

El lado oscuro de Brasilia: análisis del conflicto territorial en el Distrito Federal brasileño a través de la producción documental sobre la región

Por Lucas Henrique de Souza y Polianna Teixeira Olegário

Resumen¹

El siguiente texto tiene como objetivo discutir el conflicto territorial presente en el Distrito Federal brasileño a través de documentales sobre Brasília y Ceilândia. Con el fin de entender el conflicto, utilizamos aportes teóricos vinculados al pensamiento Decolonial y de la Geografía Crítica, como: Aníbal Quijano (2001), Yasser Farrés Delgado (2015), Alberto Ruiz Matarán y Yasser Farrés Delgado (2012), Milton Santos (1994, 2001, 2006); Milton Santos e Maria L. Silveira (2006); Norbert Lechner (1990); Yves Lacoste (2008); Fabrício Gallo (2006). Las películas utilizadas son: *Brasília, planejamento urbano* (Fernando Cony Campos, 1964), *Brasília, contradições de uma cidade nova* (Joaquim Pedro de Andrade, 1967) y *A cidade é um a só?* (Adirley Queirós, 2013).

Palabras clave

Ceilândia; Brasília; documentales de ciudad; planificación territorial; decolonialidad.

Abstract

The following paper discusses the territorial conflict that takes place in the Brazilian Federal District through documentaries on Brasília and Ceilândia. As a way of understanding the conflict, it was used theoretical contributions related to Decolonial thinking and Critical Geography, in which the following authors stand out: Anibal Quijano (2001), Yasser Farrés Delgado (2015), Alberto Matarán Ruiz and Yasser Farrés Delgado (2012), Milton Santos (1994, 2001, 2006), Milton Santos and Maria L. Silveira (2006), Norbert Lechner (1990), Yves Lacost (2008), Fabrício Gallo (2006). The motion pictures used are: *Brasília, planejamento urbano*

(Fernando Cony Campos, 1964), *Brasília, contradições de uma cidade nova* (Joaquim Pedro de Andrade, 1967) and *A cidade é uma só?* (Adirley Queirós, 2013).

Keywords

Ceilândia; Brasília; City documentary; Territorial planning; Decoloniality.

Resumo

O texto a seguir discute o conflito territorial travado no Distrito Federal brasileiro através de documentários sobre Brasília e Ceilândia. Como forma de entender o conflito, utilizamos aportes teóricos ligados ao pensamento Decolonial e da Geografia Crítica, no qual se destacam os autores: Anibal Quijano(2001), Yasser Farrés Delgado(2015) e Alberto Matarán Ruiz e Yasser Farrés Delgado (2012), Milton Santos(1994, 2001, 2006), Milton Santos e Maria L. Silveira (2006), Norbert Lechner(1990), Yves Lacoste(2008), Fabrício Gallo(2006). Os filmes utilizados são: *Brasília, planejamento urbano* (Fernando Cony Campos, 1964), *Brasília, contradições de uma cidade nova* (Joaquim Pedro de Andrade, 1967) e *A cidade é uma só?* (Adirley Queirós, 2013).

Palavras-chave

Ceilândia; Brasília; documentario de cidade; Planejamento territorial; Decolonialidade.

Datos de los autores

Lucas Henrique de Souza. Estudiante en la maestría del Programa de Posgrado en Literatura Comparada, PPGLC - Universidad Federal de la Integración Latinoamericana/Unila. Licenciado en Cine y Audiovisual por la Unila. lucas.h.souz@gmail.com.

Polianna Teixeira Olegário. Estudiante en la maestría del Programa de Pos-graduación en Geografía de la Universidad Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"/UNESP. Licenciada en

Geografía por la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana/Unila. poliolegario@gmail.com.

Fecha de recepción: 12 de marzo de 2017.

Fecha de aprobación: 15 de mayo de 2017.

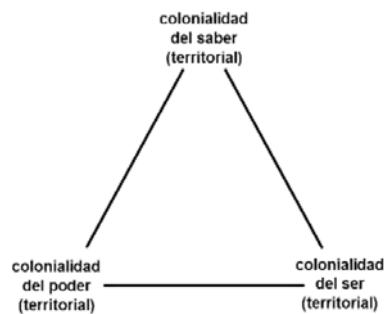
Las películas que tratan sobre Brasília y el cine producido en el Distrito Federal eternizaron la capital federal con sus imágenes. Éstos ayudaron a construir la euforia del progreso, desarrollo técnico, económico e industrial. En ellas es posible contemplar la llegada de las máquinas y tractores, de los aviones, del hombre blanco y infinitas olas migratorias de diversas regiones del país que sembraron la nueva capital en el desierto. Como pocas ciudades, Brasília nació enfocada por diversos ángulos y diferentes luces. Filmaron lo bello y lo armónico, exponiendo al mundo la simplicidad de sus rectas y súper cuadras, destacando en primer plano la utopía, lo moderno y lo desarrollado. Por otro lado, estas películas también mostraron lo opuesto, lo feo, lo arcaico y lo subdesarrollado en torno al reino de la belleza, poniendo en evidencia disputas sociales y territoriales.

Ni el ideario moderno, ni la euforia del progreso, ni la gigantesca aura que envuelve la ciudad del futuro brasileño consiguieron expulsar de su seno los problemas recurrentes de las ciudades comunes. Éstos son problemas nacionales que en Brasília fueron generosamente concebidos debido a cuestiones históricas y contemporáneas que se mezclan, veremos adelante.

Según Mader (2012) del Periódico Correio Brasiliense, en consonancia con datos recolectados por el Instituto de Pesquisa Económica Aplicada (Ipea), "la capital federal tiene el mayor índice de desigualdad social del país". ¿Serían éstos los numerosos frutos recogidos de la semilla conflictiva del progreso, sembrada con prejuicio, exclusión social y territorial germinadas desde el inicio de la construcción de Brasília?

