



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

**A CONSTRUÇÃO DE IMAGINÁRIO DE PERIFERIA NO CINEMA DE
ADIRLEY QUEIRÓS**

CARLOS DJALMA GONÇALVES

Brasília - DF

2019



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

CARLOS DJALMA GONÇALVES

**A CONSTRUÇÃO DE IMAGINÁRIO DE PERIFERIA NO CINEMA DE
ADIRLEY QUEIRÓS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Linha de Pesquisa: Imagem, Som e Escrita.
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Tânia Siqueira Montoro.

Brasília, DF
2019

CARLOS DJALMA GONÇALVES

**A CONSTRUÇÃO DE IMAGINÁRIO DE PERIFERIA NO CINEMA DE
ADIRLEY QUEIRÓS**

Brasília, março de 2019

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Tânia Siqueira Montoro (presidenta)

Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Brasília

Prof.^a Dr.^a Rose May Carneiro

Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Brasília

Prof.^a Dr.^a Clarissa Raquel Motter Dalla Senta

Faculdade de Comunicação da Universidade Católica de Brasília

RESUMO

O cinema de Adirley Queirós é fortemente marcado por sua relação com Ceilândia, cidade satélite do Distrito Federal, onde reside desde a infância. Sua proposta cinematográfica coloca em evidência não apenas a periferia da capital da República, mas destaca, sobretudo, um modo de ser e de viver dessa periferia, afirmando uma identidade ceilandense própria, principalmente a partir da oposição de um imaginário brasiliense. Ancorada na pesquisa qualitativa de caráter culturalista e na análise fílmica, o estudo aborda o filme como um produto cultural que suscita e potencializa debates sobre os mais diferentes aspectos sociais. Nesse sentido, esta pesquisa está inserida no estudo da narrativa do cinema brasileiro contemporâneo do século XXI, com foco na relação entre cinema e cidade, observada a partir da análise da cinematografia do diretor Adirley Queirós. Trabalha-se com a linguagem audiovisual e busca-se investigar a construção da narrativa sobre a Ceilândia na linguagem do cineasta e como suas séries de novas imagens, sons e imaginações refundam o imaginário social da periferia do Distrito Federal. Para tanto, foram elencados como objeto de estudo cinco filmes do cineasta – *Rap, o canto da Ceilândia* (2005); *Fora de Campo* (2009); *Dias de Greve* (2009); *A cidade é uma só?* (2012); e, *Branco sai, Preto fica* (2014). A partir dos diferentes gêneros cinematográficos praticados pelo diretor, a pesquisa identifica uma complexa e conexa rede entre som, música, fotos, cartazes, paredes pintadas, vestuários, expressões locais, estratégias e recursos narrativos que estruturam e inauguram o despontar de novos territórios audiovisuais.

Palavras-chave: Cinema brasileiro contemporâneo; periferia; análise fílmica; Adirley Queirós; imaginário social; representações audiovisuais.

ABSTRACT

Adirley Queirós's films are deeply affected by his relationship with Ceilândia, one of Brasília's satellite cities, where he lives since his childhood. The idea behind his movies is to show not only this town located in the outskirts of Brazil's capital, but mostly the way of being and living of the people there, claiming it has a unique identity, very different from what those who live in Brasília might think. Anchored in the qualitative research of culturalist character and in the filmic analysis, the study approaches the film as a cultural product that raises and potentiates debates on the most different social aspects. This research studies the narrative of the contemporary Brazilian cinema, focusing on the relationship between cinema and city, considering the cinematography of the director Adirley Queirós. Using audiovisual language, this study investigates the construction of the narrative about Ceilândia through the filmmaker's language and how his series of new and fresh images, sounds and imagination recreate the social imagery of the Distrito Federal outskirts. So, five of his movies were chosen – *Rap, o canto da Ceilândia* (2005); *Fora de Campo* (2009); *Dias de Greve* (2009); *A cidade é uma só?* (2012); and *Branco sai, Preto fica* (2014). Considering different cinematographic genders adopted by the director, this research identifies a complex and connected network between sound, music, photos, posters, painted walls, clothing, local expressions, etc., which are narrative strategies and resources that structure and create room for new audiovisual territories.

Keywords: Contemporary Brazilian cinema; outskirts; film analysis; Adirley Queirós; social imagery; audiovisual representations.

SUMÁRIO

Apresentação.....	8
Sobre linguagens audiocinematográfica e análise fílmica.....	15
Processo de pesquisa e metodologia aplicada.....	19
Capítulo 1 – CINEMA, CIDADE E PERIFERIA.....	25
1.1. A emergência do periférico.....	29
1.1.1. O sujeito periférico.....	30
1.1.2. O cinema de periferia.....	31
1.2 Cinema brasileiro contemporâneo.....	36
1.3 Brasília e Cinema.....	40
Capítulo 2 - CEILÂNDIA E O CINEMA DE ADIRLEY QUEIRÓS.....	43
2.1 Um pouco de Ceilândia	43
2.2 O Cinema de Adirley Queirós.....	51
Capítulo 3 – REPRESENTAÇÕES E IMAGINÁRIOS DA PERIFERIA.....	58
3.1 <i>RAP, O CANTO DA CEILÂNDIA</i> - O som e a turma	58
3.1.1. A música no Distrito Federal: o caminho do <i>rap</i> até Ceilândia.....	61
3.1.2 O <i>rap</i> em Ceilândia.....	62
3.1.3 A música que virou filme.....	65
3.1.4 A cidade destacada.....	81
3.1.5 O <i>rap</i> e a narrativa da cidade.....	82
3.1.6 A turma da Música e o Coletivo.....	83
3.1.7 Outras observações sobre <i>Rap</i> , o filme.....	85
3.2 <i>DIAS DE GREVE</i> – Trabalho e lazer na periferia	86
3.2.1 (Des)caminhos de Assis.....	88
3.2.2 Resgatando e perdendo a cidade: operários em dias de greve.....	90
3.2.3 Marcas da periferia em <i>Dias de Greve</i>	104
3.2.4 Representações da periferia.....	105
3.2.5 Observações.....	111
3.3 <i>FORA DE CAMPO</i> – (In)visibilidade e exclusão social.....	113
3.3.1 No vestiário.....	119

3.3.2 Boteco, o local da concentração pós-jogo.....	121
3.3.3 A história de cada um.....	123
3.3.4 O outro discurso.....	126
3.3.5 O futuro em aberto.....	127
3.3.6 Observações.....	129
3.4 <i>A CIDADE É UMA SÓ?</i> – A história “renarrada”.....	132
3.4.1 A forma do filme.....	134
3.4.2 Os personagens que constroem a narrativa de <i>A cidade é uma só?</i>	137
3.4.3 Imagens e sons da periferia.....	146
3.4.4 Narradores periféricos.....	149
3.4.5 Os discursos periféricos.....	151
3.4.6 Uma cena-resumo.....	153
3.4.7 Observações.....	154
3.5 <i>BRANCO SAI, PRETO FICA</i> – O corpo, a cidade e a afirmação da periferia.....	155
3.5.1 Evolução da narrativa.....	156
3.5.2 Tecnologias e sonoridades.....	160
3.5.3 Junção de forças.....	162
3.5.4 Ficção acentuada.....	164
3.5.5 A luta contra o “poder central”.....	165
3.5.6 Observações.....	167
Capítulo 4 – ARQUITETURA NARRATIVA DE ADIRLEY QUEIRÓS.....	169
4.1 Temática local.....	171
4.2 Ceilândia, cidade-cenário.....	172
4.2.1 A cidade imaginada.....	175
4.2.2 A cidade que o cinema não consegue apreender.....	177
4.2.3 A cidade no corpo.....	178
4.2.4 Disputas pelo Território.....	179
4.2.5 A periferia reafirmada.....	180
4.2.6 Ceilândia, ceilandenses e os filmes.....	182
4.3 Moradores-produtores-autores.....	182
4.3.1 Autorrepresentação no cinema de Adirley Queirós.....	184
4.3.2 Moradores como autores e atores da própria história.....	188

4.4 Produções Coletivas	190
4.4.1 O processo de criação coletiva.....	193
4.4.2 Definição de Coletivo.....	194
4.4.3 A experiência de Ceilândia.....	194
4.4.4 O Cinema Coletivo de Adirley Queirós.....	194
4.5 Formas e técnicas narrativas.....	196
4.5.1 Documentários, ficção e narrativas híbridas.....	198
4.5.2 Roteiro aberto e performance.....	199
Capítulo 5 – A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA DA PERIFERIA.....	202
5.1 Camadas da construção da narrativa.....	202
5.1.1 As camadas narrativas e alguns temas específicos.....	206
5.1.2 Narrativas sobrepostas.....	208
5.1.3 Paisagens sonoras.....	209
5.2 Ambiência por meio da mobilidade dos personagens	210
5.2.1 A mobilidade social pelo Cinema.....	212
5.3 Originalidades narrativas	214
5.3.1 O contradiscurso ou o espelho reverso.....	216
5.4 Espaço social e lugar	222
5.5 Construção imaginária da periferia.....	224
CONSIDERAÇÕES FINAIS	227
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	233
Anexos.....	251

APRESENTAÇÃO

A narrativa surge bem antes do cinema e está presente em todas as sociedades em todos os tempos como destacam teóricos como Roland Barthes (2008), Joseph Campbell (2007), Paul Ricoeur (2010), Tzvetan Todorov (1970) e Gérard Genette (1995). Segundo Barthes (2009), compreender uma narrativa não é somente seguir o esvaziamento da história, é também reconhecer nela os encadeamentos horizontais do “fio” narrativo sobre um eixo vertical. (BARTHES, 2009, p. 27).

Se narrar é contar histórias e essas refletem interações entre os seres vivos, é de se supor que a arte da narrativa esteja sujeita a influências de toda ordem, pelas condições socioeconômicas e culturais, distorções no processo comunicativo, inovações tecnológicas através dos tempos, pelos atos criativos direcionados ou descompromissados.

Narrar é, portanto, criar maneiras de contar, e o ato criativo mantém a relação estreita com a capacidade de abstração. As narrativas, ao criarem personagens pelo jogo dos sentidos, particularizam seus atos, e possibilitam novas formas de ver, entender e de transformar a própria história e a realidade.

Como se sabe, as narrativas não são apenas orais. O desenvolvimento de tecnologias tem influenciado a forma de narrar, impactando o processo criativo. O Cinema é uma arte tecnológica por excelência e se consolidou como cultura de massa no contexto das transformações técnico-científicas da Segunda Revolução Industrial, ocorrida entre os meados do século XIX e as primeiras décadas do XX. Tributário da pintura e da fotografia, artes imagéticas, ele foi possibilitado sobretudo por tecnologias de reprodução que exploravam a capacidade de sugerir movimento para as imagens estáticas.

No começo, apesar de parecer apenas como mais um aparato técnico, o Cinema já era percebido por alguns adeptos da tecnologia como uma possível nova arte. Ou seja, independente dos objetivos iniciais dos seus usos, se vislumbrava outras possibilidades para a câmera de filmar além de simplesmente registrar os acontecimentos em imagens animadas.

Méliés que o diga, quando foi rechaçado por tentar convencer Auguste, o pai dos irmãos Lumière, sobre as potencialidades do novo invento. O autor de *Viagem à Lua*, produção de 1902¹, aliás, representa o pioneirismo no uso das possibilidades criativas do Cinema, com

¹ O filme é uma adaptação dos livros “*Da Terra à Lua*” (*De la Terre à la Lune*), de Júlio Verne, publicado em 1865 e “*Os primeiros Homens da Lua*” (*The First Men in the Moon*), de Herbert Georges Wells, publicado em 1901. (BERNS, 2017).

experimentações narrativas como, por exemplo, a utilização de trucagens, efeitos de montagem com imagens e sons que alteram a maneira de narrar.

O cineasta francês também inovou na utilização de recursos narrativos considerados precursores da ficção científica, como a criação de personagens extraterrestres, como os homens-lua, por exemplo, que se decompõem em fumaça com o toque do guarda-chuva dos terráqueos, no filme mencionado acima.

Percebe-se então que desde essa época a arte cinematográfica tem se prestado como instrumento de construção de narrativas de toda ordem, colocando em primeiro plano os contadores de história da era tecnológica.

Ainda que autores e narradores já existissem antes nos romances, contos, pinturas e fotografias, por exemplo, a chegada do Cinema, com suas outras possibilidades de narração colocou uma nova realidade nas Artes e na Comunicação. Além disso, como arte tecnológica em constante atualização, ele transformou também as possibilidades de compartilhamento das criações, potencializado com a ampliação dos espectros de difusão dos conteúdos produzidos.

Dessa forma, o Cinema foi se tornando cada vez mais poderoso veículo de propagação de ideias e ideologias. Como instrumento de difusão de ideias políticas, ele tem possibilitado, ao longo dos anos, que diferentes grupos sociais manifestem expressões particulares e singulares, modos de ser e de viver de diferentes comunidades. Além da diversidade, a criação cinematográfica também permitiu, pela própria natureza do cinema como uma arte coletiva, a possibilidade de criações comunitárias, orientadas por repertórios de interesse comum.

Se, de um lado, a indústria do cinema segue estruturada majoritariamente pelo viés comercial em grandes complexos produtivos; de outro, a democratização dos acessos, com as transformações tecnológicas, tem possibilitado aos mais diferentes grupos sociais em várias partes do mundo, produzir narrativas cinematográficas, permitindo a esses grupos construir a própria versão sobre suas experiências particulares.

No contexto do cinema brasileiro contemporâneo, especificamente, Lins; Mesquita (2008), entre outros autores apontam, a partir dos anos 1990, um cenário favorável de produção cinematográfica, principalmente no que se refere ao documentário. Diversos fatores confluíram para esse novo quadro do cinema brasileiro, como o aumento dos acessos aos recursos técnicos de produção audiovisual, via tecnologia digital; ampliação dos modos de financiamento – como coletivos de cinema, *crowdfunding*, fundos de cultura dos Estados, a Lei do Audiovisual etc.-; ampliação das plataformas de difusão, - com crescente número de festivais, canais por assinatura, internet, suportes portáteis etc..

A disponibilidade maior de recursos possibilitou o surgimento de novas formas narrativas e de diferentes estilos de autoria e experimentações formais do ponto de vista narrativo e temático. Dentre as várias experimentações desse período que seria conhecido posteriormente como *Retomada*², surgem produções que apresentam narrativas híbridas, que misturam documentários e ficção; o filme dispositivo, quando o autor elabora regras para aprofundar ou esclarecer determinado tema e coloca o próprio processo de busca como recurso narrativo; formas de observação diferentes da tradicional, com o uso de novos recursos tecnológicos; as micro-histórias, que tratam de contos particulares que reverberam valores universais; narrativas “particulares” que conformam o fazer cinematográfico em contextos específicos, como o “cinema de borda” ou “*paracinema*”; o cinema periférico, ou “terceiro cinema”; o cinema de “fronteira” das narrativas diaspóricas, entre outras.

O cinema produzido por Adirley Queirós³ situa-se nesse contexto, porém especificamente no período conhecido como *Pós-Retomada*, e sua primeira produção, *Rap, o canto da Ceilândia*, é datada de 2005. Suas obras se propõem ao debate crítico sobre a relação centro-periferia e as condições sociais dos moradores que vivem no entorno de Brasília. O cinema praticado pelo diretor apresenta uma narrativa de inserção, se posicionando ante aos fatos e acontecimentos da sua realidade imediata.

Essa postura o coloca também como personagem ativo do filme, como um ceilandense que é, ainda que no exercício de produtor ou diretor da obra. Tal atitude corrobora a proposta do cinema contemporâneo, ou seja, a do autor inserido na história que conta, produzindo ensaios e reflexões sobre sua condição e seu meio. Nesse sentido, produz um cinema também para si, revelador das angústias, sentimentos e questionamentos pessoais.

É recorrente em seus filmes a participação de amigos, que o cineasta conhece de longa data. Trata-se de um grupo “familiar” e a produção de seus filmes tem caráter comunitário, realizados pelo Ceicine, Coletivo de Cinema da Ceilândia. Quanto à narrativa, depois de filmes de gênero “puro” – documentários e ficção –, suas produções mais recentes apresentam

² Os termos *Retomada* e *Pós-Retomada* serão explicitados em capítulo específico, mas vale ressaltar que, conforme afirma Ballerini (2012), as definições de *Retomada* e *Pós-Retomada* como ciclos do cinema brasileiro não é consenso entre teóricos que estudam o cinema nacional.

³ Fica esclarecido desde já que ao se referir ao cinema de Adirley Queirós não se ignora o caráter de produção coletiva dos filmes. O Ceicine, como se verá em capítulos posteriores, tem sido uma experiência singular de produção coletiva na periferia e é inegável a importância dos outros colaboradores no processo de criação cinematográfica ceilandense. A opção de citar o nome do diretor se deve à necessidade do estudo de buscar informações sobre as obras, e, nesses casos, é o diretor que tem participado de eventos, entrevistas, debates, etc., pronunciando-se sobre os filmes e as propostas do grupo, etc., ainda que o cineasta não se intitule “o representante” do Coletivo e nem “do” cinema de ceilandense, já que outras cinematografias também são produzidas na cidade.

narrativas híbridas, com misturas de tendências e estilos, características da linguagem cinematográfica contemporânea.

A opção pelo cinema cooperativado reflete também a condição de produção com recursos técnicos e financeiros limitados. Por outro lado, mostra a relação do seu cinema com escolas cinematográficas que também privilegiaram um cinema de circunstância, com limitações técnicas e econômicas, com atores amadores e cenários naturais. Tal condição tem influência na linguagem e no fazer cinematográfico, permitindo e exigindo do autor experimentalismos e adaptações na forma de narrar.

Desse modo, por meio da ação criativa coletiva, os filmes do diretor questionam a própria realidade e fabulam sobre o cotidiano da periferia, apresentando um determinado lugar, a cidade de Ceilândia, como cenário recorrente.

Suas narrativas são povoadas por múltiplas e complexas referências sociais e culturais, contidas nas histórias comunitárias ou pessoais de moradores. Esses, no exercício cinematográfico, narram as próprias experiências na cidade, ajudando a construir uma cinematografia particular e popular, que evidencia o modo de ser e de viver na periferia do Distrito Federal.

Desse modo, a partir da filmografia do diretor Adirley Queirós se pretende compreender como se caracterizam suas narrativas sobre a periferia e sobre a Ceilândia em particular, e como essas narrativas transformam o imaginário social da periferia de Brasília.

Para tanto, por meio da análise fílmica, com base nas teorias do cinema documentário e de ficção, e destacando as técnicas narrativas utilizadas pelo diretor em diferentes gêneros cinematográficos, busca-se compreender a complexa arquitetura das narrativas elaboradas pelo cineasta, a partir de categorias de análises pré-definidas.

