



COMO UMA ÓPERA: CONTERRÂNEOS VELHOS DE GUERRA

Este documentário quer resgatar as múltiplas imagens e as narrativas da história e do cotidiano dos trabalhadores anônimos que construíram Brasília e dela foram sendo expulsos; é uma homenagem aos operários de todos os tempos e lugares, concebida como uma ópera – epopéia

Conterrâneos velhos de guerra¹ é um filme documentário realizado por Vladimir Carvalho, documentarista e professor aposentado da UnB (Universidade de Brasília). As filmagens iniciaram-se quando Vladimir aportou em Brasília, no ano de 1968, para assumir o curso de Cinema da Universidade. A cada novo acontecimento, a câmera de Vladimir registrava. O tema central, que o documentário tenta resgatar, é o de um massacre, uma chacina. Nela muitos operários, que protestavam pela falta de higiene na comida da cantina da construtora, foram assassinados nos tempos heróicos da construção da “capital da esperança”. Dessa forma, buscando a memória da chacina, essa câmera acabou encontrando os nordestinos que foram para Brasília na busca de melhores condições e que aos poucos foram sendo expulsos do Plano Piloto. Em 1988, quando os trabalhos de montagem se iniciaram, Vladimir registrou a atual situação do processo de favelização no Plano e a maneira desumana como essas pessoas são removidas em função da especulação imobiliária. **Conterrâneos velhos de guerra** estrutura-se no processo de construção e desconstrução da nova Capital brasileira em seus 168 minutos de projeção.

NASCE UM FILME

O cinema documental ainda é um grande espaço para experimentações. Sem os limites de um rotei-

O AUTOR

Eduardo Leone

Professor Doutor do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA-USP e montador do filme **Conterrâneos velhos de guerra**.

1. Direção, produção e roteiro: Vladimir Carvalho; montagem: Eduardo Leone. (N.E.)

ro ficcional, dramaturgicamente fechado, o documentário possibilita um trabalho de montagem rico no qual os planos vão construindo a idéia, o movimento geral do filme.

Ao longo de 20 anos foram sendo recolhidos os materiais de episódios, cujo ponto de partida centra-se no relato do massacre ocorrido nos tempos da construção. De episódio fundante, ele transformou-se no motivo que possibilitou o discurso.

Distante do fato, e reconstruído através de depoimentos muitas vezes contraditórios entre si, ou por imagens sugestivas, o massacre dos operários sutura todos os outros episódios do filme, já que eles também possuem qualidades imagéticas e sonoras metonimicamente ligados ao fato inicial, eixo do movimento narrativo de *Conterrâneos velhos de guerra*.

O episódio da piscina de ondas (inaugurada no governo Geisel) é o massacre-lazer; o da meningite, massacre-saúde; o da remoção da favela da Super Quadra 110, massacre-social; o do badernaço no centro de Brasília, ocorrido após o Cruzado II, o massacre-plano econômico. A voz do autor, objetivada em perguntas, intervéem na narrativa trazendo sempre a lembrança da questão central, como se o início do relato sobre Brasília fosse o da cidade monumento alicerçada sobre os corpos dos operários mortos, um fio condutor tão forte quanto o de **Mahagony** de Brecht².

Quase mítico, o episódio de mais de 30 anos povoa o imaginário dos depoentes, e cada um deles, num retorno aos tempos de heróico anonimato, encontram no filme, diante da câmera cinematográfica, a possibilidade de escaparem desse degredo para se tornarem visíveis nas imagens. A Capital é a ordem; o Plano, o sinal da cruz; enquanto que o massacre representa a desordem, o subtexto da construção, **Va, Pensiero**³ em contraponto ao palácio de Nabucodonosor (**Nabucco**⁴ de Verdi⁵); o lixão da cidade onde, num gesto simbólico, os nordestinos chacinados são desenterrados, diariamente, para serem observados do **Vahalla**⁶ wagneriano através do vôo das Valquírias que acaba intermediando a realidade com o seu contraponto sonoro, mítico e ficcional.