Si miráramos este proceso en consonancia con el pensamiento Decolonial, sí. Según Quijano (2002: 4) la "Colonialidad del poder es un concepto que da cuenta de uno de los elementos que fundan el actual patrón de poder, la clasificación social básica y universal de la población del planeta entorno a la idea de raza". Ese concepto amplía nuestra inserción en las acciones realizadas para el ordenamiento del territorio brasileño, una vez que, según Farrés (2015: 8) la colonialidad "también se refleja en la reproducción que tiene lugar en el 'Sur Global' de los modelos arquitectónicos, urbanos y territoriales promovidos desde el 'Norte Global' ". Al conectar la moderna arquitectura de Brasíliá a las aspiraciones arquitectónicas del Norte Global visualizamos la configuración de este proceso conflictivo por medio de la tríada conceptual propuesta por Farrés e Matarán (2012: 152) que, según los autores "es una manifestación particular de la estructura triangular de la colonialidad" (ver figura 1).

Figura 1: Estructura Triangular de la Colonialidad



Fuente: Farrés e Matarán (2012: 152)

En este sentido, utilizamos el concepto de "colonialidad territorial" de Farrés y Matarán (2012) para este explicar el "conjunto de patrones de poder que sirven en la praxis territorial para establecer hegemónicamente una concepción del territorio sobre otras que resultan 'inferiorizadas' " (Farrés y Matarán, 2012: 8). Es decir, el concepto "colonialidad territorial" nos auxilia a analizar las prácticas de poder y sus consecuencias en la formación de Brasíliá. A partir de ahí,

pensamos esas prácticas y patrones a través de los conceptos: "colonialidad del ser territorial", "colonialidad del saber territorial" y "colonialidad del poder territorial" (Farrés, 2012). El primero se refiere a "hegemonía del ser-urbano sobre el resto de las formas de existencia humana no-urbanas" (Farrés, 2015: 8) que puede ser visualizado en el proceso de fundación de Brasíliá, anclada en la mentalidad desarrollista de la época que se concentraba en el centro urbanizado del país. El segundo, se refiere las "prácticas profesionales donde ciertos saberes dominan hegemónicamente las decisiones sobre cómo concebir y habitar el territorio, la ciudad y la arquitectura" (Farrés, 2015: 8), en ese sentido, el propio movimiento de arquitectura moderna propuesto para Brasíliá refleja los saberes y prácticas de la colonialidad que conciben el territorio. El tercero, actúa en el "ámbito de la intersubjetividad en que cierto grupo de personas define qué es territorialmente correcto, y por lo tanto, sustenta el poder de enunciación" (Farrés, 2015: 8), lo que se manifiesta, por ejemplo, en la decisión de retirar masivamente la población que habitaba entorno a Brasíliá no planificada.

Esta estructura conceptual nos conecta a los conflictos territoriales enfrentados en el Distrito Federal abriendo espacio para una discusión geopolítica. De acuerdo con Lacoste (2005:1), por geopolítica "se entiende toda rivalidad del poder (y de influencias) sobre territorios". Buscamos, en ese sentido, comprender la disputa por espacio en el Distrito Federal a través de la producción documental que expresa todo este proceso de "colonialidad territorial" (Farrés & Matarán, 2012) presente en la región. Así, serán utilizados documentales sobre Brasíliá y Ceilândia que evidencian cuestiones claves del conflicto territorial en el Distrito Federal: mientras que *Brasíliá, planejamento urbano* (Fernando Cony Campos, 1964) y *Brasíliá, contradições de uma cidade nova* (Joaquim Pedro de Andrade, 1967) manifiestan un punto de vista moldeado por los valores y prácticas de la "colonialidad del poder" (Quijano, 2002). Por otro lado el documental *A cidade é uma só?* (Adirley Queirós,

2013) presenta una perspectiva política de los "de abajo" aliada a la propuesta del director, de resignificar la historia y las imágenes de la región, expresan el conflicto territorial contrapuesto por las imágenes.

Colonialidad territorial: Brasilia, plantada en el desierto

A inicios del siglo XX el Estado brasileño realiza políticas de integración territorial a escala nacional, por el peligro de "fragmentación del vasto territorio, hasta entonces poco poblado en su interior" (Gallo, 2006: 8). Durante este período, se "establece una red brasileña de ciudades con una jerarquía nacional [...] la estructuración de puertos, la construcción de carreteras de hierro y [...] 'máquinas de producción y máquinas de circulación' se esparcen en el territorio brasileño consolidando [...] participación del país en la fase industrial del modo de producción capitalista" (Santos e Silveira 2006: 37).

A partir de 1930 la estrategia política de los Estados Latinoamericanos se denominó "desarrollismo", siendo el principal instrumento de acción para obtener el desarrollo económico e industrial del país en el Estado-nacional (Bresser-Pereira, 2010: 6-7). Comandados por el Estado, cuotas estratégicas del territorio nacional asisten a la "emergencia del espacio mecanizado. Los objetos que forman el medio no son, sólo, objetos culturales; ellos son culturales y técnicos, a la vez" (Santos, 2006:158).

Así, la política de integración nacional de la primera mitad del siglo XX fue guiada por el modelo de "sustitución de importaciones", siendo creadas las empresas estatales y la diseminación en el territorio de infraestructuras terrestres, marítimas y aéreas, que posibilitaron la circulación de mercancías, comunicaciones y personas rompiendo con el "tiempo lento", con el aislamiento de algunas regiones y lugares estratégicos para el desarrollo del mercado interno (Santos e Silveira, 2006; Gallo, 2006).

Ese nuevo reordenamiento territorial garantiza la ideología y la estructura física para la concretización de la nueva capital en el interior del país. En este contexto, resaltamos el discurso del aún diputado Juscelino Kubitschek:

Las inmensas regiones del interior y la fuerza de una decisión política que transfiriera para su medio el centro vital de la administración brasileña pasarían a constituir inmediatamente un elemento nuevo, de profundo significado económica y social. En la ruta del progreso de Brasil, el gran sueño de regular la frontera económica de Brasil, llevándola para regiones que aún hoy aguardan una nueva epopeya de *bandeirantes*, fue el factor decisivo que estimulo durante generaciones sucesivas, el propósito de vitalizar el agreste brasileño, plantando en el corazón de la patria un centro poderoso de irradiación cultural, económica y social (Kubitschek, 1960:12).

