y avait, pendant la dictature militaire au Brésil, entre les intellectuels et l'Etat. Nous pensons que ce film, qui n'a pas été sorti dans les cinémas, il faire à réfléchir sur l'action des artistes dans la période, qui figuraient dans la sphère publique, par la puissance symbolique du groupe ils appartenaient, pour contester la politique alors. Cependant, ces revendications ont été victime de représailles de l'Etat, qui annulait, avec son pouvoir de police, la liberté d'expression.

**Mots-clés:** Cinema Novo, intellectuel, la puissance

O século XX viu a categorização de um grupo que viria a ter importante atuação na esfera pública: os intelectuais. O “caso Dreyfus”, na França, é o marco de seu surgimento. Esse episódio data de 1898, quando Émile Zola escreve um texto intitulado *J'accuse*, publicado no jornal *Aurore*, acusando injustiça e complô militar no julgamento do capitão Alfred Dreyfus. Apóiam-no, em manifesto, vários escritores, artistas e professores universitários.

Esse evento tem grande importância por deixar marcada uma postura dos intelectuais de impor sua autoridade na busca pela verdade e pela justiça. Os produtores de cultura, naquele momento, tratam de impor a legitimidade que sua posição de “pensadores” encerra em si, e opinam sobre assunto de política. Surge, então, uma categoria simbólica:

---

<sup>1</sup> Esse texto é uma versão modificada da comunicação “O intelectual, a censura prévia e as várias formas de poder”, apresentado no VIII Simpósio de História da Universo - Campus São Gonçalo e publicado nos anais do evento.

<sup>2</sup> Mestrando em História pela UFMG/ Bolsista Capes. Desenvolve a dissertação com o título “Ação, logo, cinema: as relações entre política e o movimento de Cinema Novo”. Email: [luís.amancio@gmail.com](mailto:luís.amancio@gmail.com)

O neologismo “intelectual” designa, originalmente, uma vanguarda cultural e política que ousa, no final do século XIX, desafiar a razão de Estado. No entanto, essa palavra, que poderia ter desaparecido após a resolução dessa crise política, integra-se à língua francesa. Se, por um lado, ela designa um grupo social, por outro, ela qualifica uma maneira de se conceber o mundo social, pressupondo, notadamente, uma oposição às hierarquias estabelecidas. (RODRIGUES, 2005, p. 400)

Assim, esse personagem, o “intelectual”, não fica restrito a esse contexto, tendo destacada importância no século XX. Depois da Segunda Guerra Mundial, ele tem uma função social cada vez mais delimitada. Ele vai ao espaço público se pronunciar sobre o que considera certo, sendo que ter um posicionamento político se torna obrigatório. Então, mais do que um representante da razão, o intelectual passa a ser um engajado<sup>3</sup>. Para Edgard Morin, “a qualidade do intelectual não está necessariamente ligada à sua participação junto à *intelligentsia*, mas ao uso da profissão por e pelas ideias” (Apud: RODRIGUES, 2005, p. 402-403). Até em reação às atrocidades cometidas durante as duas guerras, o intelectual entendia que era seu dever a ação, não se podia deixar que tais eventos se repetissem.

Naqueles anos de pós-guerra, principalmente nas décadas seguintes, o intelectual tornou-se quase um sinônimo de simpatia por ideologias de esquerda. Na França e na maior parte dos países ocidentais, eles se tornavam membros de partidos comunistas, pronunciavam-se a favor da União Soviética (em consequência, tentavam ignorar as más notícias que vinham do governo de Stálin) e mostravam-se esperançosos pelas revoluções que se anunciavam no Terceiro Mundo. Jean-Paul Sartre tornou-se uma espécie de “intelectual total”. Sua militância ideológica, escrevendo livros sobre política e pronunciando-se a respeito de conflitos como a independência da Argélia, fez dele o maior exemplo de intelectual naquele contexto.