Dessa forma, elenca-se como guia da pesquisa os seguintes tópicos:

a) contextualizar as obras do autor em um quadro de referência do cinema contemporâneo brasileiro, pontuando a relevância de suas contribuições para a linguagem do audiovisual em geral;

b) situar e comparar as particularidades, especificidades e singularidades detectadas nos modelos narrativos utilizados pelo cineasta, inventariando influências de outras matrizes artísticas, além do cinema de ficção, como clipes, histórias em quadrinhos, pinturas, sonoridades, arquiteturas etc., na construção da narrativa fílmica do cineasta;

c) relacionar os fios condutores que ancoram a proposta de cinema do diretor e que possibilitam desenvolver um estilo autoral para suas obras, estabelecendo relações dessas práticas com o recorte de pesquisa proposto por este estudo e com as teorias audiovisuais;

d) elencar, a partir de categorias de análises pré-definidas, elementos, em cada filme, que destaquem uma identidade ceilandense e que possibilitam inaugurar um imaginário social para a periferia de Brasília.

Para esta finalidade, a pesquisa está dividida em cinco capítulos. No primeiro deles, situa-se, de forma breve e sucinta, o cinema no contexto urbano, destacando a relação entre cinema e cidade; a emergência de um cinema de periferia e como esse cinema se estabelece no contexto do cinema contemporâneo.

A intenção é diferenciar o cinema de narrativa clássica, como aquele inaugurado por Griffith e produções de grandes estúdios, de caráter mais comercial e com recursos de produção acentuados, do cinema praticado na periferia, destacando as especificidades deste. Tal proposta visa esclarecer, sem a preocupação de filiar, o cinema de Adirley Queirós no contexto da cinematografia brasileira.

Para proceder a essa contextualização, um dos tópicos do capítulo discorre sobre o cinema contemporâneo brasileiro a partir do desmonte da Embrafilme, no governo Collor de Melo, traçando considerações sobre as produções cinematográficas brasileiras nos períodos posteriores, conhecidos como *Retomada* e *Pós-retomada*, alcançando, assim, a cinematografia produzida por Adirley Queirós, já no início dos anos 2000.

Porém, antes de adentrar aos tópicos específicos do capítulo que trata da relação de Ceilândia com o cinema do diretor; propõe-se ainda uma sucinta apresentação do cinema brasiliense a partir dos primeiros registros que tratam da fundação da capital ao cinema contemporâneo candango, apontando os indícios do surgimento de um cinema periférico brasiliense.

No segundo capítulo busca-se relacionar a cidade de Ceilândia e o cinema de Adirley de Queirós, analisando a história do surgimento da cidade no contexto do projeto da criação da capital da República no centro-oeste brasileiro, a emergência da cinematografia do diretor, e a relação do seu cinema com o referido contexto. Serão destacadas também as características principais do cinema do diretor, como gêneros narrativos, métodos de produção etc.

No terceiro capítulo, o foco se direciona para a análise dos cinco filmes escolhidos para este estudo, destacando elementos criativos nas narrativas que contribuam para construir a representação da periferia no cinema de Adirley Queirós. A análise se dá por gêneros cinematográficos e acompanha o processo de produção, do filme mais antigo para o mais recente.

Dessa forma, como procedimentos de análise, em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), serão destacadas as características do documentário, evidenciando a música como marcador de

linguagem. Além disso, destaca-se também o ambiente da periferia e o grupo de rappers como narradores da história da Ceilândia, além apontar as colaborações dos rappers em outros filmes do cineasta.

Dias de greve (2009), obra ficcional, tem como foco analítico o trabalho e o lazer na periferia, enfatizando a experiência de “viver a cidade” e na cidade, as relações de trabalho na periferia e como os personagens ocupam os territórios periféricos nos tempos livres do trabalho.

Em *Fora de Campo* (2009), outro documentário, será analisado o tema do futebol e a vida de ex-jogadores de futebol que, após anseios em mudar de vida por meio da carreira de jogador de futebol profissional, buscam outras atividades profissionais, apesar da idade e da baixa qualificação. Nesse filme, a lógica da visibilidade extrapola a ascensão social e se discute também mercado de trabalho e exclusão social.

Já em *A cidade é uma só?* (2012), que mistura documentário e ficção, a análise trata do resgate da história oficial e da proposta de “renarração” da história da Ceilândia a partir da ótica dos ceilandenses, marcada pela destacada oposição à história narrada por Brasília.

Por fim, em *Branco sai, preto fica* (2014), um docudrama, será analisada a experiência do corpo no cotidiano da cidade e a disputa pelo território da periferia. Nessa análise, será observado como se dá a afirmação da narrativa periférica pela fabulação sobre a intervenção estatal no território da periferia que vitimou ceilandenses.

O quarto capítulo dispensa atenção à arquitetura narrativa do cinema de Adirley, destacando quais elementos principais estruturam a narrativa da periferia do cineasta. Nesse sentido, serão considerados os temas recorrentes; as maneiras como a cidade é utilizada como cenário em seus filmes; a participação dos moradores no processo de criação das narrativas cinematográficas locais; os métodos da produção coletiva; e as principais formas e técnicas narrativas desenvolvidas pelo cineasta para construir a narrativa da periferia.

O quinto capítulo se presta à análise do processo de construção das narrativas da periferia considerando como temas e elementos observados em cada filme conformam-se em uma narrativa maior sobre a periferia. Dessa maneira, interessa entender de que maneira os diferentes gêneros narrativos são utilizados para narrar a periferia; como os personagens ocupam a cidade nos filmes analisados, considerando as profissões que exercem nos filmes, opções lazer que usufruem etc., ou seja, que discurso periférico é construído pelas narrativas.

Ainda neste capítulo, busca-se elencar elementos que caracterizem aspectos singulares da narrativa do cineasta ao retratar a periferia. Nesse sentido, interessa como são trabalhadas as sonoridades diversas que compõem a paisagem sonora da cidade, as técnicas de montagens, a

maneira como os filmes mostram a cidade e outros recursos narrativos utilizados nesse processo.

Cabe ainda considerar neste capítulo como os personagens, em ação nos filmes, transformam a periferia em espaço social a partir de convivências e interações no espaço da cidade. Por fim, cotejando os aspectos ressaltados nos tópicos anteriores, pretende-se discorrer como se configura a periferia ceilandense pelo cinema de Adirley Queirós e de que maneira essa periferia se apresenta particularizada e específica pelo cinema do diretor.

Desse modo, a pesquisa se estrutura no interesse em identificar os elementos da linguagem que constroem sentidos e significados e entender como o cinema representa a realidade e a criação de um outro imaginário para o Brasília e Entorno. Assim, procura-se compreender esse modelo de narração e espera-se contribuir com os estudos da linguagem e da narrativa do cinema brasileiro contemporâneo.

Em sentido amplo, busca-se também contribuir com o aprimoramento da crítica cinematográfica; com o estudo das metodologias para análise fílmica; e, ainda que não seja o objetivo principal deste trabalho, colaborar com uma possível revelação de outros modos de se fazer cinema. Vale ressaltar que este trabalho está inserido também no projeto de pesquisa de Narrativas Audiovisuais e Processos Sociocultural Midiático cadastrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ).

Sobre Linguagens Audiocinematográficas e Análise Fílmica

Em sua carreira cinematográfica, Adirley Queirós transita por diferentes gêneros cinematográficos, além de apresentar experimentações formais e estéticas em suas narrativas fílmicas. Nesse sentido, em tempos de linguagens híbridas, conhecer as origens das matrizes das narrativas audiovisuais e recursos tecnológicos que possibilitam novas técnicas comunicacionais pode contribuir para a melhor compreensão das cinematografias contemporâneas.

Como afirma Rose (2015), para desenvolver a pesquisa analítica tendo como objeto um produto audiovisual, alguns instrumentos específicos são necessários. Diz a autora que

os meios audiovisuais são um amálgama complexo de sentidos, imagens técnicas, técnicas, composição de cenas, sequência de cenas e muito mais. É, portanto, indispensável levar essa complexidade em consideração, quando se empreende uma análise de seu conteúdo e estrutura. (ROSE *apud* BAUER: GASKELL, 2015: 343).

Teixeira (2012, p.16) ao tratar do cinema contemporâneo, aponta certo grau de “indiscernibilidade” que dificulta a definição “do que ainda pode ser um filme de ficção, um documentário, um filme experimental”. Aumont (1995) também comenta sobre misturas de gêneros na arte cinematográfica. O filme documentário, por exemplo, comenta o autor, recorre muitas vezes a procedimentos narrativos da ficção para “manter o interesse”. Nesse sentido, “qualquer filme, de qualquer gênero pode pertencer à ficção” (AUMONT, 1995, p.100). Contudo, Vanoye; Goliot-Létté (2012, p. 55), ao discorrerem sobre o processo de análise filmica, e para evitar que armadilhas possam surpreender o analista, recomendam: “mais uma vez e sempre, preconizamos o retorno ao filme, à materialidade de seu discurso e de seus parâmetros representativos”.

Essas breves considerações se devem ao fato de que, para analisar a cinematografia de Adirley Queirós é necessário, pelo menos de forma sucinta, definir alguns parâmetros do que se considera como documentário, ficção ou, por exemplo, um docudrama.

O cineasta inicia sua carreira cinematográfica com três filmes de gênero que podem ser considerados “puros”, ou seja, dois documentários e um filme de ficção produzidos dentro da proposta de narrativa tradicional. Depois desses, começa a migrar para a mistura de gêneros, com experimentações de narrativas híbridas, chegando ao docudrama.

Para esclarecer como se estrutura um filme de ficção, recorre-se às considerações de Bordwell (2013), que relata a estruturação da narrativa clássica já nos primórdios do Cinema. O autor apresenta os primeiros passos de um cinema que caminha para a especialização da linguagem, descolando-se dos simples registros de fatos do cotidiano iniciais.

Ao resgatar essas primeiras experimentações narrativas da arte cinematográfica, o autor tem como referência o que ele chama de uma História Básica do Cinema⁴, apontando como o cinema deixou de ser apenas forma de registro de cenas do cotidiano nas décadas de 1910 e 1930. Se antes havia o *Actualité* de Louis Lumière, foi com Georges Méliés que o cinema de ficção ganhou as primeiras projeções como narrativa de ficção.

Méliés fazia “trucagens”, interrompendo a gravação e alterando cenários e figuras de cena, criando, dessa forma, efeitos narrativos “mágicos”. Como afirma o teórico, “o uso criativo

⁴ Bordwell (2013) afirma que a história do cinema foi construída por manifestações diversas sobre a arte cinematográfica que construíram uma História dos primeiros tempos do Cinema, A publicidade, o periodismo comercial ou estudiosos que se interessavam por Cinema, por exemplo, cada um a seu modo, produzia asserções que se configuraram nessa História Básica do Cinema. Como destaca o autor, apesar de questionáveis em alguns aspectos, esse compêndio de informações sobre a arte cinematográfica registrou os primeiros passos do Cinema como arte narrativa.

do potencial da câmera possibilitou “transformar o acontecimento filmado em algo imaginário e irreal” (BORDWELL, 2013, p.30).

Se o diretor de *Viagem à Lua* (1902) apresentou os efeitos proporcionados pelo uso criativo da câmera, outra contribuição significativa na técnica narrativa viria com Edwin S. Porter, afirma Bordwell (2013). Segundo o autor, o cineasta americano de *A vida de um bombeiro americano* (1903) desenvolveu narrativas que, por meio de cortes, apresentavam planos “combinados de maneira coerentes”.

No filme seguinte do mesmo diretor, *O grande roubo do trem* (1903), a narrativa por meio dos cortes já relacionava “duas ações mais ou menos simultâneas”, destaca Bordwell (2013). Esse recurso seria aperfeiçoado posteriormente por D.W. Griffith, a quem é creditado vários métodos narrativos da “sintaxe cinematográfica”, como a decomposição de uma cena em planos, *flashbacks*, texturas diferentes nas imagens, a montagem paralela etc.

O estudioso segue apontando outras contribuições técnicas e narrativas que impactaram a narrativa de cinema⁵, como o som, a montagem soviética, etc. Destaca também contribuições como a da cinematografia francesa, o expressionismo alemão e outras expressões cinematográficas de vanguarda, como os filmes dadaístas.

Contudo, o que deve ser assentado é que a narrativa de ficção já estaria estruturada com Griffith, ainda nos 1920. O próprio Bordwell destaca que *O nascimento de uma nação*, filme de 1915 de Griffith é frequentemente considerado, na História Básica, como a primeira obra prima do Cinema. Morettin (2011, p.199), por sua vez, afirma que o filme do diretor se tornou referência do cinema narrativo clássico. Vanoye; Goliot-Lété (2012) também destacam o papel importante desempenhado por Griffith para a consolidação de um padrão narrativo para o cinema.

É certo que os autores não atribuem apenas a Griffith o êxito de um padrão narrativo, já que, como afirmam Vanoye; Goliot-Lété (2012, p.23), havia um contexto de instalação de produção via grandes estúdios que buscavam racionalizar as técnicas de produção. Contudo, seu nome é uma referência importante nesse processo.

Quanto ao documentário, a própria definição do termo já suscita debates entre os teóricos do cinema. Turner (1997) destaca que proposição de Cinema Documentário é tributada a John Grierson, na Inglaterra, nos anos 1930. Para se opor aos filmes “*Atualidades*”, cinejornais informativos que antecediam as exibições de filmes de ficção no cinema, Grierson já procurava

⁵ “Uma linguagem em permanente autodescoberta, uma linguagem que está sempre criando formas e se enriquecendo, [...]” como destaca Carrière (2006, p.22).

uma definição para a nova proposta cinematográfica. Ramos (2008) afirma que o cineasta inglês definiu o documentário como “tratamento criativo da realidade” (RAMOS, 2008, p.55).

No entanto, ressalta Ramos, as imprecisões conceituais sempre acompanharam o cinema documentário. Para o pesquisador, isso se dá porque "as fronteiras do documentário compõem um horizonte de difícil definição" (RAMOS, 2008, p.21). Nichols (2005), também reafirma as dificuldades de categorização, mas destaca que “[...] ele não é uma *reprodução* da realidade, é uma *representação* do mundo em que vivemos" (NICHOLS, 2005: p.15).

Gauthier (2011, p.195), por sua vez, enfatiza o “amontoado de heteróclitos” ligado à definição de documentário, que virou repositório de tudo que não podia ser enquadrado no cinema dominante, afirma o estudioso. Penafria (2004, pp. 4-5), no entanto, parte da premissa de que é a representação da realidade que estabelece obrigatoriamente as regras de gêneros cinematográficos. Assim, sustenta a pesquisadora portuguesa, não há uma diferença de natureza entre o cinema de ficção e o documentário; o que há, sim, segundo ela, é uma diferença de grau entre essas duas linguagens.

Portanto, são variadas as formas de conceituar o documentário. Contudo, para os propósitos deste trabalho, referenciou-se documentário conforme a proposição de Ramos (2008), que relaciona critérios objetivos para conformar o que poderia ser considerado documentário. Para o pesquisador:

O documentário, antes de tudo, é definido pela *intenção* de seu autor de fazer um documentário (*intenção* social, manifesta na *indexação* da obra, conforme percebida pelo espectador). Podemos, igualmente, destacar como próprios à narrativa documentária: presença de locução (*voz over*), presença de entrevistas e depoimentos, utilização de imagens de arquivo, rara utilização de atores profissionais (não existe um *star system* estruturando o campo documentário), intensidade particular da dimensão da tomada. Procedimentos como câmera na mão, imagem tremida, improvisação, utilização de roteiros abertos, ênfase na indeterminação da tomada pertencem ao campo estilístico do *documentário*, embora não exclusivamente. (RAMOS, 2008, p.25).

O teórico destaca ainda vários elementos estilísticos do documentário utilizados também no cinema de ficção, como a encenação, a decupagem espacial, a utilização de personagens. (RAMOS, 2008, pp.25-26).

Como se sabe, o cineasta ceilandense destacado neste estudo viabilizou várias de suas produções com editais para documentários, o que, do ponto de visto de catalogação, definiria seus filmes como produção documentária. Contudo, esse é um expediente utilizado pelo diretor para angariar recursos de produção e tal procedimento não reflete necessariamente uma indexação, um compromisso com o gênero “puro”.

Ademais, entre o documentário e a ficção instalam-se narrativas híbridas, que misturam documentários e ficção, recurso narrativo também utilizado pelo cineasta. No que se refere a esse tipo de narrativa, Guimarães (2013), destaca que o hibridismo não é um gênero novo, e que a “contaminação” entre técnicas documentais e ficcionais “é anterior à própria instituição desses dois estatutos da escritura cinematográfica como entidades separadas”. Contudo, destaca ele, as narrativas híbridas tem se manifestado como um “traço vigoroso do cinema brasileiro recente”. (GUIMARÃES, 2013, pp. 62-63).

De forma resumida, pode se afirmar que a narrativa híbrida utiliza-se de diferentes recursos técnicos como mistura de gêneros, estrutura não linear da apresentação da história, técnicas do documentário, como uso de imagens de arquivo, por exemplo, uso de outras referências narrativas como o *game*, ou a história em quadrinhos, entre outras.

O docudrama também é uma narrativa híbrida, mas que relaciona o documentário ao drama. Ou seja, no docudrama, alguns referentes são definidos como básicos de sua estrutura narrativa. Rosenthal (1999 *apud* SANTOS, 2013), por exemplo, destaca que essa narrativa tem estreita relação com fatos históricos. Nesse sentido, o docudrama seria a reconstrução de um fato dado, ocorrido no passado, trabalhado no presente pela narrativa cinematográfica.

Ramos (2008, p.51) chama o docudrama de “ficção baseada em fatos históricos”. Segundo o autor, para representar esses fatos, o docudrama se baseia nas estruturas das narrativas clássicas de Hollywood. Dessa forma, o gênero se apresenta com finalidade de entretenimento, ainda que sua narrativa esteja relacionada ao fato histórico.

Contudo, dentre as especificidades destacadas por Santos (2013) várias referências atribuídas ao docudrama guardam relação direta com as obras do cineasta destacado neste estudo. Segundo o teórico, são comuns ao docudrama:

recriação baseada em fatos reais; uso de atores não conhecidos do grande público, mas fisicamente semelhantes às pessoas retratadas; uso de matérias de arquivo: fotografias e filmagens domésticas antigas, reportagens, etc.; intercalação das tramas recriadas com entrevistas ou depoimentos com pessoas que presenciaram ou sofreram consequências dos fatos; forte apelo melodramático (retrato de família, forte apelo à emoção); [...]; uso de voz over (locução), ancorada por um apresentador em texto em terceira pessoa; montagem híbrida; etc. (SANTOS, 2013, p.132).