En ese sentido, como tal discurso, el proceso de reordenamiento del territorio y la concepción y construcción de Brasília reflejan prácticas de "colonialidad territorial" (Farrés, 2015), una vez que, el interior del país históricamente inferiorizado se revitaliza como utopía para el crecimiento económico y social brasileño, así invierte por la vía ideológica la jerarquía territorial que siempre privilegió la costa brasileña para volver a crear en el interior la esperanza de progreso. Además, las poblaciones que allí habitaban antes de la construcción de Brasília, los no urbanos del agreste brasileño, son reducidas a la marginalidad, poniendo concreto en la base del conflicto geopolítico de la región y ampliando la relación asimétrica de poder entre el humano urbano y el no urbano.

En esta medida, la estructura narrativa de *Brasília, planejamento urbano*, producción estatal hecha por el Instituto Nacional de Cine Educativo (INCE), tanto amplifica la consagración de los valores de conquista moderno-coloniales del territorio como camufla los conflictos territoriales. Esta construcción discursiva se da con base en la estilística del

Cine Documental

documental clásico a los moldes de la llamada Escuela Británica². La película utiliza imágenes de archivo sobre construcción de la capital, animaciones hechas con la planta baja del Plan-Piloto y escenificaciones juntamente a las imágenes de Brasíla filmadas en la época del documental. Se suma a eso una locución en voz over³ optimista que refuerza el discurso de las imágenes. De esta forma, la película de Cony Campos sigue en esta línea y escenifica aspectos de colonialidad del proyecto de Lucio Costa. A los veinte segundos de proyección, nos informa el narrador que "plantada en el desierto Brasíla no es la derivación de un plan regional, pero la causa de él, su fundación dará oportunidad al desarrollo planificado de la región. Se trata de un gesto aún desbravador, en los moldes de la tradición colonial"⁴.

Figura 2. Imágenes áreas, a fin de reforzar la idea de región inhabitada.



Fuente: *Brasíla, planejamento urbano*

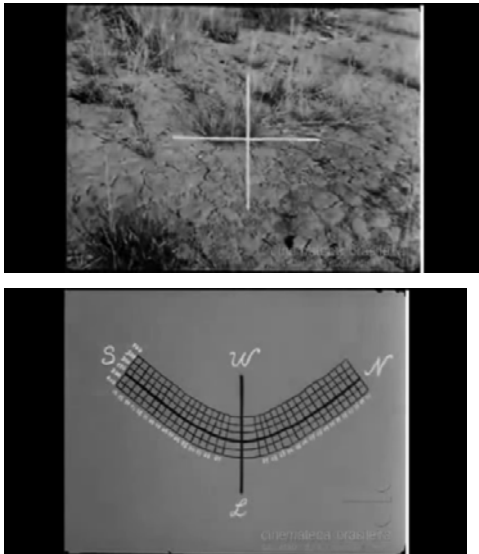
Este discurso sostiene imágenes panorámicas de un vasto territorio supuestamente inhabitada (ver figura 2). Sin embargo, esta región no estaba inhabitada, allí existían haciendas y poblaciones, incluso indígenas que aún hoy disputan con la

Cine Documental

NovaCap⁵ el sector Noroeste, territorio donde se encuentra el Santuario de los Pajés.⁶

Siguiendo la tradición moderno-colonial con vistas en un ideario cristiano, el narrador continúa poniendo en escena las intenciones del Plan-Piloto: "nació del gesto primario de quién firma un lugar y de él toma posesión. Dos ejes cruzando en ángulo recto, o sea, la propia señal de la cruz". Que viene acompañado del dibujo de una cruz que marca el territorio "vacío" y después se convierte en las formas propuestas por Lucio Costa (ver Figura 3).

Figura 3. Conexión entre el pasado colonial y el futuro moderno de Brasíliia.



Fuente: *Brasília, planejamento urbano*

Al simplemente tomar posesión, se refuerza la superioridad del sujeto urbano sobre el sujeto no urbano, se afirma el control del territorio en consonancia con la "colonialidad del ser territorial" (Farrés, 2015). Se nota que uno de los objetivos de la película era conectar el emprendimiento de construcción de Brasíliia a puntos de conquista de la tradición colonial evocando personajes e instituciones como los *bandeirantes* y la iglesia católica. Además de eso, el enaltecimiento de las maravillas del proyecto arquitectónico y urbanístico de Brasíliia ocurre sin

expresar ninguna crítica a las posibles contradicciones de la nueva capital, ya que, película y ciudad, son proyectos de gobierno.

La película hace un panorama del conjunto faraónico de las edificaciones de Brasíliá resaltando: complejo de autobuses, sectores Comerciales, Bancario Sur, plataformas, teatro, plaza de los Tres Poderes, explanada de los Ministerios, y sectores de administración municipal, siempre exhibiendo imágenes (ver figura 4), lo que revela la centralidad de la arquitectura en la narrativa.

Figura 4. Imágenes aéreas de las edificaciones de Brasíliá.



Fuente: *Brasíliá, planejamento urbano*

Al construir Brasíliá como personaje de la narrativa, Cony Campos utiliza pocas imágenes de su población, pero hace visible la clase media alta *brasiliense* en sus apartamentos en las súper cuadras, en parques, clubes y balnearios, lo que constituye un segundo momento relevante de la narrativa (ver figuras 5 y 6). Ya la clase trabajadora, que en este período aún trabajaba en la finalización de Brasíliá, queda restringida a dos escenas, pero que de tan cortas no se sostiene como el tercer punto alto de la narrativa, por el contrario, su aparición es casi imperceptible:

Cine Documental

Figura 5. Clases privilegiadas en sus locales de recreo.



Fuente: *Brasília, planejamento urbano*

Figura 6. Obrero en su local de trabajo y hombre de uniforme caminando en la calle.