Conterrâneos velhos de guerra nasceu ópera, já que a experimentação documental permitiu diversas simetrias e aproximações

2. BRECHT, Bertold. **Ascensão e queda da cidade de Mahagony**. São Paulo: Paz e Terra, 1976.

3. Canção de malandragem e desespero entoada pelos escravos hebreus no terceiro ato da ópera **Nabucco**.

4. Ópera em quatro atos. Libreto de Temistocle Sobra, baseado na peça **Nabucodonosor** (1836), de Auguste Anicet-Bourgeois e Francis Cornu. Primeira apresentação em Milão no ano de 1842. (N.E.)

5. Giuseppe Verdi - compositor italiano, nasceu em Parma a 10 de outubro de 1813 e morreu em Milão a 27 de janeiro de 1901. (N.E.)

6. Palavra da mitologia germânica que significa o lugar reservado aos soldados após a morte (espécie de céu). (N.E.)

contextuais com o universo do teatro lírico. Também espetáculo sonoro, o filme constrói-se por depoimentos, solos, danças e coros; é essa a conexão estrutural entre os planos lírico/épico/dramático. Na música temos o “eu” subjetivo, as paixões, a poesia; nos solos a voz épica do autor; nos coros, a voz coletiva do migrante nordestino, enquanto que nos depoimentos temos as personagens do drama individualizadas.

UMA ÓPERA CINEMATOGRAFICA

Logo no primeiro contato com o material ocorreu-nos a possibilidade de adaptar e aplicar o conceito de distanciamento tal como concebido por Brecht para seu teatro épico. A primeira idéia, ainda presa exclusivamente às duas qualidades visuais, o branco e preto e o colorido, com as quais a montagem poderia testar associações estruturadas no princípio da continuidade da ação cinematográfica operada pelo corte, baseava-se apenas no contraste entre elas.

A tentativa fundava-se no fato de que uma mesma ação, fragmentada ora em cor ora em branco e preto, levaria o espectador a uma situação de estranhamento, necessária para quebrar o realismo da imagem, levando-se em conta que ele já está induzido ao fato de estar diante de um documentário.

O uso desse recurso e, portanto, de uma manipulação de um efeito dramático, nos expulsaria de um envolvimento apenas com o discurso das imagens documentais, resgatando, através da montagem, o discurso do narrador que intervém na narrativa e na diegese⁷. As inserções branco e preto deveriam funcionar como breques paralisadores da ação, no sentido de produzirem pequenas e abruptas intervenções, subvertendo o discurso documental.

ÁRIAS E ABOIOS

Assim, iniciamos um trabalho que se tornou bem mais amplo que as duas qualidades visuais instauradoras de uma idéia de como atingir, via espetáculo cinematográfico, o efeito dramático do distanciamento. Ao organizarmos o material nos primeiros rolos de aproximadamente 60 minutos, deparamo-nos com uma insistente musicalidade perpassando as seqüências. O Ceará, um dos muitos sem teto, transformava o viaduto em palco para a sua ária⁸; o Doí-dinho da torre de televisão introduzia no filme um som fabricado por latas de óleo que, deslocadas das cozinhas, transformam-se em instrumento musical; dois aboios⁹ adquiriram, analogamente, um

7. Palavra de origem grega, não dicionarizada, utilizada por cineastas para expressar o tempo cinematográfico. (N.E.)

8. Trecho de ópera; peça musical para uma só voz. (N.E.)

9. Canto monótono (melopéia) com que os vaqueiros guiam uma boiada. (N.E.)

status de ópera; o cego Elísio cantava um hino de sua igreja evangélica na inauguração de Brasília, enquanto um coral contrapunha-se com o **Peixe vivo**, música favorita de Juscelino.

A música, enquanto qualidade épica no filme, era um recurso narrativo que ia integrando-se aos poucos ao discurso, principalmente depois de organizadas as seqüências dos cantadores repentistas contando Brasília.