O autor aponta ainda em seu estudo outras características constituintes das narrativas do docudrama, mas não relacionadas às produções do cineasta em questão.

Processo de Pesquisa e Metodologia Aplicada

Esta pesquisa ancora-se, no campo teórico-metodológico, na pesquisa qualitativa de caráter culturalista e na análise fílmica. Referência o filme como produto cultural que, como tal, suscita e potencializa debates sobre os mais diferentes aspectos, considerando personagens, situações, fatos, pontos de vistas, contexto social etc.

Santaella (2001, pp. 62-63), ao tratar sobre a pesquisa de caráter culturalista destaca:

[São] estudos que abordam os meios de comunicação e suas implicações como componentes de uma dimensão socioantropológica maior, a dimensão da cultura, na qual os meios encontram uma lógica de desenvolvimento que lhes é própria, ao mesmo tempo inseparável das injunções culturais. [...] (SANTAELLA, 2001, pp. 62-63).

Desse modo, considerando a arte cinematográfica como uma prática social, é possível afirmar que um filme, como produto cultural, permite investigar diversos aspectos da sociedade. Portanto, a partir dos filmes do cineasta se entende possível abordar sua produção cinematográfica como um veículo de difusão de conteúdos culturais no que se refere aos ceilandenses, assim como elencar e relacionar elementos dessa produção cultural que conformem um imaginário social de periferia.

A Análise Fílmica em questão

Para analisar um filme é necessário considerar os aspectos de construção de sua narrativa. Nesse sentido, importa levar em consideração como são organizados os pontos de vistas, que recursos técnicos foram utilizados para contar a história, em que contexto social essa obra está inserida, que referenciais culturais se permitem serem percebidos, assim como outros itens de sua constituição.

Dentre os vários métodos de análise fílmica em diferentes linhas de investigação da narrativa cinematográfica, optou-se pela proposta de operar a análise a partir da desmontagem ou decomposição do filme. Esse método é recomendado por autores como Vanoye; Goliot-Lété (2012), Aumont; Marie (2004) e Penafria (2009).

Na proposta de Vanoye; Goliot-Lété (2012), os autores sugerem “decompô-lo em seus elementos constitutivos” para, num segundo momento, “estabelecer elos entre esses elementos isolados” e, dessa maneira, “fazer surgir um todo significante”. “É uma criação totalmente

assumida pelo analista”, sustentam os teóricos. (VANOYE; GOLLIOT- LÉTÉ, 2012, pp. 14-15).

Aumont (2004), por sua vez, ao destacar que não há um método único e que cada obra exige abordagem específica, sugere a decomposição plano a plano do filme, acompanhado da descrição de imagens, entre outros procedimentos. (AUMONT, 2004, p.10).

Já a proposta de Penafria (2009), como destaca Champangnatte (2014), tem como referência os trabalhos de Vanoye-Goliot-Lété (2012) e o de Aumont (2004). Para o autor, o método de Penafria se aproximaria do método de Aumont principalmente por prever também duas etapas para a análise fílmica: a decomposição dos filmes e a interpretação das partes. (CHAMPANGNATTE, 2014, p. 7).

A Análise Fílmica segundo Penafria

Para os objetivos deste trabalho serão considerados como norteadores da análise fílmica pretendida os estudos de Manuela Penafria. A escolha não se deve apenas porque o método de análise em si atende à finalidade do estudo, mas também por estar relacionado com o gênero documentário, campo de estudo da pesquisadora e um dos objetos de reflexão deste estudo.

Penafria recomenda que deve se separar a análise fílmica da análise crítica. A análise fílmica tem o objetivo de explicar/esclarecer, propor uma interpretação ao funcionamento do filme. Daí a importância de decompô-lo. Segundo a pesquisadora, na crítica, não é comum a decomposição do filme como primeiro processo de análise fílmica, de modo que “se a primeira etapa não se afigura como existente, temos como consequência que a segunda etapa, a de reconstrução do filme, tendo em conta os elementos decompostos, não está de igual modo, presente” (PENAFRIA, 2009, p.3).

A autora destaca a importância dessa decomposição como essencial por possibilitar a análise interna. Com esse procedimento, será possível destacar a singularidade da obra, tornando possível elencar procedimentos presentes no estilo do realizador. Sem uma decomposição, teríamos uma análise mais externa da obra, com destaque para os aspectos sociais, culturais, políticos e econômicos, estéticos e tecnológicos, sustenta a teórica.

A análise interna, ressalta ainda a autora, torna possível observar conceitos referentes à imagem, som e à estrutura do filme, a partir do detalhamento de planos, cenas, sequências, ângulos etc. O passo seguinte é a reconstituição da obra, procedendo a rearticulação dos elementos constitutivos, percebendo, sobretudo, “de que modo esses elementos foram

associados num determinado filme”, mas com o cuidado para que não se tenha “um outro filme” (PENAFRIA, 2009, p.2).

Por isso, um dos recursos técnicos para operar a decomposição e reconstrução do filme, ressalta a autora, é a extração de fotogramas do filme. Tais fotogramas não seriam escolhidos a esmo, mas relacionados ao trabalho que se pretende desenvolver. Para Penafria, esse procedimento pode ser usado também quando se trata de analisar o som do filme.

A pesquisadora destaca outro ponto a ser observado na análise fílmica: a dinâmica narrativa. Essa dinâmica se daria levando em conta critérios orientados pelo próprio filme, já que, segundo ela, um filme pode requisitar uma análise específica. A autora cita como o exemplo uma obra em que a questão do espaço (interiores e exteriores) possa se relevante.

Quanto aos pontos de vistas, eles são manifestados não apenas pelo que pretende o cineasta realizador, mas também pelo contexto em que se dá a produção do filme e o que se pretende destacar com aquele filme.

A pesquisadora analisa os pontos de vistas sob três aspectos. O primeiro aspecto destacado diz respeito ao visual/sonoro e trata de questões como a posição da câmera em relação ao objeto. Porque ela está naquele lugar e com aquele enquadramento? Quais os sons do filme – trilhas, falas, ruídos? Com que frequência eles aparecem? Em que momentos? Essas perguntas ajudam a avaliar a importância do aspecto visual/sonoro na obra e como eles se relacionam com os outros elementos narrativos.

O segundo tópico de análise elencado cuida do sentido narrativo, no intuito de procurar entender quem conta a história e como ela é contada. Trata-se, portanto, de analisar história e enredo, considerando quem narra, e “o que acontece como resultado da vontade das personagens”, (PENAFRIA, 2009, p.8), ou seja, buscar compreender o que motiva o personagem naquela cena ou no filme. É narração em primeira pessoa? O narrador se apresenta onisciente? Penafria (2009) alerta que uma obra raramente se apresenta com um único ponto de vista e que é comum a alternância entre pontos de vistas.

Por fim, no item três da proposta de análise dos pontos de vistas, é importante considerar o sentido ideológico expressado na obra, de maneira que seja possível detectar a ideologia expressa na mensagem da obra ou do realizador e estabelecer relação desta com o tema do filme, enfatiza a autora.

Outra recomendação de Penafria é a análise detalhada da cena principal do filme, o que reforçaria a proposta de uma análise fílmica criteriosa da obra destacada. Para a conclusão, o que deve ser levado em consideração, além das observações que destaquem as regras de

funcionamento do filme e as características artísticas do realizador, é a relação do filme com o espectador, destinatário ideal da proposta artística, que devem ser considerados.

A autora chega a sugerir também outros modos de análise, considerando que o mais importante na análise fílmica, no entanto, é definir qual o objetivo dessa análise. Além disso, ela destaca que a importância da análise fílmica para o Cinema não está restrita em esclarecer a especificidade de cada obra, comparada com outras, mas que essa atividade permite “ver mais e melhor” como são feitos os filmes e que analisar filmes também pode ensinar a fazer cinema.

Contudo, deve se ressaltar que, ainda que norteada pelos procedimentos recomendados pela pesquisadora, a análise proposta para este estudo não considera apenas o caráter interno da obra. Desse modo, considerações externas também serão destacadas.

Uma proposta metodológica

Para este estudo, em conformidade com o recorte teórico-metodológico apontado, definiu-se um *corpus* de análise com a escolha de cinco filmes do cineasta que contemplassem os diferentes estilos e gêneros narrativos do diretor, com recorte de análise sobre temas que possibilitassem discutir a proposta de elaboração de um imaginário da periferia.

Dessa forma, pretende-se destacar, a partir das características de cada gênero, como se dá progressão narrativa do diretor no percurso que compreende os cinco filmes, quais recursos narrativos, de estilo, ou de produção o diretor se utiliza para narrar a periferia, e que elementos socioculturais são destacados nas narrativas do cineasta que particularizam a periferia em questão.

Em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005)⁶, documentário, procura-se destacar a importância do rap como narrativa da realidade social periférica e sua importância para o filme e para a proposta cinematográfica de Adirley Queirós. Além disso, a proposta é discorrer sobre a participação dos músicos em outras produções cinematográficas do cineasta.

Já *Dias de Greve* (2009), filme de ficção, apresenta o tema do trabalho e lazer na periferia, considerando as relações de trabalho dos operários com o emprego e com os amigos de serralheria, e a ocupação da cidade pelos operários durante o período de greve, enfatizando as opções culturais e de lazer no cotidiano da cidade.

⁶ Em razão de divergências de informações em sites de pesquisa, optou-se por considerar neste estudo o ano de produção constantes nos créditos finais dos filmes, e não a data de lançamento. Quanto às divergências sobre as definições de gênero, privilegiou-se os registros do site do Ceicine, quando disponíveis.

Em *Fora de Campo* (2009), documentário, destacar-se a (in)visibilidade e a exclusão social, por meio da análise das histórias de ex-jogadores de futebol que, em sua maioria, construíram suas carreiras em clubes de pouca expressão no futebol brasileiro, e a vida pós-futebol desses jogadores que, aposentados, encontram-se em busca de reorientação profissional, a maioria vivendo de trabalhos informais e subempregos na região.

A cidade é uma só (2012), narrativa híbrida de documentário e ficção, põe em evidência a história oficial sobre a criação da Ceilândia e a revisão dessa história pela ótica dos ceilandenses, colocando em cena a periferia “real”, do presente, como contraponto à proposta idealizada do projeto de Brasília e à versão que os órgãos oficiais apresentam para explicar a fundação da cidade.

Em *Branco sai, preto fica* (2014), docudrama, o tópico de análise destacado é a disputa pelo território da periferia nas ações dos ceilandenses contra as políticas de controle e vigilância dos órgãos estatais que administram a cidade. Nesse sentido, a partir de um evento específico, a intervenção no território da periferia pelas autoridades policiais do Estado, busca-se entender como o tema é trabalhado pela narrativa do cineasta para abordar referentes ao território, ocupação da cidade, racismo, controle e vigilância e cultura somática.

1. CINEMA, CIDADE E PERIFERIA

A relação entre cinema e cidade vem desde o princípio do Cinema, pela própria razão da arte cinematográfica já ter nascido no contexto da cultura urbana. Basta lembrar a primeira imagem dos irmãos Lumière, de *La Ciotat*, na França, para perceber essa estreita ligação. No Brasil, a relação do cinema com a cidade nos “primeiros cinemas” serviu para colocar em evidência não apenas as belezas, mas também as mazelas sociais dos grandes centros.

Se o sistema de “cavação” dos filmes por encomenda mostrava uma cidade idealizada, com suas “vistas”, exaltando as maravilhas urbanas; os contrastes sociais ainda não tinham muito espaço nas cinematografias.

Além disso, o homem comum, simbolizado por aquele trabalhador do cotidiano assalariado, com poucos recursos financeiros, foi sendo deslocado ao longo do século passado para as periferias das grandes cidades sob vários pretextos e situações. Seja por condições econômicas ou mesmo por ações governamentais que os colocavam em áreas distantes dos centros, esse contingente populacional se avolumou cada vez mais nas periferias urbanas.

Desde sempre, essa população participa do cotidiano das grandes cidades, a maioria por motivo de trabalho e emprego, mais percorrem o itinerário de volta aos arredores da cidade no final do expediente. Excluídos, na maioria das vezes, da vida cultural dos centros urbanos, desenvolvem alternativas socioculturais nos locais onde moram.

Quando apareciam em filmes ou outros registros imagéticos, como em fotos, por exemplo, eram figurantes da vida na metrópole, “povos expostos, povos figurantes”, como lembra o texto de Didi-Huberman (2009), que se referia ao primeiro filme de Lumière, cujo registro é o de operários na saída da fábrica Monplaisir, na França. Dessa forma, Didi-Huberman destaca um novo valor de exposição do homem comum urbano que, saindo da fábrica, entra em cena na narrativa da cidade.

A não ser pelo expediente fortuito ou por referência pejorativa, o homem comum não tem imagem e nem voz nos primeiros cinemas. Um exemplo é colocado por Olivieri (2006, p.85), ao destacar que o primeiro documentário brasileiro a colocar em evidência os moradores de periferia foi “*As favelas*”, de João Augusto de Mattos Pimenta, de 1926. Diz a autora que o filme foi produzido pelo engenheiro, sanitarista, jornalista e corretor de imóveis para divulgar a sua campanha de erradicação de favelas em nome do Projeto de Remodelamento do Rio de Janeiro, então capital da República.

Esse filme de 1926 tem conexão, pelo específico de sua finalidade, com o filme *A cidade é uma só?* de 2012, de Adirley Queirós. Embora os objetivos da remoção sejam parecidos

naquele documentário como no filme do cineasta ceilandense, algumas diferenças devem ser apontadas: no primeiro, as intenções buscavam apresentar, de modo depreciativo, o “espetáculo dantesco” da favela, conforme a autora, para reforçar a necessidade da remodelação. No segundo, no de Adirley Queirós, a campanha de erradicação se apresenta como uma peça publicitária que tenta convencer com uma narrativa “sedutora”, com corais de crianças e promessas de um “bom lugar” no destino, os moradores de assentamentos da área central de Brasília da intenção das autoridades governamentais de promover o bem-estar social com a mudança. De qualquer maneira, a situação é similar no seguinte aspecto: duas capitais, “preocupadas” com o “cartão postal”, empurram para a periferia aqueles considerados “indesejáveis” nos centros das duas cidades.

Se é certo que as periferias surgiram antes dos registros cinematográficos, e que sua emergência está atrelada às questões socioeconômicas anteriores até mesmo ao começo do cinema, nos dois casos, o que se percebe-se é o uso dos recursos do cinema por um grupo social de elite que tem como mostrar seu ponto de vista e difundir seu ideário sobre o tema. Em situação oposta, os moradores das favelas não tinham condições de dispor de recursos para fazer um filme que representasse a sua ótica sobre a própria situação.

Dessa forma, se na época do primeiro exemplo citado o cinema como registro e reflexão social ainda não tinha alcançado o *status* de que dispõe hoje, ele já era usado como instrumento de registro social e também de relação de poder. É dentro desse escopo que surgem os filmes que exaltam as cidades, símbolo do poder capitalista, com as chamadas “sinfonias urbanas” ideia que percorreu o mundo, desde a primeira, *Berlim, Sinfonia de uma Metrópole*, de Walther Ruttmann, de 1927, chegando também a *São Paulo, Symphonia da Metrópole*, produzida por Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig, em 1929.

No entanto, é no contexto de uma proposta de revolução do proletariado, ou seja, de uma ideologia anticapitalista, que o homem comum começa a ganhar projeção não mais apenas como figuração. Nesse mesmo período, e na contracorrente do cinema de exaltação das metrópoles, desponta uma proposta de cinema mais engajado com a realidade social do homem ordinário. Em 1929, o cineasta Dziga Vertov mostra a vida urbana do homem comum soviético em “*O homem da câmera*”. Ainda nesse período, Jean Vigo denuncia o contraste social com o filme *A propósito de Nice*, em 1930, mostrando as desigualdades sociais na cidade, para citar alguns filmes nesse sentido.

Quanto aos documentários, pessoas comuns como protagonistas remontam ao pós-segunda guerra mundial. Segundo Olivieri (2006, pp. 86-87), após esse período, observa-se o fim da hegemonia do discurso de autoridade no documentário, e ganham expressão “as

personagens anônimas e ordinárias da cidade, observando-se de perto, e de dentro, seu cotidiano”. (OLIVIERI, 2006, pp. 86-87).

A autora menciona vários documentários, em diversas partes do mundo, que mostram as pessoas comuns em seus cotidianos. Para ficar em alguns exemplos mencionados pela autora, pode-se citar: “*In the street*”, (1945/1952), de Helen Levitt, Janice Loeb e James Agee, que retratam crianças pobres do Harlem latino, em Nova York; “*Barboni*”, (1946), de Dino Risi, sobre os mendigos de Milão; “*Netezza urbana*”, (1948), de Michelangelo Antonioni, sobre as vidas dos garis etc.

Jean Rouch também foi um dos documentaristas que se voltou para os habitantes comuns e ignorados, colocando-os como personagens de seus filmes. Porém, deu-lhes o direito de se expressarem com discursos próprios, instituindo-os como sujeitos na narrativa. Com “*Eu, um negro*”, (1958), o cinema singular de Rouch inverte de forma radical os papéis dos narradores, opondo-se ao discurso especializado sobre o “outro”, elegendo as pessoas comuns protagonistas e coautores do filme.

No Brasil, principalmente a partir do fim dos anos da década de 1950, podem ser citados exemplos em que o homem comum ganha expressão no cinema⁷. Os três filmes inaugurais do movimento cinemanovista, no âmbito da ficção, por exemplo, - *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra e *Deus e Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, abordavam realidade social específica, a do sertão, destacando a condição miserável do nordestino, assim como ocorre também no gênero documentário com *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo Cesar Saraceni e Mário Carneiro, que tratou da luta de pescadores contra a instalação de uma indústria química em uma comunidade do Rio de Janeiro.

Contudo, nem todos esses filmes guardam referência com Jean Rouch porque mesmo ao colocar o homem comum como destaque, no caso específico brasileiro, alguns filmes, apesar da denúncia social, ainda mantinham o olhar do *outro de classe*, ou seja, eram narrativas produzidas ou dirigidas por alguém fora da comunidade.