Fuente: *Brasília, planejamento urbano*

La decisión de Coney Campos en súper valorar la clase media alta blanca *brasiliense* refuerza la clasificación fundamental y universal de la colonialidad del poder en torno de la idea de raza, ya que las incontables olas de migrantes que poblaron

Brasília para su construcción son provenientes de las regiones norte y nordeste, en su mayoría negros y mestizos.

Así, *Brasilia, planejamento urbano* nos suministra un rol de aspectos de la construcción de Brasília que muestra la ciudad como símbolo concreto de la colonialidad del poder y se expresa según la configuración de la colonialidad territorial cuando: "firma un local y de él toma posesión"; destaca el ingenio de la arquitectura brasileña, pero no hace referencia a sus constructores; exhibe un pueblo blanco y excluye los negros y mestizos trabajadores braceros. De esta forma, la película busca construir la utopía de una ciudad planificada, en que los problemas urbanos comunes estarían extintos debido a las decisiones racionales del hombre blanco, moderno, del centro desarrollado que avanza para el interior llevando dignidad y progreso. Sin embargo, ¿será cierto?

Contradicciones de una ciudad nueva: Brasilia, ciudad del futuro

Contra la imagen idealizada de Brasilia, el Cinema Novo apunta sus lentes sobre la configuración del Distrito Federal con la película *Brasília, contradições de uma cidade nova*. A través de la estilística del cine directo⁷, Andrade parte de Brasilia y su proyecto innovador para revelar sus contradicciones, componiendo así, un pronóstico de deformación y crecimiento defectuoso. Se nota que la construcción de Brasilia en la película de Andrade sigue el mismo rastro de la construcción narrativa de *Brasília, planejamento urbano* exhibiendo las mismas imágenes, en largos *travellings*⁸, de calles y avenidas de la ciudad, de los apartamentos en las súper cuadras, etc. (ver figura 7 y 8).

Figura

7.

Figura 8.

Cine Documental



Fuente: *Brasília, planejamento urbano*
Brasília, contradições de uma

Fuente:

cidade nova

Al recrear la imagen idealizada de Brasília, la película de Andrade presenta pruebas de la arquitectura colonial presente en la arquitectura moderna. Por ejemplo, el Palacio de la Alborada, residencia del Presidente, según la película su proyecto fue imaginado para ser la casa de un brasileño común, pero "a pesar de su dibujo nuevo y original sigue el mismo principio arquitectónico de una casa grande de hacienda brasileña con baranda en vuelta y capela lateral" (ver figura 9). Siendo así, mismo poniendo en práctica las técnicas del Modernismo arquitectónico "global", el proyecto arquitectónico de Brasília, se muestra heredera de la tradición colonial, así como, el proyecto del plan-piloto de Lucio Costa.

Figura 9. Palacio de la Alborada.



Fuente: *Brasília, contradições de uma cidade nova*

Construida la imagen de ciudad moderna, Andrade presenta lo opuesto, las ciudades-satélites, su población y sus dilemas. Se percibe en la película a partir de entonces, el conflicto territorial expresado en el contexto cinematográfico. Mientras *Brasília, planejamento urbano* utiliza tomas áreas restringidas al conjunto de la Capital referente al Plan-Piloto, en *Brasília, contradições de uma cidade nova* la única toma área es de las ciudades-satélites. Estas decisiones siguen la propuesta política de sus directores: Cony Campos se limita al proyecto ideal de la ciudad, donde las capas populares son reducidas a dos pequeñas escenas, por otro lado Andrade ubica en el centro de su película la discusión sobre los problemas de las poblaciones que viven en las ciudades-satélites, exhibiendo las diferencias entre lo moderno, Brasília, y lo arcaico, las ciudades-satélites (ver figuras 10 y 11).

Figura 10. Arquitectura y la población de Brasilia, DF.



Fuente: *Brasília, planejamento urbano*.

Figura 11. Arquitectura y la población de Taguatinga, DF.

Cine Documental



Fuente: *Brasília, contradições de uma cidade nova*

Siendo parte del movimiento Cinema Novo, Andrade ambicionaba la producción de un cine de acuerdo con la realidad del país y no una imagen idealizada de paraíso tropical cuyo pueblo es generoso, alegre y pacífico ante las desigualdades sociales, comúnmente representado en buena parte de la cinematografía brasileña de la primera mitad del siglo XX. Así, el Cinema Novo anuncia que las contradicciones sociales del país serán utilizadas como marca de la transformación social por vías estéticas, pues "solamente una cultura de hambre, manando de sus propias estructuras, puede superarse cualitativamente; y la más noble manifestación cultural del hambre es la violencia." (Rocha, 2003:3). En esta medida, los problemas sociales son empleados con tono afirmativo, en favor de la transformación social, el objetivo es romper con la mentalidad colonial del pueblo brasileño que ata el país a la sumisión con los países desarrollados.

Evidentemente Andrade, por medio de *Brasília, contradições de uma cidade nova*, cuestiona el poder del Estado en acabar con los problemas socio-territoriales oriundos de un desarrollo nacional impuesto de arriba hacia abajo. Tal crítica, contesta la capacidad operacional de las prácticas pensadas para concebir el territorio que dominan la ciudad y su arquitectura. Por sus

imágenes, reconocemos la "colonialidad territorial" al hacer exclusivo la planificación urbanística a la demarcación territorial de la ciudad de Brasilia estableciendo la superioridad de la misma a las ciudades-satélites. A partir de ahí, se nota la "colonialidad del saber territorial" (Farrés, 2012), donde las formas estéticas y conceptuales de la arquitectura moderna y del conocimiento urbanístico fueron limitados a Brasilia, local privilegiado, mientras las ciudades-satélites siguen el patrón de ciudades obreras.

Aún se observa un elemento más de la tríada de sustentación de la colonialidad en el territorio del Distrito Federal brasileño, la "colonialidad del poder territorial" (Farrés, 2015). Una entrevista de Andrade con un obrero que trabajó en el Plan-Piloto revela las consecuencias de las decisiones relativas al territorio cuando realizadas para atender a los grupos que lo dominan:

Andrade: ¿El señor vivía dónde, ese tiempo, cuando trabajaba allá?