Aí nos demos conta de que esses incidentes não eram apenas comentários, mas verdadeiras árias integradas à narrativa; nos versos existia uma espécie de libreto¹⁰ argamassando os temas. O primeiro aboio ligava-se a outro filme de Vladimir Carvalho, **O País de São Saruê**, do qual **Conterrâneos velhos de guerra** seria a seqüela; o segundo aboio ligava-se ao massacre da Pacheco Fernandes, o qual também seria cantado num *rock* quando da narração específica do episódio no filme.

Essa textura épica/operística resgataria mais um elemento distanciador, pois a música não se apresentava como um mero acessório ou incidente na estrutura narrativa; fazia parte do discurso, cristalizando-se como substância ativa nesse discurso documental.

De um lado tínhamos as músicas recolhidas nas filmagens documentárias. Do outro, uma série de sugestões que ocorriam no sentido de substancializar o princípio de distanciamento e que acabavam por transformar em árias canções pinçadas para contextos diversos, como o abre-alas no desfile militar no governo Geisel e **Aquarela do Brasil** de Ary Barroso, nas imagens de uma das chegadas de JK, em seu avião Viscount, no Planalto Central. No **Abre-alas** a letra é fundamental para que ele se realize como ária, enquanto que a letra de **Aquarela do Brasil**, no filme orquestrada, estará na memória dos espectadores.

“HEBREUS” NA CEILÂNDIA

Verdiana¹¹, aquela “ópera popular” pedia por autênticos coros, no sentido operístico do termo, principalmente nas seqüências de massa como as da Ceilândia e do enterro de Juscelino. **Va, Pensiero** convive harmonicamente com o Réquiem do compositor e maestro Santoro¹² e acabam se tornando similares num mesmo universo narrativo, mesmo que em momentos e contextos diversos. Num processo associativo, o **Coro dos hebreus**¹³, que acontece no terceiro

10. Texto do argumento da história de uma ópera, opereta ou comédia musicada. (N.E.)

11. Referente a Giuseppe Verdi. (N.E.)

12. Cláudio Santoro - compositor e violinista brasileiro cujo tema favorito é o folclore brasileiro. Nasceu em Manaus no ano de 1919. (N.E.)

13. Segunda cena do terceiro ato de **Nabucco**. Os hebreus escravizados no reino assírio trabalham forçadamente às margens do Eufrates e, ao som de melodia nostálgica, lamentam a perda da terra natal. Zacarias, o grão-sacerdote do templo, também entre os prisioneiros, reprova-lhes o desespero e anuncia-lhes a profecia segundo a qual a escravidão terminará e a Babilônia será destruída. (N.E.)

ato da ópera **Nabucco**, ligava-se ao povo da Ceilândia, já que as situações dramáticas eram análogas, contíguas na dicotomia ficcional/documental: ambos os povos estavam fora de suas terras. No entanto, essa transposição da ópera de Verdi no documentário cinematográfico trabalha uma nova qualidade para o texto musical em sua simetria com a imagem; tanto um quanto o outro adquiriram uma força diversa daquela do drama lírico de formato verista¹⁴, mesmo com a simetria entre as imagens apresentadas e a cena da ópera; a montagem, articulando a escravidão da Ceilândia, fragmenta o coro e a massa, buscando uma malha associativa entre a música e o texto imagético.

Nesse momento, a ópera tornava-se um elemento crítico, distanciador, permitindo duas leituras simultâneas entre Nabucco e Ceilândia.

Outro exemplo dessa relação música/imagem encontra-se na seqüência do desfile militar, cuja peça **Pompa e circunstância** de Elgar¹⁵ acaba perdendo o seu caráter solene para ganhar um tom jocoso quando incide nas imagens tensas dos militares com os seus ameaçadores cães pastores.