Nesse sentido, Bernadet (2003) aponta, principalmente a partir da metade da década de 1960, cinematografias que discutiam questões sociais, com um perfil que o teórico chama de “modelo sociológico”, em que a “voz” que narrava o filme era a voz do especialista, do dono da verdade. Um exemplo é o filme “*Brasília, contradições de uma cidade nova*” (1967), de

⁷ Como se sabe, outros filmes brasileiros também colocaram o homem comum com protagonismo no cinema, como se verá adiante. Porém, o que se quer destacar aqui são filmes que retratam a vida do homem comum de forma crítica, revelando sua condição de periférico ou excluído, em desacordo com a realidade que o circunda. A opção se deve à proposta do trabalho de focar o homem periférico e a afirmação de uma identidade da periferia pelo cinema.

Joaquim Pedro de Andrade, que colocava em cena os migrantes nordestinos em contraposição à cidade “do futuro”, projetada e urbanizada segundo o ideal da sociedade do progresso e da modernidade, mas produzido pelo olhar “de fora” do cineasta.

Segundo Bernadet (2003), esse modelo vai ser superado na década de 1970. O autor cita filmes como o de Aloysio Raulino, principalmente, “*Jardim Nova Brasília*”, (1971), por exemplo, que inova ao colocar em cena um migrante negro e analfabeto que conta sua vida na construção civil em São Paulo. O que difere essa narrativa de outras sobre as condições de vida do homem comum e pobre, é que Raulino entrega a câmera ao operário para que ele mesmo construa a narrativa filmando pessoas.

Nesse sentido, e nesse período, também já estavam em atividade no Brasil, cineastas como Eduardo Coutinho e Vladimir Carvalho, que destacavam o homem comum em suas obras com abordagens singulares. O primeiro, Coutinho, filma pessoas comuns tendo desenvolvido como tática de filmagem longas entrevistas, dando tempo e espaço para que os entrevistados se expressem com naturalidade, como em *Edifício Máster* (2002); o segundo, Wladimir, ao discutir a relação do cidadão comum e a construção da cidade de Brasília, opõe-se aos discursos oficiais e permite a emergência em cena dos candangos anônimos que construíram a cidade, como ocorre, por exemplo, em *Conterrâneos velhos de guerra* (1991).

Já nas últimas décadas, Olivieri (2006), aponta, no documentário, a emergência de um cinema com caráter antropológico, mostrando o cotidiano da cidade, destacando a relação do homem comum com o espaço urbano e com questões colocadas pela própria vivência na metrópole. São exemplos desse cinema filmes como *A margem do concreto* (2006), de Evaldo Mocarzel, sobre ocupações do movimento dos sem teto; *Estamira* (2004), de Marcos Prado, cujo cenário é o lixão da Baixada Fluminense, entre outros.

Como se percebe, é no ambiente das cidades que se dá a luta pelos espaços de visibilidades. Essa luta, porém, está atrelada a vários fatores socioeconômicos e culturais e se observa que a conquista pelo direito a autorrepresentação percorre décadas. Parafraseando Harvey (2013, p.29), “as cidades nunca foram, é verdade, lugares harmoniosos, sem confusão, conflito ou violência”.

1.1 A emergência do periférico

O termo periferia é de definição complexa. Ela não pode ser entendida apenas em sua concepção geográfica, daquilo que está nas margens de um aglomerado urbano. Contudo, ele é comumente relacionado genericamente a locais carentes, com falta de infraestrutura básica.

Além disso, ele pode ser relacionado ao subúrbio ou favela, o que complica ainda mais sua definição.

Um exemplo da complexidade da definição são, por exemplo, os projetos de condomínios fechados, que também podem se situar nos arredores das cidades. No entanto, ocupados por indivíduos com maior poder aquisitivo que buscam “qualidade de vida” e segurança, esses condomínios, apesar de localizados na periferia, não estariam na definição que comumente se atribui à periferia.

Soto (2008) discute os termos periferia e subúrbio a partir dos conceitos de Martins (2008). O subúrbio, na definição de Martins (2008) seria a margem do urbano, um território em transição, “potencialmente urbano, mas que ainda não o é” No subúrbio, o rural ainda é percebido, segundo o autor. Ele apresenta espaços que não correspondem à periferia propriamente dita, já que o subúrbio se apresenta com áreas maiores, ou seja, “o rural ainda permanecendo no urbano com as hortas, galinheiros, o forno de pão e os jardins de flores”.

Por outro lado, aponta Martins (2008), a periferia está, “subordinada à renda da terra”, reflete uma “urbanização degradada, isto é, habitações precárias, inacabadas, provisórias, falta de infraestrutura [...]”. A periferia, nesse sentido, “resultado da especulação imobiliária [...]”, é o oposto ao subúrbio, “espaço do bem-estar, do desenvolvimento social e da revolução cultural”. (MARTINS, 2008 *apud* SOTO, 2008, pp.3-7).

A periferia, nesse contexto, é aquela surgida a partir da metropolização. É certo que a ocupação da periferia se deu em vários momentos da urbanização brasileira, mas ela se intensificou a partir do processo de industrialização que começou no país notadamente a partir de 1950.

Já o termo favela, por vezes ligado à periferia, se relaciona a loteamentos clandestinos, ocupados por pessoas de baixa renda, e não necessariamente estão localizados na periferia. Pode se citar como exemplo a de Brasília, onde os assentamentos populares na área central da cidade já eram chamados de “favelas”. Como destaca Rolnik (2007), “é preciso lembrar que periferia é marcada muito mais pela precariedade e pela falta de assistência e de recursos do que pela localização” (ROLNIK, 2007, p.35 *apud* TEIXEIRA, 2012).

Mesmo que se trate especificamente de periferias, é preciso cuidado com termos que generalizam esse espaço social, pelo caráter heterogêneo que o termo periferia implica, afirma Souza (2009, pp. 6-8). Para o autor, ainda que exista a pobreza como “categoria simbólica”, é importante observar as particularidades que elas apresentam.

D’Andrea (2013, p.11), destaca que a palavra periferia ganhou projeção nos anos 1990 e 2000, quando o termo ganhou visibilidade com sua utilização por diversos atores sociais, saindo

do meio restrito da academia e dos especialistas em políticas públicas. Ganhou também, segundo o autor, uma conotação mais positiva, descolando-se dos conceitos que atribuem à periferia como lugar de pobreza, privação, mas vista sob o prisma das potencialidades que ela representa, ressaltando um modo de ser afirmativo da periferia. Essa projeção, ainda conforme D’Andrea (2013), foi também ampliada pelo mercado, evidenciando esses espaços e destacando seus habitantes nos produtos midiáticos.

1.1.1 O sujeito periférico

A mudança do conceito negativo para uma apreciação mais positiva esbarrava em um entrave interno, aponta D’Andrea (2013, p.177). Isso se dava pela negação pelos próprios periféricos ao termo periferia, que carregava o significado de condições sociais desfavoráveis. Mas essa valorização do modo de ser periférico se deu, sobretudo, pelos jovens e suas expressões artísticas, como o *rap*, por exemplo, que também virou marca de identidade da periferia, aponta o autor.

O que se denota é que afirmação da periferia se efetiva a partir do conceito de autoatribuição, ressalta D’Andrea (2013, p.132). Isso se deu, segundo o autor, notadamente na década de 1990, ao mesmo tempo em que a periferia também foi sendo mais percebida pela sociedade. Se “antes periférico podia indicar moradores dos bairros populares, como suburbano, pobre, negro e trabalhador”, a utilização do termo pelo próprio periférico ganhou outros contornos e “abrangência”, destacando o negro e o trabalhador e também o pobre, e também o pardo e o branco pobre.” (D’ANDREA, 2013, p.152). Contudo, como destaca o autor, nem todo periférico é um sujeito periférico. Para tanto, são necessárias três características:

1. Assume sua condição de periférico; (de periférico em si a periférico para si);
 2. Tem orgulho de sua condição de periférico; (do estigma ao orgulho)
 3. Age politicamente a partir dessa condição (da passividade à ação)
- (D’ANDREA, 2013, p 174).

Portanto, é o sentido de pertencimento que coloca o morador da periferia como um sujeito periférico. Dessa forma, essa nova subjetividade se concretiza pela ação pública e coletiva, como agente de transformação e também ao reivindicar direitos e acessos, possibilitando a expressão e a construção do próprio discurso, como afirma D’Andrea (2013).

É a partir daí que surgem narrativas até então não imaginadas pelas mídias tradicionais, mostrando a favela para além da pobreza e da violência, estigmas com os quais ela é

identificada. A periferia se coloca então como “um local de produção, diversidade e criatividade, e não somente artística ou esportiva, mas também política e econômica” uma área que também é parte da cidade, “não um universo paralelo” (SOUZA, 2009, p.4).

Essa construção da nova subjetividade do periférico “ganha força com o horizonte virtual aberto cada vez mais pelas novas tecnologias de comunicação”, conforme destaca Parente (2007), estimulada por ações sociais afirmativas com incentivos às produções artísticas e práticas culturais, conforme destaca (PARENTE, 2007, p.13).

1.1.2 O cinema de periferia

Até chegar ao momento das produções locais por moradores locais, a representação da periferia e do periférico no cinema sofreu transformações ao longo da história da cinematografia brasileira. No começo do cinema brasileiro as pessoas comuns não apareciam na tela, como já se mencionou. Na década de 1930, os periféricos, aqueles considerados à margem da sociedade, apareciam retratados de forma idealizada. A denúncia social ainda não havia chegado ao cinema.

Humberto Mauro, por exemplo, filmou, em 1935, *Favela dos meus amores*, em que o espaço da periferia é apresentado como local de harmonia. Nelson Pereira dos Santos, em 1955, filmou *Rio 40 graus*, também na linha de uma periferia romantizada. Marcel Camus, com *Orfeu Negro*, de 1959, também apresenta a favela carioca como lugar idílico e exótico.

Vale lembrar que *Orfeu Negro* se tornou um veículo propagador da vida na favela brasileira no exterior, caminho que seria depois trilhado por filmes do período da *Retomada*. O filme de Camus foi premiado com a Palma de Ouro em Cannes, França, em 1959, além de ganhar o Globo de Ouro e o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, em 1960.

A obra, baseada em texto de Vinicius de Moraes, adaptação do mito grego de Eurídice para os morros cariocas, ganhou notoriedade, ao divulgar imagens do Brasil no exterior,⁸ como destaca Fléchet (2009). A autora aponta algumas características da cultura brasileira apresentadas no filme, como tomadas da cidade do Rio de Janeiro e da Baía de Guanabara, elenco inteiramente negro, escolas de samba, pontos de macumba, além da trilha sonora assinada por Luiz Bonfá e Antônio Carlos Jobim.

⁸Em 1999, Cacá Diegues readaptou o texto de Vinicius de Moraes. Com *Orfeu*, o diretor alagoano coloca a vida na favela em um outro contexto, agora impactada pelo tráfico de drogas que atua e interfere no cotidiano da comunidade.

Uma visão mais crítica da vida periférica ganharia projeção com o Cinema Novo, já na década de 1960, que abordava, além das condições de vida na cidade, a situação da violência no campo, questionando “as ideologias hegemônicas e desenvolvimentistas” (HAMBURGER, 2007, p.118).

Com uma proposta cinematográfica de discutir as mazelas sociais do país, e construindo uma narrativa que refletisse a realidade brasileira, os cinemanovistas se propuseram a questionar o cinema produzido no país, assentado no modelo de produção representado, sobretudo, pela Vera Cruz, estrutura industrial de produção que seguia os padrões comerciais do cinema americano.

Dessa forma, o Cinema Novo não apenas propôs um cinema que enfatizava o realismo social, incluindo em suas narrativas o negro, o favelado, o homem do campo, mas também uma cinematografia de contestação social. Suas referências estéticas se dirigiam ao neorrealismo italiano, à *nouvelle vague*, correntes europeias que propunham um cinema mais voltado para as temáticas sociais.

Além do Cinema Novo, o Cinema Marginal, no final dos anos 1960, também destacou a periferia, mas com uma proposta de linguagem mais experimental, “dando ênfase à liberdade individual e às experiências revolucionárias dos movimentos artísticos” (JOSÉ, 2007, p. 156), ainda que se aproximasse do Cinema Novo no sentido de um cinema de baixo orçamento e de características autorais. Na cinematografia do Cinema Marginal se destacam nomes como Ozualdo Candeias, com filmes como *A Margem* (1967); Rogério Sganzerla, que produziu *O bandido da Luz Vermelha* (1968); Júlio Bressane, com o filme *Matou a família e foi ao Cinema* (1969), para mencionar as obras mais conhecidas desses autores e do período.

Contudo, ao destacar as favelas e as condições sociais do país, o cinema, como arte massiva, também reflete, de alguma maneira, as questões sociais de um país. Nesse sentido, é de se observar que a favela, até os anos 1960, ainda não apresentava cenário de violência e criminalidade com a mesma intensidade que se apresenta desde então.

Além disso, a pouca exposição da favela e a “inexistência de produções” sobre elas no cinema se deve ainda ao momento político brasileiro. Como ressalta Hamburger (2007), nas décadas de 1970 e 1980 o cinema brasileiro estava sob um regime autoritário, e no país prevalecia o ideário do “milagre econômico”.

Nesse período do Brasil, “o país do futuro”, a favela pouco apareceu nas cinematografias brasileiras, “restrita a filmes experimentais, vídeos associados a movimentos populares, filmes associados ao cinema marginal. (HAMBURGER, 2007, p.119).

Nos anos 1990, a favela e a vida na periferia começam a ocupar a televisão, veículo já consolidado como opção de cultura e entretenimento. Principalmente por meio dos telejornais, as favelas e as periferias urbanas se tornaram temas recorrentes no meio televisivo, enfocadas pela ótica da pobreza, tráfico de drogas e da violência, mas com viés sensacionalista.

Esse veio seria explorado mais tarde por filmes como *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, e representam a cinematografia recente que tornaram a vida na favela, principalmente nos morros cariocas, um tipo de cinematografia para exportação, explorando a violência e as contradições sociais em suas propostas⁹.

Bentes (2007), ao comparar as linhas cinematográficas do Cinema Novo com a do cinema do começo dos anos 2000, como *Cidade de Deus* (2002), por exemplo, aponta que a “glamourização” da pobreza no cinema mais recente tem o intuito de torná-la produto de consumo, uma espécie de *Cosmética da Fome* que difere da proposta da *Estética da Fome* dos cinemanovistas.

Contudo, na década de 1990, outras formas de abordagens da favela no Brasil vão surgindo, tornando-a recorrente nas narrativas cinematográficas brasileiras. Não se trata mais de uma “pobreza”, mas de um conceito de “periférico” que vai ganhando novas propostas narrativas. Isso se percebe, principalmente a partir do período inicial do “cinema de *Retomada*”, nos anos 1990, em que novos autores começam a mostrar outras narrativas sobre a periferia.

Salvo (2011, p.4), por exemplo, destaca que nos anos 1990 o cinema da *Retomada*, no contexto socioeconômico da derrocada dos ideários da economia neoliberal, passou a enfocar “o perfil dramático da experiência social brasileira, tematizando seus territórios de pobreza [...]”. É dessa forma, aponta a autora, que o cinema se volta para o “outro”, recolocando em evidência “os espaços de exclusão da sociedade, como o sertão, a favela e as periferias que cercam as grandes cidades.”¹⁰

Contudo, o que se deve destacar com essas menções é o contexto político cultural de contestação às políticas hegemônicas. Se havia um tipo de cinematografia que abordava as

⁹ Ballerini (2012) afirma a diversidade de rótulos que o cinema brasileiro do século XXI apresenta, mas destaca que a “favelização” no cinema brasileiro ganhou projeção com *Cidade de Deus*, em 2002, e, num segundo momento, em 2007, com *Tropa de Elite*, gerando tendências não estéticas, mas pautadas pelo interesse comercial” (BALLERINI, 2012, p.71).

¹⁰ A pesquisadora, assim como Bentes (2007), também destaca que o Cinema da *Retomada* diferia do Cinema Novo ao retratar as temáticas sociais. Em contextos socioeconômicos e culturais diferentes, o Cinema da *Retomada*, mesmo se voltando para os excluídos da sociedade, estava mais alinhado com o mercado e sem a ênfase revolucionária e contestatória própria do Cinema Novo. (SALVO, 2009).

mazelas sociais e a discussão sobre a cidade e a periferia no cinema nacional atreladas ao modelo comercial, também surgiram cinematografias em evidente contraposição a essa proposta comercial.

Dentre essas narrativas, emerge um cinema periférico gestado no próprio âmbito da periferia, ainda que produzido com precariedade de recursos, mas que também questiona o Estado e as políticas nacionais e locais sob vários aspectos, tanto pela sua ausência no que concerne aos serviços básicos de infraestrutura, quanto na maneira como as instituições governamentais veem a periferia.

É um cinema de produção comunitária voltada para a realidade urbana, que coloca em destaque as pessoas pobres e os bairros periféricos, mas que procuram desviar do discurso da pobreza e da violência. Propõe, dessa forma, uma narrativa crítica, mas afirmativa, evitando a vitimização e ressaltando a ação e a reação da comunidade ante o quadro social.

Esse cinema, surgido principalmente na virada do século, já no contexto do que se chamaria *Pós-Retomada*, também apresenta diversidade temática, mas, sobretudo, experimentalismos de linguagens ao misturar estilos narrativos e referências estéticas típicas da pós-modernidade, como histórias em quadrinhos, linguagens de videoclipes etc.

A ascensão desse cinema periférico específico é destacada por vários teóricos, que procuram enquadrar as singularidades dessas cinematografias em suas tentativas de conceituação. Soares (2012, p. 211), por exemplo, destaca que “os cinemas periféricos criam novos circuitos e novos meios de produção”.

Além do caráter de novidade, de uma busca de reescrever a realidade, eles rompem com matrizes tradicionais, movidos pela necessidade de se produzir, não apenas artisticamente, mas, inclusive, teoricamente, ou seja, teoria e prática são indissociáveis nesse cinema, como aponta o autor.

Nesse sentido, entram em evidência as produções coletivas e comunitárias, criadas pelas próprias comunidades, em reação ao quadro adverso de violência e criminalidade, conforme D’Andrea (2013). É nesse sentido também que a partir dos anos 1990 despontam abordagens com referências positivas relacionadas “às ideias de diversidade cultural, espírito comunitário, criatividade, solidariedade etc. em oposição à violência, desigualdade, criminalidade, exclusão etc. - embora esses aspectos possam estar presentes.” (ZANETTI, 2008, p.5).

A produção coletiva torna-se então elemento de coesão, fortalecendo ações conjuntas que, por sua vez, reforçam o senso comunitário. Zanetti (2008, p.6), por exemplo, destaca essas práticas sociais,

envolvendo uma atividade de construção e de "simbolização" articuladas no coletivo, como uma forma de participação política, significando uma forma de exercício da cidadania, ideal de modernidade associado aos conceitos de liberdade de expressão, igualdade de direitos etc. (ZANETTI, 2008, p.7).