Obrero: Vivía en el *Britador* del IAPI.

Andrade: Y ¿por qué las personas salieron de allá?

Obrero: Salimos de allá porque después que terminó las obras del IAPI, el IAPI dispensó el pueblo y allá donde nosotros vivíamos no había transporte. Entonces fuimos obligados 'a vine' para Taguatinga. (Ver figura 11).

El lado oscuro de Brasilia: luz, cámara y acción en la periferia.

Las películas hasta ahora referenciadas examinan las dimensiones arquitectónicas y urbanísticas del Distrito Federal. *Brasilia, planejamento urbano* presenta la tarjeta postal, ya *Brasilia, contradições de uma cidade nova* pone en evidencia los conflictos de la producción del espacio. En este contexto *A cidade é uma só?* se coloca contra la oposición binaria exhibida por la noción de moderno y arcaico en ambas películas. Así, a través del documental, Queirós reivindica distintas imágenes, historias y territorios para revelar una estética distinguida del cine producido en el Distrito Federal hasta ese momento⁹, es decir,

un discurso de los de afuera, aquellos que no están entre los privilegiados, que no acceden a los beneficios de la "colonialidad territorial"; pero que están expuestos a la explotación, a la opresión y a la invisibilidad: los habitantes de las ciudades-satélites.

Como ya apuntamos en otro artículo (Souza, 2016), la entrada en la escena audiovisual *brasiliense* de Queirós se da en el año 2005 con la realización de su tesis para el curso de comunicación de la Universidad de Brasíla (UnB): el cortometraje *Rap, o canto de Ceilândia* (Adirley Queirós, 2005). El director escogió presentar el histórico de resistencia del local donde vive, Ceilândia, por medio de la perspectiva de algunos de los principales raperos de la ciudad-satélite: X, del extinto grupo *Cambio Negro*; Marquim, del grupo *Tropa de Elite*; Japão, del grupo *Viela 17*; y Jamaica, del grupo *Antídoto*. De este modo, presentaba Ceilândia en la voz de aquellos que por décadas vienen produciendo cultura en la ciudad, así contribuyendo con la inclusión de nuevas capas simbólicas al imaginario social, político y territorial referente a las ciudades-satélites.

Esta toma de conciencia de Queirós está conectada al que Santos (2001: 144) denomino de "la revancha de la cultura popular sobre la cultura de masa". Según el geógrafo, el período contemporáneo de la globalización es único en la historia, de entre otros motivos, por suministrar medios técnicos que, mientras que son utilizados por la cultura de masa, son también crecientemente accesibles y por eso utilizados por sectores populares y marginalizados, contribuyendo para el fortalecimiento y la resignificación de la cultura popular, una vez que "la cultura popular ejerce su calidad de discurso de los 'de abajo', poniendo en relieve el cotidiano de los pobres, de las minorías, de los excluidos, por medio de la exaltación de la vida de todos los días" (Santos, 2001: 144).

Este no es el caso de las otras dos obras que anteriormente fueron analizadas. Aunque *Brasília, contradições de uma cidade nova* promueva un discurso en favor de las clases populares y que

su director se muestre consciente de los problemas vividos en el Distrito Federal, materializándolos en imágenes, esta visión de mundo no se constituye en un discurso esencialmente de los de abajo. Este es el caso de la película *A cidade é uma só?* que sus imágenes son utilizadas como herramienta de lucha política por aquellos sujetos silenciados históricamente. Eso nos permite afirmar la existencia de un conflicto geopolítico a la luz de las imágenes, a medida que esas imágenes pasan a pautar y disputar las discusiones territoriales. Para Santos (2006), esas imágenes y discursos se diferencian de las imágenes y discursos establecidos por la cultura de masa, ya que,

Siendo "diferentes", los pobres abren un debate nuevo, inédito, a veces ruidoso, con las poblaciones y las cosas ya presentes. Es así que ellos reevalúan la tecnosfera y la psicosfera¹⁰, encontrando nuevos usos y finalidades para objetos y técnicas y también nuevas articulaciones prácticas y nuevas normas, en la vida social y afectiva. Delante de las redes técnicas y informacionales, pobres y migrantes son pasivos, como todas las demás personas. Es en la esfera comunicacional que ellos, diferentemente de las clases dichas superiores, son fuertemente activos (Santos, 2006: 221).

La película de Queirós se opone a las imágenes y discursos establecidos, pues estos promueven el olvido de historias y memorias no referenciadas en la narrativa oficial y crean la ideología de que la historia del Distrito Federal se restringe a la construcción de Brasilia. Según Santos, eso ocurre porque "la cultura de masa produce ciertamente símbolos. Pero estos, directa o indirectamente al servicio del poder o del mercado, son, cada vez, fijos" (Santos, 2001: 145). Por lo tanto, debido al intenso movimiento de creación y actualización de los símbolos oficiales, las narrativas e imágenes permanecen siempre las mismas, sosteniendo el imaginario ideal según las leyes del mercado. Mientras que *A cidade é uma só?* camina en la dirección opuesta, una vez que "los símbolos 'de abajo', oriundos de

productos de la cultura popular, portan verdades de la existencia de muchos de los invisibles, además del propio movimiento de la sociedad" (Santos, 2001: 145).

Así, el documental *A cidade é uma só?* trata sobre el proceso de fundación de Ceilândia, cuyo origen está conectado con la Campaña de Erradicación de Invasiones, la cual en 1971 era presidida por Vera de Almeida Silveira, primera dama del entonces gobernador Hélio Prates. Según el discurso oficial, la Campaña tenía el objetivo de remover a los habitantes de la región de la Vila del IAPI, ubicado bien cerca del aeropuerto internacional de Brasilia, para una región que tenga condiciones básicas para la existencia humana, pues la ocupación carecía de infraestructura. En ese sentido, la campaña creó un *jingle* con el nombre "A cidade é uma só" que fue interpretado por niñas de la comunidad de la Vila del IAPI con el propósito de llevar a la gente hacia el emprendimiento y así apoyar las acciones del Estado. Por lo tanto, el documental *A cidade é uma só?* presenta, de acuerdo con la perspectiva de los antiguos habitantes de la Vila del IAPI, ahora residentes en Ceilândia; las lagunas, ideologías e intenciones del gobierno del Distrito Federal en llevar a cabo la remoción masiva de los pobres del entorno de Brasilia.