Em nosso entendimento, ao vir a público pronunciar-se sobre algum assunto de interesse geral, o intelectual exerce um poder simbólico, oriundo da legitimação de estar inserido privilegiadamente em algum campo do conhecimento, ou das artes. O que implica formar uma categoria dentre as diversas divisões que imprimimos ao mundo. Segundo Pierre Bourdieu, um poder simbólico seria

um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato do mundo (e em particular, do mundo social) supõe aquilo a que Durkheim chama o conformismo lógico, quer dizer, “uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências”. (BOURDIEU, 1989, p. 09)

No Brasil, durante a ditadura estabelecida com o Golpe Civil-Militar de 1964, diversas personalidades utilizaram dessa legitimação na oposição ao governo. Na academia, esse embate foi ferrenho, embora seja mais conhecida essa luta nos meios artísticos. Questionou-se, principalmente, o desrespeito às instituições democráticas, ao retirar da presidência João

---

<sup>3</sup> Nesse trabalho, utilizamos a noção de engajamento dada por Marilena Chauí: “Tomada de posição no interior da luta de classes, como negação interna das formas de exploração e dominação vigentes em nome da emancipação ou da autonomia em todas as esferas da vida econômica, social, política e cultural. Diferente do ideólogo, inserido no mercado, falando a favor do mercado” (CHAUÍ, 2006, p. 29).

Goulart, oriundo de uma chapa eleita pelo voto popular. E, depois do Ato Institucional Nº 5, a oposição clamou pela liberdade de expressão, violentada pelo governo militar.

O Cinema Novo procurou cumprir com seus filmes essa função do intelectual de intervir no cenário político. O movimento foi formado por uma geração de jovens cinéfilos que, na segunda metade da década de 1950, se reuniam em cineclubes e bares. Nesses espaços, eles assistiam e discutiam filmes clássicos e seus contemporâneos, principalmente os do neorrealismo italiano. Da atuação cineclubista e também na crítica cinematográfica, os cinemanovistas tiveram suas primeiras experiências com a produção no fim daquela década. Assim, eles colocaram em prática suas ideias, que propunham renovar o cinema brasileiro, então dominado pelas chanchadas (em queda no momento) e pelos melodramas. Os jovens aspirantes a cineastas queriam fazer um cinema independente, autoral.

O centro geográfico do Cinema Novo foi o Rio de Janeiro<sup>4</sup> e seu núcleo principal era composto por Leon Hirszman, Paulo César Saraceni, Carlos Diegues, David Neves, Joaquim Pedro de Andrade e Glauber Rocha, que chegou da Bahia no fim dos anos 1950 e se mudou em definitivo para lá em 1962<sup>5</sup>. Seu objetivo era fazer filmes com temáticas nacionais e que levassem temas genuinamente populares para as telas. Para isso, esses diretores apostaram em uma estética que confrontava o modelo ao qual o espectador estava acostumado.

[Eles] queriam uma dramaturgia liberta de clichês, impulsionadora da expressão autoral sem as censuras do aparato industrial, estimuladora de uma consciência crítica em face da experiência contemporânea. Sem descartar as emoções e o divertimento, entendiam que as dimensões políticas das novas poéticas exigiam uma linguagem que deveria ir além da transformação dos problemas em espetáculo. (XAVIER, 1993, p. 115-116)

Para os cinemanovistas, seus filmes eram uma forma de ação. A princípio isso foi feito na representação de temas caros à cultura política de esquerda. Em suas películas estavam a pobreza do subdesenvolvimento, a luta de classes e o apelo contra a alienação. Porém, após o Golpe de 1964, esses temas mais amplos passam a conviver com afrontas mais diretas ao governo inconstitucional que se estabeleceu. O engajamento permanecia, como podemos observar no seguinte trecho da narração do documentário *Cinema Novo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1967)<sup>6</sup>: "Marcado pelo seu tempo, o jovem cinema brasileiro é necessariamente político. A luta apenas começa. Num país como o nosso, tudo está por fazer. Entre nós, uma dor moral e social permanece e aumenta. Num país de conflitos, viver significa agir: logo, cinema."

Porém, essas manifestações não ficaram impunes pelo Estado, que tinha um efetivo instrumento de proteção contra eventuais protestos: a força policial. Com ela, perseguiu opositores, sejam políticos ou membros da sociedade civil. O governo militar silenciou vozes

---

<sup>4</sup> Não pretendemos aqui desprezar a importância de outros estados para a formação do que ficou conhecido como Cinema Novo. A Bahia apresentava uma efervescência em torno do cinema que resultou, por exemplo, na longa-metragem *Bahia de Todos os Santos* (1960, de Trigueirinho Neto). Outros estados também foram importantes, como a Paraíba, de onde veio o aclamado documentário *Aruanda*, (1960, de Linduarte Noronha).

<sup>5</sup> Sobre essa delimitação de um núcleo principal no Cinema Novo, estamos seguindo CARVALHO, 2006.