Dessa forma, ganha corpo a construção do próprio discurso, com o controle sobre a própria representação. A periferia e o periférico não mais estariam submetidos apenas ao discurso único, de fora, que, via de regra, apresentava o espaço periférico como negativo, mas sim com o poder de valorizar a comunidade, o modo de ser do periférico e até mesmo para discutir as próprias contradições e desafios da vida comunitária, legitimando o espaço da periferia.

Desse modo, a apropriação de recursos audiovisuais apresenta novos agentes na luta pela visibilidade e representação pública. Souza (2009), em seu estudo sobre produção de documentários no cinema de periferia, destaca a importância do gênero nesse contexto não apenas por se apresentar como uma narrativa diferente da produzida pela televisão, mas pela sua possibilidade de discutir a própria realidade da periferia.

Além disso, a autorrepresentação da periferia ganha expressão também pelo modo de produção. Com a ideia de "retrato da realidade" e refletida por uma "estética realista (ou hiper-realista) ou naturalista", os documentários produzidos em cenários reais destacam essa periferia, colocam em cena atores locais e não profissionais, além de outros elementos que ressaltam o cotidiano periférico. (ZANETTI, 2008, pp.12-13)

1.2 Cinema brasileiro contemporâneo

O termo *Retomada*, no que tange ao Cinema brasileiro, é comumente relacionado aos filmes produzidos após o desmonte da Embrafilme, operado pelo governo Collor no início dos anos 1990. Conforme Campos (2004), a entidade estatal, criada pelo regime militar por meio do Decreto-Lei n.º 862 de 12 de setembro de 1969, tinha como objetivo centralizar as produções cinematográficas e exercer influências no setor.

Segundo o autor, ancorado em estudo Amâncio (2000, p.56), que analisa o fenômeno da Embrafilme durante a década de 1970, a presença da entidade estatal no mercado cinematográfico promoveu um relativo sucesso de mercado, boa presença de público nas salas de exibição, e a consolidação da presença do Estado como agente interventor da política, legislação e mercado cinematográfico. O número de espectadores para filmes nacionais no período de 1974 a 1979 é crescente; chegando a atingir 29,10% no último ano do estudo.

A partir dos anos 1980 essa política, no entanto, começa a apresentar desgastes. Calil (2002), ainda segundo Campos (2004), afirma que “a década de 80 foi a década que o cinema brasileiro colecionou todas as crises possíveis”. Após o desmonte da entidade, a produção de filmes brasileira caiu de forma acentuada. Já Estevinho (2003) destaca que, além da crise econômica, havia ainda a dificuldade de sustentação política da entidade, com denúncias de malversação no uso de verbas públicas.

Nesse cenário, com a posse de Fernando Collor de Mello, em 15 de março de 1990, foram extintos os organismos estatais de fomento e fiscalização do cinema brasileiro: a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), a Fundação do Cinema Brasileiro (que cuidava do curta-metragem e de projetos de produção e difusão cultural, e o Concine (Conselho Nacional de Cinema), ressalta Caetano (2007, p.196)).

A partir daí, segundo a autora, instaura-se a crise mais profunda da cinematografia brasileira: “a produção, que chegara na década de 1970 ocupar 35% do mercado interno, diminuiu da média de 80 filmes/ano para poucos títulos”¹¹ (CAETANO, 2007, p.196).

Com o fim da Embrafilme, começam a surgir Leis de Incentivo à produção de filmes para retomar a atividade cinematográfica. A Lei Rouanet que tinha como proposta, entre outras, o acesso à cultura e o estímulo à regionalização da produção cultural, por exemplo, foi promulgada em dezembro de 1991. Já a Lei do Audiovisual foi sancionada em julho de 1993 pelo então presidente Itamar Franco. Estevinho (2009), em seu estudo *Cinema e política no Brasil: os anos da retomada*, destaca, segundo dados do Relatório do Cinema Brasileiro 1995-2002, que 1.199 filmes foram produzidos nesse período no Brasil.

Conforme ressalta o autor, a expressão *cinema da retomada*, surgiu, primeiro, na imprensa especializada em audiovisual, sendo utilizado depois pela pesquisadora Lúcia Nagib no livro *O cinema da retomada: depoimento de 90 cineastas dos anos 90*. A especificidade do termo, contudo, ainda suscita discussões. Para Campos (2004), quando se analisa aspectos mercadológicos, o cinema brasileiro ainda está muito distante dos 30 por cento de participação de mercado conquistados na época da Embrafilme. Além disso, dentre outras observações, o autor aponta ainda que se o período não se caracteriza como retomada em termos industriais; tampouco em termos estéticos, já que não apresenta uma linha que se caracterize como tal.

¹¹ Caetano (2007, p.197) aponta o decréscimo da produção cinematográfica brasileira a partir da extinção da Embrafilme: no ano 1990 foram concluídos 47 filmes brasileiros; em 1991, a produção foi de 44 películas. No ano do impeachment de Collor, 1992, apenas 9 filmes foram produzidos; em 1993, 11 filmes; em 1994, com a Lei do Audiovisual começando a operar, 12 filmes foram lançados; e, em 1995, a produção foi de 13 filmes.

Contudo, Estevinho (2003, p.126), quando se refere aos filmes do período considerado como *Retomada*, destaca a diversidade temática, liberdade de estilos, melhoria na qualidade técnica e a observação do cotidiano das classes populares, por meio de cenários que se tornaram emblemáticos no cinema brasileiro, como o sertão e a favela carioca. Xavier (2000), por sua vez, aponta como característica do cinema desse período a intenção de produções de explorar as singularidades dos personagens.

Tais observações são importantes quando referenciadas às produções cinematográficas do período da Embrafilme. Retomando o estudo de Caetano (2007), em sua análise do cinema brasileiro no período de 1990 a 2002, pode se perceber restrições temáticas e de gênero nas produções do período da Embrafilme. Em parte, tal fato pode ser creditado ao momento político do país, ainda sob a vigência da ditadura militar, o consequente controle das produções cinematográficas, e também à capacidade de sobrevivência de um gênero particular na cinematografia brasileira: as obras de caráter pornográfico.

Nascido, segundo a autora, da comédia de costumes com usos de palavrões, inspirada nas comédias italianas, a chanchada se tornou pornochanchada. Da média de 80 filmes brasileiros produzidos nos anos 1970, mais da metade era de pornochanchada (CAETANO, 2007, p.197). A autora aponta que a classe média brasileira passou a ver o cinema brasileiro por meio de duas vertentes, os filmes de sexo ou os filmes de miséria.

A partir da criação da Lei do Audiovisual, em 1993, no entanto, começa a se perceber uma crescente diversidade de títulos e produções fora do eixo Rio-São Paulo. Essa retomada se dá a partir de 1994, segundo Caetano (2007, p.198), com filme como *Carlota Joaquina* (1995), de Carla Camurati, sucesso de público, e *O Quatrilho* (1995), de Fábio Barreto, indicado ao *Oscar* de melhor filme estrangeiro. “O Brasil produziu, de 1994, ano um da Retomada, até 2002, perto de 200 longas-metragens e 780 curtas-metragens”, aponta a autora.

No período da *Retomada* o cinema brasileiro, inspirado no ideário neoliberal, apresenta uma tendência à globalização, buscando inserção no mercado internacional, com adaptações de obras literárias (*Tieta do Agreste* (1996), de Cacá Diegues, é um dos exemplos), a volta de temas ligados ao nordeste, presença de atores e outros profissionais de cinema estrangeiros nas produções brasileiras, e também um fenômeno novo, segundo Caetano (2007, p. 203): o de brasileiros que deixam o país para viver no exterior, destacados em filmes como *Terra estrangeira* (1995), de Walter Salles, e *Dois perdidos numa noite suja* (2002), de José Joffily.

No entanto, afirma a autora, o sonho globalizado perdeu fôlego já a partir de 1998, com a desvalorização do real, moeda brasileira, e a nova realidade forçou cineastas a buscarem outros rumos. Já os cineastas mais jovens se voltaram para um cinema mais “visceral”:

Ao invés de imitar a matriz (Hollywood), a opção se faz por histórias mais instigantes e fortes. Ao invés de orçamentos inflados, filmes de baixo custo. Ao invés de tramas sem compromisso, filmes preocupados com a exclusão social, o sistema prisional, o racismo e a violência urbana. (CAETANO, 2007, p. 204).

Conforme a autora, “junto com o novo milênio, surgiu uma significativa safra de filmes sobre aqueles que não foram atendidos pelos milagres prometidos pela globalização”. (CAETANO, 2007, p. 204).

Se filmes que tratam da realidade socioeconômica dos excluídos sociais estão na cinematografia brasileira desde os anos 1950 - Nelson Pereira dos Santos dirigiu *Rio 40 graus* e *Zona Norte*, nos meados da década de 1950 – e cinematografias da virada do milênio, como *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meireles, buscam retratar essa realidade com viés mais comercial, é no gênero documentário que a abordagem da exclusão social ganhou projeção expressiva.

Entre os motivos estão não apenas o barateamento dos recursos de produção, que colocou novos produtores em cena, mas, além da necessidade de se discutir a realidade social do país, manifesta-se a crescente preocupação de se discutir a realidade particular e singular desse contingente social.

Abundam-se exemplos de autores que retratam as periferias e as favelas, principalmente pelo documentário, Eduardo Coutinho e Murilo Salles são alguns desses autores. A abordagem temática, no entanto, migra de um tipo de documentário mais analítico e sociológico, conforme apresenta Bernadet (2003), para novas formas de narrar.

Além disso, como ressalta Lins (2008), o cinema documentário contemporâneo brasileiro, também recebe a influências de outras artes, como a videoarte, as artes plásticas e outras manifestações culturais. A autora, também aponta um fato novo: o aparecimento do “dispositivo” recurso norteador da narrativa no cinema documentário. Nesse recurso, o autor utiliza-se de um “motivo” para construir a narrativa documental.

Tal procedimento ocorre, por exemplo, em *Passaporte Húngaro* (2001), de Sandra Kogut, em que a cineasta, que tem cidadania húngara, usa a intenção de tirar um passaporte para reconstruir a história da sua família e a imigração desta para o Brasil.

A partir de 2003 tem início outro ciclo do cinema brasileiro: o chamado cinema da *Pós-Retomada*. Assim como já ocorrera com o termo anterior, a particularização desse novo momento na cinematografia brasileira também não é consenso entre aqueles que estudam a história do cinema nacional.

Contudo, alguns autores – Oricchio (2003); Barros (2014); Salvo (2011) – consideram que o novo ciclo tem início a partir de 2003, representado por filmes como *Carandiru* (2003), de Hector Babenco e *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, entre outros.

Além da diversidade temática, que vinha se acentuando desde o ciclo anterior, destacam-se no cinema da *Pós-Retomada*, o tom mais autoral das produções e abordagens voltadas para o cotidiano das comunidades¹². Assim, ganham projeção no cinema narrativas que se referem a lugares e ambientes particulares, possibilitando aos diversos produtores audiovisuais retratar a própria experiência com o espaço geográfico e social em que vivem.

1.3 Brasília e Cinema

Brasília apresenta quadro pouco comum nas cinematografias urbanas: ela já nasceu sendo filmada. O projeto da capital no centro-oeste já atraía profissionais da imagem e do som para a região, antes mesmo da inauguração da cidade, a maioria contratado pelas autoridades responsáveis pela construção da capital, como Jean Manzon, por exemplo, fotógrafo e documentarista, que chegou à Brasília no ano de 1956. Como ressalta Lima (2016, p. 1) “[...] Brasília foi edificada do nada quase como um set de filmagem. Foi palco para filmes constituindo-se enquanto canteiro de obras”.

Durante os primeiros anos, a construção da cidade foi o destaque da cinematografia. Souza; Olegário (2017, p.152), apontam, como exemplo desse período, o filme *Brasília, planejamento urbano* (1964), de Fernando Cony Campos, produzido pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), que destacava a cidade de Brasília como referência de arquitetura e urbanismo, exaltando o ideário desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek.

Um segundo momento ocorre a partir de meados dos anos 1960¹³, com filmografias que não apenas registram, mas que também propunham reflexões sobre o projeto da construção da capital.

¹² Barros (2014, p. 184) traça comparações entre os filmes do período da *Retomada* e as produções da *Pós-Retomada*: neste último, destaca, além de um caráter identitário mais eclético, o autor se expressando de forma pessoal, “o cineasta de primeira pessoa”, não no sentido da política de autores francesa: “É autoral porque “eu” fiz, um “autor-expressão” e não um “autor-função”.

¹³ Vale destacar que a partir de 1965, é criado, por iniciativa de Paulo Emílio Salles Gomes, então professor do Curso de Cinema da Universidade de Brasília, o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, um dos mais antigos e tradicionais do país. Segundo Parentes (2013, p. 95) “receber uma menção de um Festival com essa trajetória é atrair para o filme uma atenção de críticos e outros festivais. O festival tem alto índice de competitividade, criando expectativa enorme diante de sua seleção e premiação”.

São desse período filmes como *Fala Brasília*, de 1966, documentário de Nelson Pereira dos Santos¹⁴, sobre sotaques e vocabulários regionais encontrados em Brasília, e *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade, na esteira das propostas do Cinema Novo, que aponta, em tom de denúncia social, as condições de vida dos primeiros trabalhadores da cidade. Por meio desse filme, ressaltam Souza; Olegário (2017, p.152), pode se dizer que, ao destacar as distorções do projeto de Brasília, Joaquim Pedro de Andrade, introduz no cinema brasileiro “as cidades-satélites, sua população e seus dilemas”.

Produzidas por cineastas recém-chegados à cidade, são cinematografias que se destacam pelo viés sociológico¹⁵, ao abordar condições sociais que envolviam esses trabalhadores, acentuando já um contraponto à retórica desenvolvimentista idealizada do projeto da capital.

No início da década de 1970, cineastas ganham projeção com a produção documentária, que se mantinha na corrente da crítica e da denúncia social, vertente que se consolida como uma das mais expressivas da cinematografia do Distrito Federal.

Vladimir Carvalho, por exemplo, um dos expoentes dessa linha cinematográfica, discute as condições de trabalho a que são submetidos os operários na construção de Brasília em *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1991). Um outro exemplo dessa corrente é o filme *Dois Candangos: A história passou por aqui* (1991), de Tânia Montoro e Armando Bulcão, sobre a morte de dois operários na construção do cinema Dois Candangos da Universidade de Brasília.

Acompanhando a tendência nacional, nos anos 1980, uma nova abordagem sobre a capital começa a se delinear. Surgem temáticas sobre o homem comum, mas em outro contexto, agora enfocado sob um ponto de vista restrito, mais periférico e comunitário. São filmes que retratam brasileiros que vieram para trabalhar e se tornaram moradores, em sua maioria, da periferia da capital da República.

Moriconi (2012, p.150), ao destacar a emergência desses personagens na cinematografia local, menciona, por exemplo, filmes como *Taguatinga em pé de guerra* (1982), de Armando Lacerda, cujo tema é a reivindicação de uma bomba d'água para a comunidade. Segundo o

¹⁴ Segundo Moriconi (2012, p. 81), *Fala Brasília* é o primeiro filme feito em Brasília e sobre Brasília. O autor, Nelson Pereira dos Santos, veio para a cidade em 1965, convidado por Paulo Emilio Salles Gomes para ministrar aulas no recém-inaugurado curso de Cinema da Universidade de Brasília (UnB).

¹⁵ Bernadet (1985) aponta o documentário sociológico como uma das características do documentário brasileiro, notadamente no período de 1960 e 1980. São filmes em que se destaca a voz de um locutor que em *off* sobre as imagens, posicionando-se como “especialista”, reafirmando o saber sobre o outro, reduzindo ou desconsiderando a opinião desse outro.

teórico, o filme de Lacerda aponta para uma “cisma” cada vez mais crescente entre os filmes marcadamente documentais e os de ficção.

Na década de 1990, período da *Retomada*, refletindo o cenário do país, registra-se o aumento de produções locais, com maior diversificação temática e novos autores, alguns radicados em Brasília, como André Luiz Oliveira, *Louco por Cinema* (1995); Renato Barbieri, *Atlântico Negro – nas rotas os orixás* (1998); e, Betse de Paula, *Celeste e Estrela* (2002). Despontam, também, cineastas brasilienses de nascimento, como Maria Augusta Ramos, *Brasília, um dia de fevereiro* (1996); Renê Sampaio, *Antes do fim* (1997); e, Erick de Castro, *Senta a Pua* (2000).

Já nos anos 2000, com o aprimoramento dos recursos de produção, ampliação das janelas de exibição e acesso aos editais públicos, mantém-se a tendência crescente das produções e a emergência de outros autores. A multiplicidade de temas se acentua, ainda que alguns autores mantenham referências locais como pano de fundo em suas obras, como José Eduardo Belmonte, com *A concepção* (2005); Manfredo Caldas, com *Romance do vaqueiro voador* (2007) e Iberê Carvalho, com *O último cine drive-in* (2014). Também com temáticas diversas, a cinematografia feminina ganha projeção com Catarina Accioly, *A obscena senhora D* (2009); Danyella Proença, com *Braxília* (2010), e Cibele Amaral, diretora de *Um assalto de fé* (2011).

Quanto aos modos de produção, surgem os coletivos de cinema, que por meio do sistema cooperativado, buscam reunir esforços para a prática cinematográfica. Nesse contexto, ganham expressão cineastas dos arredores de Brasília, que inscrevem a periferia no ciclo de produção local, estabelecendo singularidades narrativas e contribuindo com novas abordagens sobre a realidade brasiliense por meio do cinema.

2. CEILÂNDIA E O CINEMA DE ADIRLEY QUEIRÓS

Costa (2006), ao comentar sobre a relação entre cinema e cidade, afirma que os cineastas “[...] ao escolherem determinada cidade para palco de seus enredos recriam espaços e tempos que singularizam esta cidade diante (e em relação) das outras”. Nesse sentido, cinema e cidade se transformam. (COSTA, 2006, p. 37).

No cinema, além das cidades naturais, e várias delas, como Los Angeles, Nova York, Paris, para citar algumas, são cenários recorrentes no cinema comercial, existem também as cidades que o cinema cria cenograficamente, como a Los Angeles de 2049, em *Blade Runner, o caçador de andróides*, de 1982, ou as cidades espetaculares, como a Nuremberg de Leni Riefenstahl, em *O Triunfo da Vontade* (1935), filme de propaganda nazista.