Para contar esta historia, se confronta e innova la estética documental en el Distrito Federal, Queirós en *A cidade é uma só?* utiliza como estrategia una estructura narrativa híbrida, donde convergen los elementos de la tradición ficcional al discurso documental a fin de impulsar las afirmaciones propuestas por la película. De esta forma, la memoria histórica es construida con escenas características del documental de testimonio a través de cámara frontal y plan medio y las escenas ficticias son construidas de acuerdo con la línea del documental directo cuyas acciones de los personajes pasan como si la cámara no estuviera allí. En ese sentido, mientras las escenas documentales presentan mayor rigor y control estético, las escenas ficticias sugieren que sean llevadas por acaso.

Otra característica del documental es la presencia de Queirós

Cine Documental

como un personaje en la película. El director utiliza el metalenguaje y presenta en la narrativa la realización de su película. Su presencia refuerza el posicionamiento como habitante de Ceilândia que busca su pasado y, a la vez, justifica el empleo del material de archivo como sonidos, músicas, locuciones, imágenes fijas y en movimiento utilizadas en la trama. Una vez que Queirós aparece en algunas escenas con los demás personajes manipulando imágenes que posteriormente aparecen en la película.

Contra la "colonialidad territorial", los símbolos establecidos y la estética dominante del documental brasileño, *A cidade é uma só?* se inicia con la imagen de un gran símbolo del Distrito Federal, el dibujo de la planta baja del Plan-Piloto que se va diseñando mientras son presentados los créditos iniciales. Al mismo tiempo, se escucha el ruido de un motor de coche, el sonido de una puerta abriendo y cerrando, ruidos de gallinas y luego, la planta baja es incendiada (ver Figura 12).

Figura 12. Planta baja del Plan-Piloto estilizada e incendiada con efectos de computación gráfica.



Fuente: *A cidade é uma só?*

Al quemar la planta baja, se quema Brasilia y la tendencia del cine de la región en iniciar sus narrativas en el área restricta

al Plan-Piloto, y sólo después, cuando mucho, dirigiendo la cámara a las ciudades-satélites. De esta forma, la película parte de Ceilândia con el objetivo de poner en evidencia el movimiento real de la configuración territorial en el Distrito Federal.

El proceso histórico que da el origen a Ceilândia es narrado de dos formas. La primera es a través de una película institucional de la Novacap en la que el ancla garantiza las condiciones de infraestructura de Ceilândia, lo cual se evidencia por imágenes aéreas de un vasto terreno en el inicio de la pavimentación y la locución de un discurso optimista en relación la nueva epopeya de construir otra ciudad en el centro del país. La segunda es a partir de la memoria de la personaje-narradora¹¹, Nancy, una mujer de los "de abajo" que vivenció la desapropiación y la construcción de Ceilândia por una perspectiva "privilegiada", pues ella fue habitante de la Vila del IAPI e integró el grupo de niñas que cantó el *jingle* de la campaña en todos los lugares en que éste fue entonado.

En ese sentido, el énfasis en la creación del *jingle* "A cidade é uma só" representa las acciones del Estado proclamando: "usted que tiene un buen lugar para vivir, denos la mano, ayude a construir nuestro hogar para que podamos decir juntos: la ciudad es una sola". Este *jingle* inclusive prometía una vivienda digna a los habitantes de la Vila del IAPI, pero, según Nancy, "el discurso de ellos era que nos sacarían de allá para una situación legalizada, con lote, con infraestructura, y en verdad no fue eso, ¿no? Lo que ellos querían en verdad era hallar un lugar para tirar esa cantidad de pobres, sacar la cosa fea, que estaba cerca de Brasilia y llevarla para un lugar lo más lejos posible".

Como se ve, el conflicto de visiones y prácticas sobre la construcción de Ceilândia refuerzan la hipótesis de las medidas de acuerdo con la "colonialidad territorial", por la cual se define lo que es territorialmente correcto: la retirada de todos aquellos que no se adecuan al modelo ideal moderno que concibió la Brasilia, pues en este ideal no hay espacio para los pobres.

La película, inclusive nos revela que mientras el gobierno del Distrito Federal expulsaba sujetos no deseados de su territorio, acoge a los privilegiados en la jerarquía de la "colonialidad del poder". Como muestra la propaganda de gobierno realizada un año después de la remoción de los habitantes de la Vila del IAPI para Ceilândia, vehiculada en la televisión: "año 1972, décimo segundo de Brasilia, 150 de la independencia. Brasilia, síntesis de la nacionalidad, espera por usted" (ver figura 14).

Figura 14. Propaganda institucional del gobierno del Distrito Federal en 1972.



Fuente: *A cidade é uma só?*

Nancy, en otro tramo de la película, también esclarece que no hubo diálogo con los habitantes de la Vila del IAPI para realizar la remoción para Ceilândia. Por el contrario,

Nancy: usted estaba tranquilamente en su rancho... Ahí de repente llegaba alguien y hacía una "X" en su rancho. Y no tenía mucha explicación, 'né'? Usted no entendía muy bien el por qué de aquella "X". Y esa "X" era para indicar que el rancho estaba, de hecho, legalizado dentro de la Vila del IAPI para ser transferido para Ceilândia [...]

Queirós: ¿Y tenía la opción de quedarse? [...]

Nancy: [...] No, no tenía opción de quedarse, ellos querían limpiar el lugar.