<sup>6</sup> O documentário foi produzido pela alemã ZDF e seu título original é *Improviert und Zielbewusst*.

que destoavam de seu discurso. É o que ocorreu com Joaquim Pedro de Andrade e o documentário *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*<sup>7</sup>.

Em 1967, o diretor Joaquim Pedro de Andrade foi convidado pela Olivetti, empresa italiana fabricante de produtos eletrônicos, para realizar um curta-metragem sobre Brasília, a jovem capital nacional. Tal iniciativa fazia parte de um novo direcionamento do departamento de publicidade da multinacional, investindo no financiamento de cultura. Foi dada à equipe cinematográfica total liberdade de criação<sup>8</sup>.

O diretor convidou o crítico de cinema Jean-Claude Bernardet para colaborar no projeto, uma vez que ele já havia atuado na capital federal como professor da UnB. Juntos com o arquiteto Luís Saia, eles escreveram o roteiro para o documentário. Lúcio Costa e Oscar Niemeyer foram entrevistados no Rio de Janeiro e, então, a equipe seguiu até Brasília, para realizar as filmagens.

A situação do documentário financiado pela Olivetti era atípica dentre as propostas cinemanovistas. Em geral, os diretores produziam filmes independentes, negando-se a produzir películas comerciais ou, nesse caso, sob encomenda. Porém, a total liberdade dada pela empresa italiana fez com que Joaquim Pedro e Jean-Claude Bernardet dessem ao filme contornos que o fazem reconhecível dentro do movimento. Diferente de um filme institucional, elogioso do modernismo que impregnava Brasília, o documentário tem um tom questionador. Apesar de seus apenas sete anos de inauguração, a "Novacap" já demonstrava os problemas que se agravaram com os anos.

É importante observar que Joaquim Pedro de Andrade tinha experiência com a produção de documentários. No início dos anos 1960, ele fez um estágio em Nova York com os irmãos Alfred e David Maysles, referências em um estilo conhecido como "cinema direto" ou *cinéma-vérité*. Ele, que já havia produzido um curta-metragem de documentário, *O mestre dos Apicucos e o Poeta do Castelo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1959) – que depois foi dividido –, tentaria incorporar as lições aprendidas nos estudos em *Garrincha, Alegria do Povo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1963). O "cinema direto", com câmeras escondidas e registros de áudio sincronizado, necessitava de equipamentos modernos, o que a produção sobre o craque botafoguense não obteve. Nos anos seguintes, Joaquim Pedro ficaria mais conhecido por sua relação com o cinema de ficção, sobretudo com adaptações literárias. Todavia, a produção de documentários foi uma constante em sua trajetória<sup>9</sup>.

*Brasília, Contradições de uma Cidade Nova* não segue à risca o "cinema direto". Com uma narração quase onipresente, o documentário tem estilo mais clássico. Ainda assim, percebe-se influências, sobretudo da obra de Jean Rouch, com a ênfase nas entrevistas.

---

<sup>7</sup> *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*. Ficha Técnica: Direção: Joaquim Pedro de Andrade Produção: Filmes do Serro, Rio de Janeiro - Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade, Luís Saia e Jean-Claude Bernardet Produtor delegado / Texto / Narração: K.M. Eckstein Montagem: Bárbara Riedel Imagem: Affonso Beato

<sup>8</sup> Muitas das informações aqui presente sobre *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova* foram retiradas do texto homônimo, de Jean-Claude Bernardet, presente no DVD de *Macunaíma* (1969, de Joaquim Pedro de Andrade), e disponível no site <[http://www.filmesdoserro.com.br/mat\\_br\\_01.asp](http://www.filmesdoserro.com.br/mat_br_01.asp)>. Acessado em março de 2012.

<sup>9</sup> Sobre os documentários de Joaquim Pedro, ver ARAÚJO, 2004.

Podemos dividir o documentário em duas partes. A primeira ocupa-se de apresentar a cidade, principalmente o Plano Piloto. Ao espectador são explicadas as divisões racionais que motivam a concepção da cidade, sua organização, além do enquadramento dos imponentes contornos de suas construções. Com algumas construções não terminadas, a Brasília de 1967 apresenta, junto ao cinza peculiar de seus monumentos de concreto, a predominância do vermelho da terra. A cidade ainda estava em processo de formação.