Entre as primeiras, idealizadas como cidades modernas, e, as segundas, como cidades artificialmente criadas, situam-se aquelas que podem ser chamadas de “reais”. Elas aparecem como “são”, ou como “estão”, já que as cidades se transformam continuamente. Ceilândia é uma delas.

Palco recorrente dos filmes dirigidos pelo cineasta local, Ceilândia se configura como a cidade-cinema de Adirley Queirós, no sentido daquela conceituada por Barros (2011) em seu estudo sobre *A Cidade-Cinema expressionista: uma análise das distopias urbanas produzidas pelo Cinema nas sete primeiras décadas do século XX*:

uma "Cidade-Cinema", rigorosamente falando, é qualquer cidade produzida por uma criação fílmica que, dotada de forte singularidade, desempenhe um papel essencial e estruturante para a trama, não importando se a cidade-cinema em questão é uma cidade totalmente imaginada pelo autor-cineasta, ou se é uma cidade criada com base em uma referência que exista na realidade atual ou que já tenha existido, em algum momento, na realidade histórica. (BARROS, 2011, p. 162).

Portanto, considerando a importância de Ceilândia na cinematografia de Adirley Queirós, compreender seu cinema passa por entender o papel dessa cidade nos seus filmes.

2.1 Um pouco de Ceilândia

A cidade foi criada a partir da Campanha de Erradicação de Invasões promovida pelo governo do Distrito Federal para remoção de favelas localizadas na área do Plano Piloto de Brasília. Essa Campanha foi encabeçada pelo então governador do Distrito Federal, Hélio

Prates da Silveira,¹⁶ e a remoção abrangia os assentados da Vila do IAPI (Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários), Vila Tenório, Vila Esperança, Bernardo Sayão e Colombo; Morro do Querosene, Morro do Urubu; Curral das Éguas e Placa das Mercedes. Os moradores dessas áreas foram realocados em terras da antiga Fazenda Guariroba, ao norte de Taguatinga.

A operação começou em 27 de março de 1971 e o início da remoção foi marcado por ato público do então governador no local onde hoje se localiza a Caixa D'Água¹⁷, no centro de Ceilândia. Com a meta de transferência de 35 barracos por dia, o término da operação se deu um ano depois, em março de 1972.¹⁸ Na ocasião, foram transferidos mais de 80 mil moradores para a nova área.

Desde então, a cidade traz em seu nome as siglas iniciais da Campanha de Erradicação de Invasões - CEI, acrescida do sufixo, *lândia*. A data de fundação da cidade, que corresponde ao primeiro dia da remoção, 27/03/1971, foi estabelecida pelo Decreto nº 10.348, de 28 de abril de 1987. Como cidade planejada, o projeto de Ceilândia foi desenvolvido pelo arquiteto Ney Gabriel de Souza e tinha como proposta inicial dois eixos cruzados em 90 graus, formando, no desenho geral, a figura de um barril.

Segundo o PDAD (2015), até 1989, Ceilândia era um bairro da Região Administrativa de Taguatinga (RA III). O desmembramento se deu pela Lei n.º 49/89 e Decreto nº 11.921/89, e Ceilândia tornou-se então a RA IX¹⁹.

A cidade, no entanto, não foi a primeira a ser projetada com a finalidade de abrigar os moradores dos aglomerados urbanos do Plano Piloto. Conforme Gouvêa (1995, p.67), antes mesmo da inauguração da capital, outras cidades foram criadas com a mesma intenção, como foi o caso de Sobradinho e do Gama, ainda em 1960, mas a primeira cidade satélite de Brasília é Taguatinga, fundada em 1958. Taguatinga surgiu como local de realocação de moradores da

¹⁶ Hélio Prates da Silveira, militar de carreira e governador do Distrito Federal no mandato do presidente Emílio Garrastazu Médici. Fonte: www.fgv.br/acervo/dicionarios/verbete-biografico/silveira-helio-prates-fantasma Acessado em 14/09/2018. Acesso em 17/08/2018.

¹⁷ A Caixa D'Água é um dos símbolos de Ceilândia. Ela está localizada no que se considera o centro histórico da cidade, em frente à avenida que leva o nome do ex-governador Hélio Prates.

¹⁸ Ver: <http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?ideVerbet+1600#prettyphPhoto>. Acessado em 17/04/2018.

¹⁹ O Distrito Federal, regido por Lei Orgânica, é dividido em 31 regiões administrativas. As RAs (regiões administrativas) são comandadas por administradores regionais vinculados ao Governo do Distrito Federal. Consultar www.df.gov.br/333/ Acesso em 30/09/2018.

Vila Sarah Kubitschek, assentamento também localizado no Plano Piloto de Brasília. (HOLSTON,1993).

Como esclarece Gouvêa (1995, p.67), a política de remoção de favelas perdurou do início da construção de Brasília até meados de 1970, quando então ocorreu a grande Campanha de Erradicação de Invasões, que retirou de áreas do Plano Piloto da capital cerca de 118.453 pessoas, no período entre 1970 e 1976.

A sigla CEI, que consta no nome de Ceilândia, ao trazer o termo “invasões” expresso, já indicava, segundo o autor, como o governo via essas ocupações. Ou seja, a intenção do governo distrital de chamar favela de invasões era para enfatizar a “ideia de transgressão”. (GOUVÊA, 1995, p.13).

A criação de Ceilândia, portanto, coloca em evidência inúmeros debates sobre remoções ocorridas no Distrito Federal. Do lado oficial, essas remoções estavam previstas no Plano Diretor de Brasília elaborado por Lúcio Costa, que afirmava ser necessário “impedir a enquistação de favelas tanto na periferia urbana quanto na rural”. (GOUVÊA, 1995, p.68).

Ainda na linha da justificativa oficial, a alegação da remoção dos assentamentos populares tinha a finalidade de proteção ambiental da região da Bacia do Paranoá, baseado no Plano Diretor de Água e Esgoto e Controle de Poluição do Distrito Federal (PLANIDRO).

Segundo as autoridades locais, esses assentamentos populares exerceriam pressões demográficas e ambientais sobre a Bacia Hidrográfica. Assim, como afirma Oliveira (2008, pp.56-58), o governo distrital criou uma via que circundava a área da referida Bacia Hidrográfica do Paranoá. Essa via, chamada de Estrada Parque do Contorno (EPTC), passou a delimitar o “anel rodoviário-sanitário de Brasília”.

Porém, para o próprio Oliveira (2008), ao mesmo tempo que se justificava a necessidade de remoção dos assentamentos de famílias pobres pelas razões argumentadas, seguiram-se ações da Novacap²⁰, órgão distrital, no sentido de conceder espaços para moradias no interior do anel para “representantes das classes média e alta”. Isso ocorreu, por exemplo, com a criação de áreas residentes, “não previstas por Lúcio Costa - como o Setores de Mansões do Lago Sul e do Lago Norte e Park Way, expulsando para bem distante do Plano Piloto as classes populares”. (OLIVEIRA, 2008, p.58).

²⁰ Novacap – Companhia Urbanizadora da Nova Capital é um órgão distrital criado em 1956 com a finalidade de executar os serviços de urbanização e de construção da nova capital da República. Ver: www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbetes-tematicos/ Acessado em 23/11/2018.

Cruz (2001) também destaca que o Setor de Mansões do Park Way, situado muito próximo da região do Núcleo Bandeirante, - “Cidade Livre” que permaneceu dentro do anel sanitário -, surgiu na tentativa de “impedir os crescimentos dessa cidade na forma de favela ou subúrbio descontrolado”. (CRUZ, 2001, p.67). Para as autoridades políticas, os assentamentos informais na área do Plano Piloto ameaçavam “arruinar a integridade de seu desenho”, ressaltam Peixoto *et al.* (2017, p.11).

Desse modo, assevera OLIVEIRA, (2008, p.59), “[...] práticas, como a EPTC e o PLANIDRO podem ser vistas como preconceituosas e diretamente contribuidoras para impulsionar a segregação socioespacial vivenciadas em todo DF”. Ou seja, o Estado criou uma “perversa estratificação social, entre centro privilegiado e periferias pobres”, conforme destaca Mesquita (2015, p.4).

Deu-se, portanto, o “paradoxo da utopia”, como enfatiza a autora ao citar Holston (1993, p.32). Para este autor, o Estado, cujo ideário de desenvolvimento econômico modelar tinha como objetivo justamente eliminar a pobreza, “foi diretamente responsável pela expansão da periferia e pela promoção da desigualdade”.

O que se observa, então, é que o projeto de uma cidade-espelho, idealizada como modelo para todas as outras, pelo real histórico brasileiro, carregado de pressões e contradições sociais, sofreu distorções em sua implementação. Essas distorções, - ou “desvirtuamento”, como prefere Paviani (2005) -, se deram porque “o projeto modernista de Brasília desvincula a experiência do passado para projetar a cidade do futuro”. (MESQUITA, 2015, p.3).

Nesse contexto, as discussões sobre Brasília e as cidades satélites reverberam até mesmo na confusão que o termo “cidade” adquiriu no Distrito Federal. Peixoto *et al.* (2017), ao discutirem esse imbróglcio nominal, sustentam que Ceilândia, por exemplo, não pode ser chamada de “cidade satélite”.

Segundo as autoras, essa denominação está proibida de ser mencionada em documentos oficiais desde 1998 pelo Governo do Distrito Federal. A ementa do Decreto 19.040 de 18/02/1998 “proíbe a utilização da expressão *satélite* para designar as cidades situadas no território do Distrito Federal, nos documentos oficiais e outros documentos no âmbito do GDF”²¹

Explicam as autoras que Brasília, pela conformação político-administrativa única, era composta por “cidades satélites”, propostas na concepção original do Plano Piloto da Capital.

²¹ Disponível em www.tc.df.gov.br/SINJ/DetalhesDeNorma.aspx?id_norma=33283 Acesso 17/10/2018.

Essas regiões conhecidas como *ciudades satélites*, que inicialmente “não poderiam passar de “bairros”, formam, então, as Regiões Administrativas”.

Dessa maneira, “Ceilândia é apenas mais uma região administrativa que compõe o Distrito Federal, sendo o Plano Piloto – tantas vezes confundido com Brasília – a região administrativa número 1”²². Assim, prosseguem as pesquisadoras, “a utilização do termo cidade-satélite seria inadequada sob o ponto de vista legal”. (PEIXOTO *ET AL.*, 2017, p.3)

Para Patriota de Moura (2010 *apud* FLEISHER; BATISTA 2013, p.3) o termo “cidade satélite” sugere “dependência inclusive simbólica ao Plano Piloto”. Ao destacar a mudança do termo “região administrativa” para “cidade”, a autora enfatiza que “o status de “cidade” tornou-se importante elemento de reivindicação por parte de moradores de baixa renda [...]”, o que evidencia os “sucessivos processos de emancipação simbólica desses territórios”.

Já para Peixoto *et al.* (2017), a proibição do uso da expressão *cidade satélite* “sugere conjecturar sobre a operação de recalçamento” que estaria relacionada à intenção de “apagar uma memória desagradável da própria construção da Capital, àquela que diz respeito ao alijamento de seus trabalhadores, daquilo que eles próprios construíram”. (PEIXOTO *ET AL.*, 2017, p.4)

Desse modo, o que se depreende das críticas dos autores mencionados sobre remoções de assentamentos populares do Plano Piloto de Brasília é que as atividades governamentais tinham como objetivos a preocupação em manter a imagem de Brasília como cidade modelo, a especulação imobiliária, e uma forma de controle social e político dessa população, mantendo-a longe da área central da capital.

Gouvêa (1995, p.13), por exemplo, é enfático em afirmar que “o Distrito Federal usou a ação na habitação como objeto de controle e segregação espacial das classes populares” O autor ressalta que as intenções daqueles que gerenciavam a cidade foram escamoteadas tanto para angariar “retorno econômico financeiro” quanto “para manter o controle político e social da população”.

²² Até a promulgação da Lei n.º 1.648 de 16 de setembro de 1997, a região do Plano Piloto era chamada de Brasília, o que contribuiu para a confusão sobre os nomes das regiões. A Lei 1.648/97, em seu artigo 1º, diz “A Região Administrativa I – Brasília passa a denominar-se Região Administrativa Plano Piloto, RA I”. Ver: www.tc.df.gov.br/SINJ/Norma/49606/Lei_1648_16_09_1997.htm. Acesso 23/10/2018. Citado também por Peixoto *et al.* (2017, p.3).

A Ceilândia atual

Ceilândia tem a maior população dentre as cidades-satélites de Brasília, com 489.315 habitantes, formada basicamente por migrantes do Piauí, Bahia, Paraíba, Ceará, Goiás e Maranhão²³. No presente, ainda que questões referentes à sua fundação permaneçam latentes, observa-se uma cidade que se transforma de maneira incessante, com novas áreas incorporadas, - como os bairros do Sol Nascente e Pôr do Sol -, a instalação de campus universitários, como o da UnB, e outras instalações comuns de qualquer cidade brasileira de médio ou grande porte, como, por exemplo, a construção de um shopping center, ou mesmo a chegada do metrô.

Em Ceilândia, ainda que mais da metade da população, 51,6%, seja já de nascidos no Distrito Federal (PDAD, 2015), permanecem ainda os traços culturais advindos da forte presença nordestina entre seus moradores, que se representam pela gastronomia, música e outras manifestações culturais típicas do nordeste brasileiro.

Os dados do PDAD 2015 revelam que o número de imigrantes ainda é significativo, 48,3% da população. Dos que vieram de fora do Distrito Federal, 68,4% são naturais do Nordeste. O Piauí é o estado mais representado, com 14,6% dos moradores; seguido de Bahia, com 12,51%; e, Maranhão, com 11,9% dos moradores locais.

Outros dados mostram Ceilândia como uma cidade relativamente jovem, com a concentração de habitantes na faixa de idade intermediária. Ceilandenses com idade entre 25 a 59 anos perfazem 46,7% dos moradores. No total da população, Ceilândia é também uma cidade em que a parcela feminina predomina, com 51,8% dos habitantes.

Quanto à cor, 57,9% se declararam pardos; brancos, 36,6%; e, negros, 5,32% dos residentes. No quesito estado civil, 39,5% é de solteiros, e os casados representam 32,4% da população. A religião católica é maioria, com 57,9%; mas a cidade conta também com 23,1% de evangélicos tradicionais; e, 12,9% de evangélicos pentecostais.

Ainda segundo o PDAD (2015), o número de moradores que residem na região há mais de 15 anos chega a 64% da população. Dentre outros dados, 72,1% não estudam; a maioria é empregado, 65,6% dos moradores; e a bicicleta é o segundo veículo mais utilizado, com 21,8% dos ceilandenses afirmando possuir uma. (PDAD, 2015).

²³ Os dados socioeconômicos sobre a Ceilândia estão referenciados na Pesquisa Distrital de Amostra de Domicílios (PDAD) realizada pela Companhia de Planejamento do Distrito Federal (Codeplan/DF) em 2015. Disponível em: <http://www.codeplan.df.gov.br/wp-content/uploads/2018/02/PDAD-Ceilandia-1.pdf>. Acesso em 17/08/2018.

A Pesquisa e os Filmes

A menção aos dados acima não pretende resgatar um mapa socioeconômico da Ceilândia. Ela serve apenas para mostrar a transformação da cidade e os itens específicos são citados porque guardam relação com as análises dos filmes, objetos deste estudo.

A intenção, vale reforçar, é apenas destacar algum dado na pesquisa que encontre ressonância nos filmes, sem a pretensão de corroborar ou questionar a pesquisa ou o filme, mas que possa contribuir com a proposta do trabalho.

Para citar alguns exemplos, pode-se utilizar, entre outros, o quesito que se refere à cor. Como a maioria da população se declara parda, os filmes, ao ressaltarem personagens negros, representantes da periferia, não destoariam da pesquisa. Para o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), por exemplo, a categoria “negro” compreende pretos e pardos²⁴.

A agência de notícias do próprio IBGE publicou matérias em que essa característica de catalogação é destacada. Em uma delas, por exemplo, o título é o seguinte: “*Pretos ou pardos são 63,7% dos desocupados*”. A matéria, publicada em 17/11/2017, afirma que 17,6 milhões de pessoas subutilizadas no Brasil eram pretas ou pardas. A mesma matéria também informa que “*66% dos trabalhadores domésticos no país são pretos ou pardos*”, e, ainda, que “*2,5% dos trabalhadores pretos ou pardos atuam como ambulantes*”²⁵.

Esses dados guardam relação com personagens dos filmes analisados. A título de exemplo pode se mencionar a fala do personagem Jamaika, no filme *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), quando sua cor é comparada com a de outro cidadão. Na discussão, Jamaika diz que outro indivíduo teria afirmado que ele, Jamaika, por ser mais negro, teria uma cor menos “razoável”, já que o seu interlocutor seria mais claro.²⁶

²⁴ Como a pretensão deste trabalho não é a de aprofundar a discussão sobre a questão da cor e dos critérios de pesquisa, sugere-se o estudo de Rafael Guerreiro Osório, consultor do IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada), no qual o pesquisador faz uma detalhada explanação dos critérios de classificação adotados pelos IBGE no que se refere à raça e cor para as pesquisas brasileiras. Ver: OSÓRIO, Rafael Guerreiro. O sistema classificatório de “cor ou raça” do IBGE. Texto para Discussão nº 996. IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Brasília, DF: 2003. Disponível em: www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/TDs/td_0996.pdf Acesso em 23/08/2018.

²⁵ Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias-noticias/18013-pretos-ou-pardos-sao-63-7-dos-desocupados> Acessado em 12/09/2018.

²⁶ Sobre a questão da “razoabilidade da cor” no incidente destacado por Jamaika, sugere-se como referência ao texto de Munanga (2004, pp.51-52), e também o estudo já citado de Osório (2003, p.93). Neles, os autores abordam o discurso do “branqueamento” na cultura brasileira: Ver, MUNANGA, Kabengele. *A difícil tarefa de definir quem é o negro no Brasil*. Universidade de São Paulo: Revista Estudos Avançados 18 (50), 2004. Disponível em: www.revistas.usp.br/eav/article/view/9968; e, OSÓRIO (2003, p.93).

No mesmo filme, o personagem X canta, “sou negão, careca da Ceilândia sim, e daí?”, afirmando sua condição de negro da periferia. Há, portanto, correlação dos dados das pesquisas com a proposta narrativa do cineasta, já que uma das principais características dos filmes de Adirley Queirós é justamente a de colocar em cena negros pobres da periferia ceilandense.