Este traumático "X" fue resinificado en *A cidade é uma só?* contra el Plan-Piloto. Si en el pasado fue concebido como marca expresiva de la materialización de la "colonialidad del poder territorial" en las puertas y vidas de los habitantes de la Vila

Cine Documental

del IAPI, esta misma "X" es, en la película, marcada sobre la planta baja del Plan-Piloto (ver Figura 13).

Figura 13. Cartel oficial de divulgación de la película.



Fuente: blog del CEICINE

En medio a la construcción del pasado conocemos tres personajes ficticiales que presentan la Ceilândia actual y donde reconocemos las marcas de la "colonialidad territorial" vividas en la contemporaneidad: Zé Antônio, Dildu y Marquim PP. El primero, Zé Antonio, es un especulador inmobiliario; el segundo, Dildu, es un obrero en el Plan-Piloto y candidato a Diputado Distrital por el pequeño Partido de la Correría Nacional (PCN); y el tercero, Marquim PP es un exrapero que hace la campaña electoral de Dildu. (ver Figura 15).

Figura 15. De arriba para abajo, de izquierda a derecha: Zé Antônio, Dildu y Marquim PP.



Cine Documental



Fuente: *A cidade é uma só?*.

Como ya enfatizamos, la parte de ficción de la película refuerza el sentido del discurso propuesto por Queirós en el documental. Así, centráramos nuestro análisis en dos de estos personajes ficticios, Zé Antônio y Dildu, con el objetivo de entender sus potencialidades estéticas y discursivas para así visualizar las marcas de la "colonialidad territorial".

La ocupación de Zé Antonio es comprar y vender terrenos. Gracias a eso maneja su coche por calles pavimentadas, de suelo batido y por los callejones del Distrito Federal siempre encuadrado en primer plano en el interior del coche. Éste usa gafas de sol, camisa y pantalón de vestir, lo cual resalta su función de hombre de negocios. Dentro del coche es donde Zé Antonio cuenta el ayer y el hoy de Ceilândia amparado por tramos con casas todavía en construcción, sin muros, divididas a lo mucho por cercas de madera, lo que corrobora profundamente con la versión de la historia de Nancy y se opone a la versión oficial.

De la misma forma Dildu, que trabaja como limpiador durante un turno en Brasilia, en otro es candidato a diputado distrital y en las horas libres consume la cultura hip hop del Distrito Federal. De esta manera, él representa lo cotidiano de los *ceilandenses*, una vez que, su ocupación en el Plan-Piloto lo

lleva a hacer viajes diarios, así como lo hacen los miles de habitantes de las ciudades-satélites que se desplazan rutinariamente para trabajar en el Plan-Piloto. Ser candidato conduce a una utopía de una política a favor de los oprimidos, al mismo tiempo, se puede promover una venganza a los ciudadanos expulsados de Brasilia, tal como propone el candidato en medio de los coches haciendo campaña en el semáforo en una calle de Ceilândia: "una de mis banderas de campaña es la indemnización para los antiguos habitantes del IAPI, *Morro do Urubu, Placa de Mercedes, Cural das Éguas* que fueron abortados en la Ceilândia sin indemnización". Todavía, ser consumidor de la cultura hip hop y transitar por este medio, afirma la existencia del circuito cultural que proporciona nuevas capas simbólicas al Distrito Federal propuesto por el movimiento de hip hop.

Así, para Queirós enfocar a Ceilândia y sus dilemas se deja de lado el Plan-Piloto que anteriormente era personaje central en las narrativas sobre la región. De esta forma, reduce también el foco del hombre blanco y su arquitectura moderna para luego, centrar las cámaras en el mestizo y lo arcaico, cargados de una belleza singular y una crítica de lo cotidiano. Esto hace que la narrativa pautada en la desconstrucción del discurso oficial cuestione de modo sistemático la colonialidad territorial que concibió este territorio, convirtiendo el documental en un discurso reflexivo de los "de abajo" consciente de su posición en el mapa y en la jerarquía de poder.

Con todo ello al extraerse las memorias, las historias y las imágenes de Ceilândia de los escombros sociales, Querós pone luz en un proceso histórico relleno de exclusión territorial, prejuicio social y racial propios de la colonialidad del poder, que sigue en pleno desarrollo. Así, gracias a estas imágenes el conflicto territorial sale de la oscuridad y el mundo puede percibir que la ciudad nunca fue una sola.

Bibliografía

Brayner, Thais Nogueira (2013). *É terra indígena porque é*



Cine Documental



sagrada: *Santuário dos Pajés - Brasília/DF*. (Dissertação) Universidade de Brasília. UnB: Distrito Federal. Disponible en: http://www.dan.unb.br/images/doc/Dissertacao_Thais_Nogueira_Brayer306.pdf> Acceso em 10 fev 2017.

Bresser-Pereira, Luis Carlos. (2010). *Do antigo ao novo desenvolvimentismo*. FGV: Escola de Economia da Fundação Getúlio Vargas, Texto para Discussão, novembro, 2010.

Farrés, Yasser Delgado & Matarán, Alberto Ruiz (2012). "Colonialidad Territorial: Para Analizar Foucault en el marco de la desterritorialización de la metrópoli. Notas Desde La Habana", *Tabula Rasa*, n.16, jan-jun, pp. 139-159, Bogotá.

Farrés, Yasser Delgado (2015), *Colonialidad territorial y evolución urbana en La Habana*, Revista Apuntes v. 28, n.1, jan-jun, pp. 8-23, Bogotá.

Gallo. Fabrício (2006). "A aviação e os programas de integração do território brasileiro" en Gallo, Fabricio, *O papel do transporte aéreo na integração do território brasileiro*. (Dissertação) Universidade de Campinas. Unicamp: São Paulo.

Kubtschek, Juscelino (1960). Sessão de 20 de maio de 1946. Anais da Câmara dos Deputados. *Antecedentes Históricos - Coleção Brasília*. V. 3, p. 12, Rio de Janeiro.

Lacoste, Yves (2008), "Por uma abordagem geopolítica da difusão do inglês" en Lacoste, Yves. e Rajagopalan, Kanavilil. (Eds.), *A geopolítica do inglês*, Parábola, São Paulo.