Na época em que o cinema exercita o hiper-realismo, através do som estéreo *surround*¹⁶, a música, juntamente com a parafernália de ruídos, envolvendo toda a sala de espetáculos, transforma-se apenas em uma textura para criar atmosferas e ritmos, perdendo um pouco da qualidade wagneriana que nos ensinam os *leitmotifs*¹⁷, tão caros a compositores do porte de Max Steiner (**...E o vento levou**)¹⁸, Dimitri Tiomkin (**Assim caminha a humanidade**)¹⁹ e Miklos Rosza (**Ben-Hur**)²⁰. Hoje, o uso da música, com exceção a John Williams²¹ nas produções de Steven Spielberg²², fica quase exclusivamente restrito a poucas seqüências, já que os ruídos tornaram-se a atração principal mais importante e nos filmes a sua única função dramática é a de ser apenas uma espécie de escada, ou escala para a ação das personagens, aumentando ou diminuindo a tensão das cenas e de seus movimentos internos.

14. Escola que nasceu no final do século XIX, estendendo-se até o princípio do século XX, na qual o realismo do libreto se associa ao sentimentalismo musical. (N.E.)

15. Edward William Elgar (1857-1934) - compositor inglês, autor de **Seis marchas militares**, *Pomp and Circumstance*. 1901. (N.E.)

16. Técnica de som que envolve o espectador. (N.E.)

17. Fio condutor da história. (N.E.)

18. Pianista, compositor americano e diretor musical de desenhos animados (1888/1960). (N.E.)

19. Músico americano, compôs a trilha sonora dos filmes **Mentira** (Hitchcock, 1942), **O desconhecido do Expresso do Norte** (idem, 1951), **Os canhões de Navarone** (Lee Thompson, 1961) e outros. (N.E.)

20. Músico tcheco, fez dentre outros a trilha sonora do filme **Ben-Hur**. (N.E.)

21. Antigo pianista de jazz americano. Musicou os filmes **ET** (Steven Spielberg, 1975), **O império do sol** (idem, 1987) e **A guerra nas estrelas** (G. Lukas, 1977). (N.E.)

22. Cineasta americano, diretor de **A lista de Schindler** (1994), **Indiana Jones e a última cruzada** (1989), dentre outros. (N.E.)

A narratividade gerada pelo texto musical não adquire nem a função de *leitmotiv* nem a função de contraponto ao texto imagético; pelo contrário, ela é apenas uma aderência, um comentário.

As músicas de alguns da velha tradição narrativa são, de certa forma, um prólogo épico (voz do autor) que introduz o espectador na fábula e na trama. Um bom exemplo pode ser encontrado no filme **Gunfight at the OK curral** (Duelo na Fazenda OK) de John Sturges²³, em cuja música tema é contado o episódio central da fábula: o duelo envolvendo Wyatt Earp, Doc Holliday e os irmãos Clanton. Dentro da tradição dramática, o prólogo estabelece o cenário dos acontecimentos e a ação central, aquele que será a razão de ser do entrecho.

Em **Conterrâneos velhos de guerra**, o prólogo fica com o compositor Zé Ramalho. Ele plasma o som nordestino e popular com o poema de Jomar Moraes Souto²⁴, que nos narra a chegada dos candangos; as imagens são as das queimadas. As relações não são gratuitas nem dissociadas; o “eu venho vindo de longe...” tem a imagem do fogo como seu contraponto, uma abertura do espaço para o chegar para a construção da nova Capital e, ao mesmo tempo, o esgotamento daquilo que será construído logo no seu nascedouro: uma metáfora das finitudes e das transformações. Está pronta a atmosfera dessa ópera-epopéia. Aos poucos, o nascer do sol, na primeira imagem, após os créditos iniciais, e a luz do cinema irão falar dos anônimos pedreiros que construíram e morreram em Brasília.

23. Filme clássico do faroeste norte-americano. (N.E.)

24. Poeta, dentre outras obras escreveu: **Itinerário lírico da cidade de João Pessoa**. João Pessoa: Ed. Universitária UFPB, 1977. (N.E.)