A representação do trabalho informal ou subemprego mencionados na reportagem citada também guarda relação com vários personagens em diferentes filmes do diretor. Bezerra e Vlade em *Fora de Campo* (2009), por exemplo, executam trabalhos informais; em *Dias de Greve* (2009), Assis e Edvaldo fazendo “bicos” para complementar a renda; já em *A cidade é uma só?* (2012), Zé Bigode é um vendedor “autônomo” de lotes, enquanto seu cunhado, Dildu, trabalha como faxineiro. Nesse sentido, pode-se observar ainda que o binômio trabalho informal-baixa escolaridade sugerido nos filmes também pode ser referenciado na pesquisa.

Desse modo, reiterando que as menções pretendem apenas traçar correlações, pode-se perceber que os filmes do diretor apresentam estreita relação com a realidade socioeconômica da periferia, o que revela o caráter documental de suas obras.

Mais que verossimilhança, portanto, há uma representação da Ceilândia “real” nos filmes do cineasta. Assim, ao se mencionar, por exemplo, que bicicletas povoam os filmes de Adirley Queirós, denota-se que o autor, além das próprias referências pessoais, busca também referências em dados oficiais para construir suas narrativas.

Da mesma forma, o forró, com presença destacada no filme *Branco sai, preto fica* (2012), ao representar uma matriz musical que remete à tradição cultural dos nordestinos, corrobora os dados da pesquisa que destaca o contingente expressivo de ceilandenses oriundos daquela região, o que também reflete um modo de ser e de viver próprio da periferia local. Ou seja, o forró, mais que uma música em um filme, é a própria representação de um pertencimento cultural, destacando-se como mais um elemento importante na diversidade musical e cultural da periferia.

Por fim, uma pesquisa pode também dar suporte à narrativa ao apontar, por exemplo, a transformação da cidade pela mudança no perfil da construção civil, com a verticalização da cidade; usos de celular, carros de segunda mão ou do transporte coletivo; pela carência de instituições de ensino ou de espaços de lazer etc.

2.2 O Cinema de Adirley Queirós

De origem mineira, os pais de Adirley migraram para o interior de Goiás nos anos finais da década de 1960. Adirley nasceu ainda em Goiás, na cidade de Morro Agudo, em 1970. Na

mesma década, a família mudou-se para Brasília. Depois de residirem em outros lugares do Distrito Federal, como Brazlândia, por exemplo, a família do cineasta chegou em Ceilândia no ano de 1977.

Adirley tornou-se jogador de futebol no início da adolescência, tendo atuado em clubes da segunda e terceira divisão do Distrito Federal, como o Ceilândia e o Taguatinga, mas foi obrigado a abandonar a carreira aos 24 anos de idade, ainda muito jovem para os padrões do esporte: “Não era um craque, mas ganhava a vida.”, afirma.

Ingressou, por meio de concurso público, na Secretaria de Saúde do Distrito Federal. Posteriormente, frequentou a faculdade de Cinema, hoje Audiovisual, da Universidade de Brasília.

As experiências universitárias o levaram a refletir sobre sua condição de morador da periferia da capital da República: “Eu estava fora de tempo e de lugar na universidade. Havia um aluno de periferia, eu, e um negro. Comecei a refletir sobre a Ceilândia nessa época [...]”,²⁷ ressalta o diretor. Desde então, e de maneira recorrente, esses questionamentos tem orientado sua carreira cinematográfica.

Referenciado em filmes populares²⁸, o cinema de Adirley Queirós discute as condições sociais dos moradores da periferia da capital federal, pontuando questões como migração, exclusão social, identidade, território e a relação centro-periferia, principalmente no que se refere a sua cidade, Ceilândia, com Brasília, a capital federal. Além disso, a produção coletiva²⁹, com temáticas locais, dá aos seus filmes um caráter comunitário.

Nesse sentido, Ceilândia, cenário recorrente em suas obras, é apresentada como um espaço específico, um território demarcado³⁰, não apenas como local de residência dos atores-

²⁷ Entrevista a Karla Monteiro, jornal Folha de São Paulo (Caderno “Ilustrada”, edição de 31/12/2014). “ex-jogador de futebol adirley queirós virou diretor de cinema premiado”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/12/1568489>. Acesso em 11/11/2018.

²⁸O cineasta afirma que sua referência de cinema eram filmes do gênero faroeste italiano – *spaghetti westerns* - como *Django*, *Sartana*, entre outros; ficção científica (*Alien*, *Blade Runner* etc.); e, artes marciais (estilo *Kung Fu*, como *Bruce Lee* e similares.), comuns em “sessão da tarde” e “sessão coruja”, faixas de exibição de filmes na televisão aberta brasileira. Recuperado em 02/05/2018 do site <https://cinefestivals.com/conheca-a-carreira-do-diretor-adirley-queiros/> Publicado em 20/12/2015 por Adriano Garrett.

²⁹ O Ceicine, Coletivo de Cinema em Ceilândia, é um grupo formado com o propósito de discutir e produzir cinema e cultura na periferia a partir de uma perspectiva local.

³⁰ Aqui se nota a influência do pensamento do geógrafo Milton Santos na obra do cineasta. Santos (1978, p. 137) ressalta, por exemplo, que “o espaço é a matéria trabalhada por excelência. Nenhum dos objetos sociais tem tanto domínio sobre o homem, nem está presente de tal forma no cotidiano dos indivíduos”.

personagens, mas sobretudo como espaço que possibilita o exercício de reflexões sobre a realidade da periferia pela experiência cinematográfica.

Por meio do resgate da memória coletiva dos moradores-personagens,³¹ a filmografia do cineasta se volta para Ceilândia com o intuito de propor outras narrações sobre a cidade e a periferia, destacando a ótica dos periféricos e questionando as versões oficiais.

Desse modo, essas narrativas inventariam a história ceilandense a partir do passado, recuperando registros de arquivos e relatos pessoais e reafirmando pertencimentos pela arte do cinema. Como observa Montoro (2012),

o documentário [cinema] pode ser uma chave para o acesso às memórias afetivas, mesmo que trate de fragmentos de uma realidade mais ampla, ou ainda retalhos do passado. Diante desta perspectiva, o trabalho do documentarista [cineasta] se assemelha ao do historiador por fazer lembrar, rememorar, recordar e reencontrar o que as pessoas esqueceram ou gostariam de ter esquecido. (MONTORO, 2012, p.243).

Os filmes, nesse sentido, formam um acervo de memórias revividas e uma Ceilândia do passado emerge de narrações de vivências, álbuns de fotografia, músicas etc. Mas, como lembra Le Goff (1990, p. 410), “[...] a memória coletiva não é somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder”. E é com essa intenção que o cineasta busca acessar reminiscências e experiências periféricas para construir narrativas da periferia pela própria da periferia.

Assim, os filmes dirigidos por Adirley Queirós funcionam não apenas como “outra versão” sobre a história da periferia, mas também como elementos que promovem coesão social, principalmente ao assentar fronteiras socioculturais³² que definem a particularidade da periferia que reside.

Como morador local desde os primeiros anos da infância, a história da cidade e a vivência do cotidiano ceilandense são experiências reais também do cineasta e reverberam em toda sua cinematografia. Essas condições específicas colocam o cineasta como um *narrador do lugar*, para recorrer à conceituação benjaminiana, e contribui para destacar a singularidade de sua narrativa.

Quanto à escolha do cinema como opção profissional, o cineasta afirma que essa opção surgiu de maneira fortuita e a condição de diretor de cinema veio se consolidar somente mais

³¹ Afirma Halbswach (1990) que a memória coletiva se refere a todos os aspectos que fazem parte do legado de uma comunidade, ressaltando que essa memória nunca é apenas de um sujeito, já que este está sempre inserido em um grupo social.

³² Pollak (1989, p. 1) destaca a noção pertencimento e a relação deste com as fronteiras socioculturais.

tarde, depois dos primeiros filmes. Cabe ressaltar que Adirley Queirós dirigiu seu primeiro filme aos 35 anos de idade.

Sua filmografia apresenta narrativas em diferentes gêneros cinematográficos: *Rap, o Canto da Ceilândia*, documentário de 2005; *Dias de Greve*, ficção de 2009; *Fora de Campo*, documentário também de 2009, e que tem a codireção de Thiago Mendonça; *Meu nome é Maninho*, documentário de 2014; e, *Branco sai, preto fica*, docudrama³³ produzido no mesmo ano de 2014. Os outros dois filmes, *A cidade é uma só?* de 2012, e, *Era uma vez em Brasília*, de 2017, são obras que apresentam narrativas híbridas, mistura de documentário e ficção.

As narrativas do cineasta se estruturam por meio de eixos temáticos recorrentes. Através desses temas são conduzidas as histórias sobre a cidade e dos moradores-personagens, tendo como palco a própria Ceilândia:

a) *Identidade* - A discussão sobre uma identidade da periferia percorre seu cinema. Se a proposta é criar a própria narrativa da periferia, ela intenta estabelecer um lugar de fala, em detrimento de discursos externos que tratam da cidade. Nesse sentido, as narrativas locais visam colocar em evidência um modo de ser específico da periferia, uma “identidade” ceilandense.

Lins; Barros (1999 *apud* FLEISCHER; BATISTA, 1999, p.2) afirmam que “a memória da cidade é a do narrador” e que “é o lugar social no presente que define o caminho das lembranças”. Nesse sentido, o cinema praticado por Adirley, além do resgate da história, tem como objetivo também construir narrativas que ressignifiquem os acontecimentos do passado, já que uma de suas propostas é uma “outra versão” sobre a história da cidade.

Para tanto, as narrativas do cineasta buscam acessar os registros de arquivos e as memórias, subterrâneas ou clandestinas, para emprestar o termo de Pollak (1989), fazendo-as emergir em seus filmes sobretudo pelos depoimentos e falas de moradores-personagens que narram suas experiências na cidade. Pelo cinema, elas são reconstruídas nos registros formais dos documentários, mas também reelaboradas pelos recursos da ficção.

Contudo, independente de como são trabalhados nas narrativas, os resgates e as ressignificações orientam-se no sentido de abordar a relação política dos periféricos com Brasília, ressaltando os sentimentos de oposição dos periféricos às ações dos poderes públicos em relação à Ceilândia desde sua fundação.

³³ Santos (2013, pp. 129-132), afirma que “o docudrama é necessariamente uma composição híbrida entre convenções formais dos documentários, com marcas textuais tradicionais do melodrama”.

Como afirma Woodward (2000, p.9), “a identidade é relacional”, ela precisa do diferente para existir. Dessa forma, para destacar a periferia e dotá-la de expressão própria, as narrativas de Adirley se posicionam de forma antagônica aos discursos que explicam o que é e como é a periferia, principalmente aqueles oriundos das autoridades que governam o Distrito Federal.

A partir dessa posição, suas obras se propõem à construção de um contradiscurso contundente em relação à Brasília. Com uma concreta ação afirmativa de representação social dos periféricos, estabelece-se, dessa forma, uma disputa de poder de fala, a dos discursos periféricos contra os discursos externos consolidados.

Como ceilandense e cineasta, essa busca é pessoal, mas também simbólica e social. Ela está refletida no seu estilo de narrar, nos relatos e modos de ser dos periféricos representados, e em outras manifestações culturais da cidade apresentadas em seus filmes.

Para Woodward (2014), o social e o simbólico são dois processos distintos, mas necessários para a construção e manutenção das identidades. Assim, pela ação política e produção de conteúdos simbólicos pela arte do cinema, o cineasta atua no sentido de afirmar a periferia ceilandense não apenas como instância produtora de cultura, mas também com marcas e singularidades próprias que realçam essa periferia.

b) *Temporalidades* - O tempo na maioria das obras de Adirley está diretamente relacionado à memória. Acessado constantemente em seus filmes, o passado é acionado para resgatar experiências e situações que servirão de mote para os seus filmes. Dessa forma, as narrativas se direcionam, na maioria da vezes, do presente para o passado, mas também projetam o futuro da periferia.

A ideia de temporalidades adotadas por Adirley Queirós encontra ressonância nos estudos de Koselleck (2006, p. 298) sobre a noção de presente na modernidade. Segundo o teórico, a sugestão de um tempo que articula passado, presente e futuro foi inserida na Modernidade sobretudo pelas tecnologias, que estimularam e aceleraram as experiências temporais.

No cinema, o trânsito entre temporalidades ganhou projeção notadamente nas narrativas de ficção científica, uma das características dos últimos filmes do diretor. No entanto, em seus filmes, a articulação temporal ganha evidência por atuar como recurso narrativo que destaca a noção de tempo histórico.

Em *Branco sai, Preto fica* (2014), por exemplo, um evento do passado é reencenado no presente, acompanhado de personagem que vem do futuro para promover uma reparação social. Nesse filme, o que a articulação temporal sugere é que mesmo no futuro a realidade social dos periféricos não mudou. Ou seja, “através dos tempos”, a imobilidade social na periferia prepondera.

Nessa perspectiva, exatamente por destacar a imobilidade social, as narrativas do cineasta, ao se utilizarem do expediente da articulação temporal, possibilitam também leituras críticas sobre a realidade periférica. Em outro sentido, pelo resgate e registros de depoimentos, as obras cinematográficas possibilitam também acesso às demandas sociais reprimidas.

Pollak (1989), por exemplo, em seus estudos sobre memória e identidade social, afirma que há memórias subterrâneas à espera de oportunidades para irromper no espaço público. A origem dessa memória, sustenta o autor, pode estar nos ressentimentos silenciados de uma sociedade civil impotente ante os discursos oficiais. (POLLAK, 1989, pp.3-9)³⁴.

Nesse sentido, o sociólogo destaca a importância do filme-testemunho e do documentário, que se tornaram instrumentos poderosos ao permitirem rearranjos para essa memória coletiva. Pelo cinema, portanto, experiências do passado podem ser ressignificadas no presente.

Desse modo, pode se afirmar que no cinema de Adirley Queirós o trânsito entre temporalidades não se presta apenas como simples estratégias narrativas. Mais que uma técnica narrativa de ficção científica, ele estimula reflexões e questionamentos sobre a própria condição de periférico.

Além disso, o recurso narrativo contribui ainda para a constituição de um repatório da cultura imaterial local pelo cinema. Isso se dá, por exemplo, pelo registro de hábitos socioculturais do passado, na construção de uma outra narração da história da cidade no presente, assim como pelas fabulações e predições sobre a periferia do futuro nos filmes.

c) *Território* - Esta é outra temática destacada nas obras do cineasta. A questão do espaço e do território perpassa toda a sua obra. O autor e os personagens procuram afirmar o seu lugar no mundo pelas narrativas cinematográficas.

A discussão sobre Brasília, a erradicação, os constantes deslocamentos dos personagens, as naves que vem do espaço e descem na Ceilândia, o desejo cantado por Nancy de morar no Plano, os ex-jogadores fora de campo que voltam para a periferia etc., vários são os exemplos dessa movimentação incessante ou do desejo de um lugar mostrados pelos filmes.

Se, para além de um recurso narrativo, os deslocamentos constantes reverberam uma dinâmica social mais ampla, a daqueles que migraram para outras regiões do país por diversos

³⁴ Para Pollak, essas memórias subterrâneas afloram em momentos de crise para disputarem espaços de representação e enunciação (POLLAK, 1989, p.4) Essas memórias que muitas vezes se refletem em ressentimentos, ficam guardadas até que por um processo sociopolítico conquistam ampla difusão. Essas memórias permanecem vivas por meio da oralidade, quando seus portadores as passam para seus descendentes, amigos e redes de sociabilidade afetivas ou políticas, pois muitas vezes não contam com a facilidade de acesso aos meios escritos, que os grupos que se voltam à enunciação de uma memória nacional possuem.

motivos, entre os quais a necessidade de trabalho, os filmes do cineasta destacam sobretudo a condição dos migrantes no novo destino e sua relação com o território que ocupam.

Nesse sentido, no caso específico de Brasília, o que as obras colocam em foco são os conflitos oriundos dessa ocupação. O que os filmes enfatizam não é apenas a ocupação da periferia por esses migrantes, cenário comum em qualquer grande cidade brasileira, mas o remanejamento obrigatório e as condições em que se deram o remanejamento desses migrantes e descendentes de migrantes para a periferia da capital. É, nesse sentido, o da remoção forçada e do preconceito contra os pobres que vieram para trabalhar em Brasília que o tema da exclusão social e territorial surge nas narrativas do cineasta.

Sob esse prisma, a remoção forçada não apenas muda os pobres de um lugar onde já estavam acostumados, mas os coloca em uma situação ainda mais crítica, obrigando-os a reconstruir não apenas o lugar, mas todos os laços de sociabilidade e vida comunitária que haviam perdido. Dessa forma, ganha destaque nas narrativas do cineasta a proposta de resgatar as experiências da remoção e as vivências no novo território da periferia. O objetivo é exatamente afirmar esse novo lugar ocupado que recebeu o nome de Ceilândia.

Nesse sentido, o de reforçar a noção de um território ceilandense, é que as ações dos personagens se dão prioritariamente nos espaços da cidade. Como se vê nos filmes, os personagens vivem o cotidiano da cidade e pouco saem dela. A intenção, portanto, é ocupar a cidade para demarcá-la. O uso caracteriza o território, enfatiza Santos (2004). Assim, a proposta é destacar o *lugar* Ceilândia, dotá-lo de expressividade, realçá-lo como um território específico e um espaço social singular.

Como ressalta Bourdieu (2004), todo campo “é um campo de forças e um campo de lutas para conservar ou transformar esse campo de forças” (BORDIEU, 2004, pp. 22-23). Nesse sentido, para evidenciar essa demarcação, uma das linhas de ação das narrativas do cineasta é a proposta de guerra declarada contra a hegemonia do discurso do poder central, que implantou sua versão sobre a remoção e criação de Ceilândia à revelia das reais condições dispensadas aos periféricos.

3. REPRESENTAÇÕES E IMAGINÁRIOS DA PERIFERIA

A proposta deste capítulo é analisar os cinco filmes selecionados considerando os pontos definidos no *corpus* de pesquisa. Eles serão apresentados na sequência em que foram produzidos, ou seja, segundo suas datas de produção.

3.1 RAP, O CANTO DA CEILÂNDIA - O Som e a Turma

Vários autores apontam a relação do *rap* com as cidades e as populações periféricas. Peixoto *et al.* (2017, p.5), por exemplo, enfatizam a característica urbana do *rap* e sua inserção no conjunto das manifestações artísticas do movimento *hip hop*. Segundo as autoras, o movimento tem o nome originado dos termos *hip* e *hop*, advindos dos verbos, em língua inglesa, *to hip* e *to hop* (mover os quadris, pular ou dançar).

Como movimento, o *hip hop* surgiu nos fins da década de 1960, nos guetos de Nova Iorque, mas alcança projeção nos primeiros anos da década 1970, a partir da ação social e comunitária de Áfrika Bambaataa, que utilizava o *hip hop* com a finalidade de minimizar conflitos entre gangues no bairro do Bronx, na cidade de Nova Iorque.