Na segunda parte do documentário, o foco se distancia do Plano Piloto rumo às cidades satélites. Abre-se a narrativa para entrevistar os trabalhadores que ergueram a capital federal e, sem espaço projetado para eles, formaram grandes periferias ao redor da cidade. A equipe de filmagem entra nas casas, aborda as numerosas famílias, conversa com imigrantes ainda nos ônibus que os levam para o novo desafio. Em comum, a esperança de encontrar algo melhor do que a aridez nordestina que se deixava, ainda que em uma situação de marginalização, em uma cidade que não os esperava por lá.

De certa forma, o documentário aborda relações violentas, cujo tratamento artístico era incômodo aos dirigentes do país. Pois a capital federal tem em sua essência uma equação violenta: de um lado os trabalhadores, que a construíram deixando suas terras de origem para habitar um território até então desbravado; do outro, o projeto de Brasília, que não previa espaço para eles. Nas entrevistas, nota-se um ressentimento com essa expulsão, além de relatos de violência física nesse processo. Brasília era para poucos.

Ou deveria ser. Pois esses trabalhadores, sem lugar no Plano Piloto, montaram uma periferia inesperada, favelas horizontais. E continuaram chegando. Famílias de imigrantes, mesmo que as oportunidades de trabalho no Planalto Central não fossem mais tantas, preferiam optar pelas condições econômicas da jovem capital federal. Elas ainda eram melhores do que aquelas deixadas para trás.

Assim, outra violência era estabelecida, dessa vez contra o projeto de Brasília. O plano modernista do trio Juscelino Kubitschek, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, de construir uma cidade racional, organizada, que levasse o desenvolvimento para o centro do Brasil, acabou ganhando contornos indesejados. A utopia sofre uma violência: é trazida para a realidade. O subdesenvolvimento devora a cidade modelo, na forma de uma periferia quase tão imponente quanto seus belos prédios. "Brasília, com toda sua racionalidade urbana, rapidamente degenerou enquanto território social, reproduzindo a irracionalidade política e os desajustes do resto do país" (BENTES, 1996, p. 73). E isso já se mostrava em 1967.

Nessa segunda parte, o filme encomendado torna-se Cinema Novo: crítico, une o político ao social, não se deslumbra com a arte arquitetônica ao questionar sua inserção contraditória no plano da ação. E, conscientemente ou não, a crítica atinge os próprios cineastas. Afinal, ao pontuar que a "Novacap" funciona como a arte em geral, isolando-se das massas, não podemos deixar de pensar no paradoxo do próprio Cinema Novo. Este, apesar de se propor um cinema popular, viu-se restrito a um público limitado, composto de estudantes e intelectuais em sua maioria. Joaquim Pedro, é bem verdade, conseguiu quebrar essa barreira em seu filme seguinte, *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) Mas,

ainda assim, é impossível não constatar que dentro do próprio cinema existem barreiras, uma espécie de dificuldade de comunicação com determinados públicos<sup>10</sup>.

No que diz respeito à inacessibilidade, esse foi o caso de *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*. Mudanças no departamento de publicidade da Olivetti geraram uma recepção desencontrada com a postura inicial, de incentivar a liberdade de seus realizadores. Ao exibir uma cópia quase finalizada do documentário aos novos responsáveis desse setor, Jean-Claude Bernardet e Joaquim Pedro encontraram uma reação contrariada. Precavida, a Olivetti preferiu não ter problemas com o governo brasileiro. Sequer a possibilidade de versões diferentes para Itália e Brasil agradou. O apoio da multinacional ao filme terminou ali.

O curta-metragem foi exibido no Festival de Brasília de 1968, em sessão não anunciada. Joaquim Pedro foi aconselhado a não submeter o filme à censura, pois, além de uma liberação ter possibilidades mínimas, um mal estar com o governo militar era perigoso. Além das críticas ao projeto de Brasília, motivo de orgulho cívico, o documentário faz insinuações sobre problemas com o governo militar. É o caso do trecho a respeito da UnB, projeto de ser centro de excelência intelectual, mas que teve dezenas de professores deixando a cidade em razão da falta de autonomia para desempenhar suas funções.

Em seu supracitado texto sobre o filme, Jean-Claude Bernardet conta que Joaquim Pedro tinha esperanças de obter a liberação do filme mediante a apresentação de uma carta de apoio escrita por Oscar Niemeyer. A ideia, porém, não se concretizou por um aspecto muito simples: o arquiteto recusou-se a escrever tal documento. Ele ficou descontente com o tom do curta-metragem. Em sua concepção, Brasília ia mal porque estava nas mãos dos militares. Com a saída deles, Niemeyer acreditava que a capital cumpriria com sua missão. Anos depois, provavelmente na década de 1970, ainda segundo Bernardet, o arquiteto e Joaquim Pedro se encontraram. E Niemeyer reconheceu: "vocês estavam certos".