Lechner, Norbet (1990), *A Modernidade e a modernização são compatíveis? O Desafio da democracia latino-americana*. Revista Lua Nova, setembro n.21.

Mader, Helena (2012). *Capital federal é o local com maior desigualdade social do Brasil*. Jornal Correio Brasiliense. Disponible en: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2012/01/19/interna_cidadesdf,286915/capital-federal-e-o-local-com-maior-desigualdade-social-do-brasil.shtml> Acceso en: 15 de set 2016.

Mesquita, Claudia (2011), "Um drama documentário? Atualidade e

história em *A cidade é uma só?*", *Devires*, v. 8, n. 8, jul-dez, pp. 48-69.

Projeto do Plano-piloto de Lúcio Costa. Disponível em: <[http://doc.brazilia.jor.br/plano-piloto-Brasilia/relatorio-Lucio Costa.shtml](http://doc.brazilia.jor.br/plano-piloto-Brasilia/relatorio-Lucio%20Costa.shtml)> Acesso em: 20/11/2016.

Quijano, Anibal (2002), "Colonialidade, poder, globalização e democracia", *Novos Rumos*, Ano 17, n. 37.

Rocha, Glauber (1965), "Eztetyka da Fome", *Revista Hambre*. Setembro, 2003, http://www.tempglauber.com.br/t_estetica.html, pp. 1-4.

Santos, Milton (1994), *Técnica espaço tempo - Globalização e meio técnicocientífico-informacional*. HUCITEC, São Paulo. Disponível em: <<http://reverbe.net/cidades/wp-content/uploads/2011/livros/tecnica-espaco-tempo-milton-santos.pdf>> Acesso em 02 abr 2017.

Santos, Milton (2001), *Por uma outra Globalização: do pensamento único a consciência universal*, 6.ed, Record, Rio de Janeiro.

Santos, Milton (2006), *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*, 4. ed. 2.reimpr, EDUSP, São Paulo.

Santos, Milton e Silveira, Maria Laura (2006). "Do meio natural ao meio técnico científico informacional" em Santos, Milton; Silveira, Maria Laura. *O Brasil: território e sociedade no início do século XXI*. 2. ed., Record, Rio de Janeiro.

Souza, Lucas Henrique (2016), "Bomba explode na cabeça e estraçalha ladrão: o estilo gângsta do cinema de Adirley Queirós", *Palimpsesto*. 10, v. VII, junio-diciembre, pp. 91 - 99, Santiago de Chile.

Referencias Fílmicas

A cidade é uma só?. Direção: Adirley Queirós. Vittrini Filmes. Ceilândia, DF. 2013. 73min. som, color, Formato: 35 mm.

Brasília, planejamento urbano. Direção: Fernando Cony Campos. INCE. Brasília, DF. 1964. 15 min. som, branco e preto, formato: 35mm.

Brasília: contradições de uma cidade nova. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Filmes do Serro. Brasília, DF. 1967. 22min,

color, formato: 16mm.

Rap, o canto de Ceilândia. Dirección: Adirley Queirós. Coletivo de Cinema de Ceilândia - CEICINE. Ceilândia, DF. 2005. 15min. som, color, formato: 35mm.

Notas

¹ Texto basado en presentación para el 1º Congresso Internacional Epistemologias do Sul: perspectivas críticas - Unila. Título: O Distrito Federal é um só?, grupo de trabajo "A linguagem da (r)existência: lutas sociais e produção partilhada de conhecimento em audiovisual".

² La Escuela Británica fue un movimiento cinematográfico, datada en la década de 1930, que se proponía pensar el documental como tratamiento creativo de la realidad. Liderada por John Grierson los principales trazos de su estilística eran las escenificaciones en locación y estudio y el uso de la voz over. Los presupuestos de la Escuela Británica constituyeron lo que vendría a ser llamado de documental clásico.

³ La voz over es un trazo estilístico del documental clásico que se constituye en un narrador ajeno al discurso de las imágenes que se propone dar validez al mismo, siendo comúnmente llamada de voz de Dios. Este narrador es siempre masculino con voz imponente a fin de generar la sensación de veracidad.

⁴ El guión de *Brasília, planejamento urbano* fue totalmente basado en el proyecto del Plan-Piloto escrito por Lucio Costa.

⁵ Companhia Urbanizadora de la Nueva Capital del Brasil.

⁶ Según Brayner (2013: 63) "el área donde el Santuario de los Pajés se encuentra era una de las partes aún existentes de la hacienda Bananal, y los indios usaban ese local para realizar sus ceremonias y posteriormente como vivienda".

⁷ El Cine Directo surge a finales de los años 1950 por el surgimiento de aparatos portátiles de sonido e imagen. En ese período esta estilística proponía la más pequeña intervención del cineasta con el mundo documentado.

⁸ Movimiento de cámara hecha generalmente en un soporte móvil sobre raíles, lo que permite un desplazamiento más suave y la obtención del encadenamiento continuo de los planes.

⁹ Otro cineasta que elaboró películas sobre los obreros de Brasilia y la historia de Ceilândia fue Vladimir Carvalho: "Brasília segundo Feldman" (1979) y "Conterrâneos velhos de guerra" (1990). Este último propone contar la historia de los trabajadores en la construcción de Brasilia y su desplazamiento para Ceilândia. Pero, consideramos que la estética y la mirada de Carvalho sobre el tema se asemeja al posicionamiento social y estético de Andrade en *Brasília, contradições de uma cidade nova*, por este motivo no realizamos referencia a la obra.

¹⁰ Según Milton Santos (1994: 13), "La tecnosfera es el resultado de la creciente artificialidad del medio ambiente. La esfera natural es crecientemente sustituida por una esfera técnica, en la ciudad y en el campo. La psicofera es el resultado de las creencias, deseos, ganas y

hábitos que inspiran comportamientos filosóficos y prácticos, las relaciones interpersonales y la comunión con el Universo.

¹¹ Para el concepto personaje-narradora aplicado a la película, ver Mezquita (2011).