Sem ser lançado comercialmente, o filme teve uma cópia depositada na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. *Brasília* reapareceria nos anos 2000, restaurado, como extra do DVD de *Macunaíma*.

No embate entre poderes em torno dessa película, o do Estado, então dirigido por uma ditadura militar, silenciou o dos intelectuais. Era um governo que já começa desdenhando do sistema democrático ao dar o golpe em 1964. E essa lógica, a de que contra as armas não há argumentação, seria levada ao limite durante os anos sombrios que se seguiram. Liberdades individuais eram restringidas e expressar-se só era permitido com o aval de censores. Era crime divergir politicamente do direcionamento do país.

Joaquim Pedro de Andrade conheceu bem a privação da liberdade mais básica. Em 1966, junto de Glauber Rocha, Mário Carneiro, Antonio Callado, Flávio Rangel, Márcio Moreira Alves, Carlos Heitor Conny e Jaime Rodrigues, ele participou de um protesto de ampla repercussão. Trajados de terno e gravata, eles estenderam a faixa "Abaixo a Ditadura" diante de autoridades que participariam do encontro da Organização dos Estados

---

<sup>10</sup> Sobre esse dilema, conferir: GALVÃO; BERNARDET, 1983.

Americanos (OEA), que aconteceria no Hotel Glória, no Rio de Janeiro. Foram presos. Desejar o fim da ditadura rendeu-lhes dez dias de reclusão.

Em 1969, portanto após o lançamento do documentário tratado aqui, o cineasta teve nova experiência carcerária. Ele, assim como outros tantos intelectuais, estava sob vigia constante do DOPS. O diretor foi preso sem saber ao certo o motivo. Naquela ocasião, ele foi liberado rapidamente, pois a prisão coincidiu com a abertura do Festival Internacional de Cinema do Rio e o cineasta Claude Lelouch protestou, negando-se a exibir seu filme sem a liberação de Joaquim Pedro.

O governo militar impôs-se com campanhas ufanistas, celebrando o futebol, o civismo, o “milagre econômico” e uma modernidade constituída de obras faraônicas<sup>11</sup>. Mas, contra aqueles que não eram atingidos por essa estratégia, restava a imposição da força. Dessa história, são inúmeros os desaparecidos que, com sua ausência, acabam por contá-la.

Em *Brasília*, a atuação desse poder de coerção se dá de maneira prévia, anterior à ação. É o temor de sofrer retaliações do Estado que faz a Olivetti retirar seu apoio ao filme. Da mesma forma, seus realizadores não levam em frente a ideia de lançar a película e contentam-se em arquivá-la. Dessa forma, o filme não cumpre sua missão de comunicar ao público o pessimismo de seus realizadores sobre a capital federal. A autocensura do documentário evita que esse poder simbólico dos intelectuais atue. Uma opção por evitar o confronto que, sem dúvidas, seria desigual. Nesse confronto com Golias, Davi preferiu bater em retirada para evitar maiores danos.

## **Bibliografia**

ARAÚJO, Luciana Corrêa. “Beleza e Poder: os documentários de Joaquim Pedro de Andrade”. TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). *Documentário no Brasil: Tradição e Transformação*. São Paulo: Ed. Summus, 2004.

BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade* (Perfis do Rio, nº11). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

BERNARDET, Jean-Claude. Brasília, Contradições de uma Cidade Nova. Captado em <[http://www.filmesdoserro.com.br/mat\\_br\\_01.asp](http://www.filmesdoserro.com.br/mat_br_01.asp)>. Acesso em: 17/05/2011.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.

CARVALHO, Maria do Socorro. “Cinema novo Brasileiro” In: MASCARELLO, Fernando. *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2006, pp. 289-310.

CHAUÍ, Marilena. “O intelectual engajado: uma figura em extinção?”. In: NOVAES, Adauto. *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 1997.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer; BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

---

<sup>11</sup> Sobre o ufanismo cívico, conferir FICO, 1997.

RODRIGUES, Helenice. "O intelectual no 'campo' cultural francês: do 'caso Dreyfus' aos tempos atuais". *Revista Varia História*, Belo Horizonte, vol. 21, nº 34, julho de 2005.

XAVIER, Ismail. "Cinema político e gêneros tradicionais: a força e os limites da matriz melodramática". In: *Revista USP*, nº 19, set./nov. 1993.