Da proposição de atividades artísticas referenciadas em expressões corporais, e utilizando como estratégia o conceito de enfrentamento, comuns entre grupos rivais, surgiriam disputas de dança [*break*] e batalhas verbais/musicais [*rap*]³⁵, de modo que as guerras propriamente passariam então do plano físico para o simbólico, o das expressões artísticas

D’Andrea (2013), aponta as múltiplas referências artísticas que deram origem ao *hip hop*. Segundo o autor, as primeiras reuniões “dançantes” nos bairros nova-iorquinos surgiram do hábito difundido por grupos de jamaicanos de ocupar a rua como espaço de lazer e expressão artística, importado de seu país de origem.

Do ponto de vista musical, os primeiros ritmos jamaicanos - *dub*, *calypso*, *rockystead* e o *reggae* – se misturaram a ritmos americanos - como *jazz*, *blues*, *race music* e o *funk*³⁶, criando novas sonoridades. Já o jeito de dançar [do *break*] e a utilização da palavra como recurso

³⁵ Na língua inglesa o termo designa *rhythm and poetry*, o equivalente em português a “ritmo e poesia”, em tradução livre.

³⁶ Zeni (2004) destaca [que] as “festas de rua no bairro do Bronx, [eram] maciçamente frequentada por jovens negros [...] a música ouvida [...] era o *soul*, que evoluiria para um desdobramento mais agressivo, o *funk*. No *funk*, o nome mais conhecido era o de James Brown, em cujos shows, por volta de 1969, apareceram os primeiros passos da dança que viria ser conhecida como *break*. [...]. O *rap* surgiria como canto improvisado para acompanhar as manobras corporais do *break*”. (ZENI, 2004, pp.230-231).

principal para expressão de mensagens [no *rap*], são elementos originários de matrizes culturais africanas, segundo o pesquisador, que cita como referência estudos do sociólogo senegalês Abdoulaye Niang sobre o tema.

D’Andrea (2013) aponta ainda como essas performances foram definindo o *rap* como estilo musical:

por sobre autofalantes gigantes postados nas ruas do bairro, utilizadas para reuniões dançantes, *MC’s* (mestres de cerimônias), encarregados de animar o público, passaram a falar e improvisar discursos ao compasso da música. Surgido de forma espontânea, esse ato de falar sobre uma base musicada foi se aperfeiçoando com o correr dos tempos e por meio de variadas possibilidades com o que o *rap* se expressou até o presente momento e em todas as partes do mundo”. (D’ANDREA, 2013, pp. 61-63).

Dessa forma, o *MC*, que nos primórdios do *rap* improvisava sobre uma base percussiva, “passou a ser chamado o próprio cantor de *rap*”. Este, o *MC*, e mais quatro outros personagens, configuram a ação expressiva do *hip hop*, nas figuras do *DJ*, responsável pelas músicas nos eventos; na dança executada pelos *b-boys* (*breakers boys*), nas performances do *break*; e pelos traços do *grafite*, manifestação artística gráfica executada em paredes e muros urbanos. (D’ANDREA, 2013, pp. 61-63).

Tavares (2010), por sua vez, acrescenta que o *rap*, dentre os vários componentes do *hip hop*, foi o que mais se propagou nas periferias urbanas. Segundo autor,

o rap é um escape para os que tem pouco ou nenhum acesso ao lazer. As rimas falam com quem nunca teve infância, oportunidade, escolha ou vida fácil. É neste sentido que o rap encontra interlocutores em todo mundo [...] e chega nas periferias das grandes cidades”³⁷ (TAVARES, 2010, p.310).

A relação *rap* e “ruas de lazer” estabelecidas no Bronx, portanto, se propaga em vários lugares do mundo e chega também em Ceilândia³⁸. Peixoto *et al.* (2013) afirmam que nas tardes de domingo as *ruas de lazer* em Ceilândia eram palcos de diversas manifestações culturais, dentre elas o *rap*: “Se, no Plano Piloto [de Brasília] jovens frequentavam festas e boates em espaços comerciais como o Conic e o Conjunto Nacional, na Ceilândia havia apenas a rua, onde se dançava *break* e se ouvia o *rap* [...]” (PEIXOTO *ET AL.*, 2013, p.10).

Contudo, apesar da rejeição inicial por estar relacionado aos guetos, “local de violência e crimes”, o *rap* alcançou projeção mundial, assim como as outras manifestações artísticas do *hip*

³⁷ Essa colocação de Tavares (2010, p. 310) é citada também por Peixoto et al., (2017, pp.5-6).

³⁸ Segundo Zeni (2004), no Brasil, o rap que despontaria em São Paulo na década de 1980 tinha como antecedente os bailes *black*, comuns na capital paulista desde os anos 1970, também animados por músicas de *soul* e *funk*.

hop. Isso se deu principalmente a partir de sua incorporação pela indústria musical norte-americana, como apontam Peixoto *et al.* (2017). Como produto cultural de sucesso, influenciou além da própria música, [com outros repertórios e modos narrativos], também o cinema [inserção da periferia] e a moda, com renomadas estrelas do *rap* estampando “grandes marcas como *Nike, Adidas, Reebok*”. Além disso, ele “alcançou a juventude branca e elitizada”.

As autoras destacam que no momento atual o *rap* ampliou sua representação para além da periferia, transformando-se em meio de “expressão e comunicação com a cidade e entre a sociedade”, como canal pelo qual “o homem urbano manifesta suas angústias, sua dor, seu descontentamento, seus medos, suas experiências [...]”. (PEIXOTO ET AL., 2017, pp.6-7). Essa característica mais atualizada do *rap* é também compartilhada por D’Andrea (2013).

No entanto, apesar de sua penetração nas classes de maior poder aquisitivo e da ampliação de sua representação, o *rap* continua sendo referenciado como expressão de classes sociais periféricas. Isso se deve sobretudo por ser “uma das principais expressões artísticas a retratar a vida nos bairros populares e em diferentes aspectos como ela se apresenta”. Como destaca D’Andrea (2013), “em muitos casos, [o *rap*] passou a ser a própria fala legitimada dos pobres e da pobreza”. (D’ANDREA, 2013, pp. 65-66). No caso específico brasileiro, Tavares (2010) reforça essa assertiva ao afirmar que

[...] - em relação a outros gêneros de música popular de identidade negra, como o samba, o pagode, o axé, entre outros –, o *rap* assume um discurso ao mesmo tempo de orgulho do povo negro e de crítica ao racismo, denunciando, em tom autobiográfico, sua revolta contra a ordem estabelecida [...]. (TAVARES, 2010, pp.312-313).

Em razão disso, num primeiro momento, o *rap* no Brasil conviveu com rejeições, e dentre os vários motivos estão, segundo D’Andrea (2013), a sua proposta de abordar “temas presentes na organização social brasileira”, além de seu estilo peculiar de “narrativa musical na qual se privilegia a mensagem emitida nas palavras”, que suportada por batidas e ritmos, apresenta-se “com pouca ou nenhuma melodia”. Ou seja, por sua narrativa “crua” (grifo meu), mais próxima do “real” e principalmente por sua forma incisiva de denúncia e contestação social, o *rap* provocou reações de choque, ressalta D’Andrea (2013, pp.121-123)³⁹.

No entanto, o gênero, como outros estilos musicais, vai se reconfigurando em tendências e modos de expressão, influenciado por diversos fatores sociais e culturais. Peixoto *et al.* (2017,

³⁹ Em outra parte do estudo, o autor destaca também que as reações provocadas pelo *rap* se devem pela “dupla ruptura”. Pelo “o ineditismo do conteúdo das letras”, sobretudo, “por apresentar uma radicalidade inédita ao tratar das mazelas da sociedade brasileira, em alta voltagem” e pelo ritmo: “É o império do ritmo contra a melodia. O *rap* canaliza tensão. O *rap* ao não ter refrão é pura tensão. Tensão que não se resolve. Não há repouso.” (D’Andrea, 2013, p.248).

p.7), por exemplo, destacam diferentes vertentes percebidas no *rap* brasileiro desde o seu surgimento, como o estilo *gangsta* (um *rap* mais “pesado”), o *rap* ostentação, o *rap* luxúria (linha mais comercial) e o *rap* nacional (este voltado para os temas de denúncia social).

Destacam as autoras que a década de 1980 é marcada por um *rap* mais divertido e até cômico, dominado pelos *melôs*; já na década de 1990, o *rap* protesto ganha fôlego “especial”. É nesse período que se situam os trabalhos dos rappers ceilandenses.

3.1.1 A música no Distrito Federal: o caminho do Rap até Ceilândia

A trajetória do *hip hop* na capital da República aponta particularidades, apontam Peixoto *et al.* (2017, p.7). Segundo as autoras,

no DF, se hoje a identificação com a periferia é imediata, antes o *hip hop* vinculava-se às festas que aconteciam nos bairros mais nobres. De forma *sui generis*, o movimento chegou à capital federal por meio dos filhos de uma elite mais próxima à cultura estrangeira – funcionários públicos, diplomatas estrangeiros residentes em Brasília, etc., mas logo marcou e ganhou espaço na periferia [...]. (PEIXOTO *ET AL.*, 2017, p.7).

Em Brasília, o *rap* se juntou às várias tendências musicais presentes. Bueno (2017) destaca que a capital da República se apresenta culturalmente eclética desde a sua fundação e essa característica se deve às contribuições de pessoas que chegavam à cidade desde os primeiros anos: “a diversidade musical candanga forjou-se a partir de trabalhadores e pioneiros em geral que espontaneamente buscavam reviver as tradições dos lugares de onde vieram [...]”. (BUENO, 2017, p.13).

Se Brasília é uma cidade que já nasceu “filmada”, antes mesmo de sua inauguração, como mencionado anteriormente, ela também já nasceu “musicada” e com trilha sonora clássica. De acordo com Bueno (2017, p.13) “ainda em 1958, Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes, foram consultados sobre possível composição dedicada a Brasília”.

A dupla, que visitou cidade ainda no período da construção, compôs, em 1960, a *Sinfonia da Alvorada*. Na época, foi lançado um concurso para a composição da *Sinfonia de Brasília*. Tanto a música dos compositores cariocas como as composições finalistas do concurso promovido pelas autoridades federais, “[...] registraram o empenho oficial em celebrar a nova capital com música”, ressalta Bueno (2017)⁴⁰.

⁴⁰ Segundo a autora, “O Ministério da Educação e Cultura promoveu certame no final de 1960 para escolher obra de caráter sinfônica dedicada a nova capital”. O júri considerou empatados Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe e José Guerra Vicente. O prêmio não foi entregue, mas cada um deles considerou sua obra como a “Sinfonia de Brasília”.

A autora lembra ainda que outra criação musical renomada de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, *Água de beber*, também foi composta em Brasília, quando a dupla se hospedou no Catetinho para tratar da obra sinfônica encomendada. (BUENO, 2017, pp. 13-14).

Outro estilo que tornou Brasília conhecida musicalmente é o rock. A autora, ao apontar as origens dos grupos mais conhecidos do rock brasileiro, destaca, por exemplo, que Renato Russo, um dos líderes do *Aborto Elétrico*, banda formada entre 1979-1980, e que deu origem ao *Legião Urbana* em 1982, já havia inclusive morado fora do Brasil. Conforme a autora, a banda contava em seus quadros com jovens letrados da classe alta de Brasília.

Ainda no tocante à expressividade do rock brasileiro, Bueno (2017) destaca também que no início dos anos 1980 surgiram outras bandas que se tornaram conhecidas no cenário nacional, como *Capital Inicial* e *Plebe Rude*. Segundo a pesquisadora, mesmo o *Paralamas do Sucesso*, formado no Rio de Janeiro, teve seu embrião gestado em Brasília, a partir das ligações de Herbert Vianna e Bi Ribeiro, amigos de infância na capital federal. (BUENO, 2017, p. 218).⁴¹

3.1.2 O Rap em Ceilândia

Como produto musical globalizado, o *rap* chegou ao Brasil nos anos 1980. Ganhou expressão principalmente a partir de São Paulo e aportou em Ceilândia no final da mesma década. Se não se pode dizer que o *rap* brasileiro nasceu em Ceilândia, ele está intimamente vinculado à cidade, e foi nela que alcançou projeção nacional, colocando Ceilândia no mapa do cenário musical brasileiro.

Peixoto *et al.* (2017) destacam a cidade como um centro de formação de grupos de *rap*. Segundo as autoras:

entre o final da década de 1980 e o início dos anos 2000, foram criados os principais grupos de rap da cidade, entre eles o Tropa de Elite (1989), com DJ Marquim; Câmbio Negro (1990), com X (équis) e DJ Jamaika (voz) e DJ Chocolaty (toca-discos); Cirurgia Moral (1993), sob o comando do rapper Rei; o Álubi (1995), criado pelo DJ Jamaika e por seu irmão Kabala, com o apoio do Cirurgia Moral; e o grupo Viela 17 (2000), sob o comando do rapper Japão.⁴² (PEIXOTO *ET AL.*, 2017, p.8).

⁴¹ Carvalho (2012), ao também destacar que “Brasília ficou conhecida no país como a “capital do rock”, apesar da existência de outros gêneros musicais na cidade”, e ressaltar que o rock está presente na cena brasileira desde “os primeiros anos da capital federal”, aponta também o “choro”, como “um identificador da cena musical brasileira”. (CARVALHO, 2012, pp.13-14).

⁴² Os autores destacam os vários prêmios recebidos pelos rappers brasileiros no âmbito nacional: o grupo *Câmbio Negro* foi três vezes indicado ao prêmio Vídeo Music Brasil, na categoria “melhor grupo de rap” e vencedor da edição de 1999; o grupo *Viela 17* foi indicado ao Prêmio Hutúz em dois anos diferentes, nas categorias “Grupo ou

O que pode se depreender a partir dessa informação é a efervescência musical de Brasília no período entre os anos finais da década de 1980 e os primeiros anos do ano 2000. O rock e o *rap* ganham projeção nacional no mesmo período, o que sugere uma “batalha de representação musical” local.

No caso do *rap*, quando ele começou a despontar em Ceilândia, já havia na cidade uma cultura musical nordestina enraizada. Dessa forma, poderia se dizer que a música “original” de Ceilândia seria o forró ou outros estilos nordestinos, pela antiguidade e representatividade dos nordestinos na composição da população local.

De acordo com Carvalho (2011, p.11) “como forma de manifestação artística que compõe a identidade de um grupo social, a música reflete a memória, as tradições e os valores culturais da comunidade”.

A partir desse argumento, pode-se conjecturar que a diversidade cultural que acompanha a capital federal desde a sua fundação apresenta um rearranjo sociocultural específico: para a área central de Brasília, apesar da migração diversificada, vieram e ficaram na capital, desde a transferência dos ofícios administrativos, funcionários públicos, professores, técnicos “escolarizados” que reproduziram ou estimularam uma base cultural mais “elitizada”.

Já para Ceilândia dirigiu-se um contingente populacional oriundos de polos de migração bem definidos, o Norte e o Nordeste, cujo perfil apresenta, de modo geral, escolaridade e poder aquisitivo mais baixos, e com tradição cultural mais “popular e regional”. A base musical ceilandense, por exemplo, estaria ligada ao repente, o cordel e o forró.

Tavares (2005) reforça essa proposição quando destaca práticas culturais nordestinas reproduzidas ainda nos assentamentos populacionais que originaram Ceilândia. Diz o autor:

Cada vila tinha o seu nome: Vila do IAPI, Vila Tenório, Vila Esperança, Vila Bernardo Sayão; nelas as pessoas recriavam aspectos de suas origens, encontravam-se em barracões para dançar forró, (...) tinham seus mercados – as feiras, onde a informalidade prevalecia sobre a venda formal, assim como a prática do rolo. [sistema de troca informais] (TAVARES, 2005, pp. 36-37).

Como se observa, essa “nordestinidade” permanece, o que pode ser corroborado tanto pelos dados socioeconômicos apresentados pela PDAD (2015), quanto pelo que aponta Tavares

artista solo” e “melhor DJ de grupo”, com o DJ Fabiano, em 2005, e nas categorias “música do ano” e “melhor DJ de grupo”, com o DJ Batman, em 2008; DJ Jamaica foi o vencedor do Prêmio Hutúz, edição de 2007, na categoria de “Produtor Revelação”. “Ainda segundo os autores, o Prêmio Hutúz, criado pela Central Única das Favelas – CUFA, em 2000, foi a principal premiação do hip hop brasileiro, tendo 10 edições.” (PEIXOTO ET AL., 2017, p. 8).

(2015), e o forró se apresenta então como uma das características marcantes dessa cultura, um “hábito” cultural de longa data⁴³.

Já no que se refere ao *rap* e sua ascensão como um dos representantes da cultura local, o processo se dá em contexto completamente diferente. Gênero musical “importado”, e difundido via meios de comunicação de massa, o *rap* se assenta na periferia ceilandense como manifestação musical mais relacionadas às causas socioeconômicas e políticas recentes, já nos anos 1980.

Por sua relação mais estreita com a cultura urbana, o *rap* seria assimilado pela população mais jovem da cidade, que, em sua maioria, já morava no Distrito Federal desde a infância, e que também estava mais familiarizada com os recursos e os conteúdos da cultura midiática.

Como discurso representativo de uma população jovem, negra, pobre e periférica, o *rap* se tornou uma das “marcas culturais” de Ceilândia, e colocou em evidência uma geração de músicos locais, tornando-os reconhecidos em outras localidades brasileiras.

Pelos filmes de Adirley Queirós o *rap* também é evidenciado como um dos mais expressivos marcadores culturais ceilandense. A despeito da importância de outros gêneros, como o forró, o repente, o melô brega, por exemplo, que também são reconhecidos como identificadores e operadores na construção da identidade cultural da Ceilândia, o *rap*, especificamente, influencia e é influenciado pelo cinema do diretor. É da relação *rap* e cinema, por exemplo, que surgirá o embrião do Ceicine, grupo de produção cinematográfica local surgido a partir da colaboração do cineasta, *rappers* e outros colaboradores da comunidade.

3.1.3 A música que virou filme

A produção de “*Rap, o canto da Ceilândia*” marca alguns dados importantes na carreira de Adirley Queirós. É a partir desse filme que o *rap*, gênero musical, é realçado à condição de um dos representantes culturais da Ceilândia.

Da produção do filme começa a ser formatado o Ceicine, Coletivo de Cinema em Ceilândia, que previa a discussão e produção de uma cinematografia local. É também o primeiro filme de Adirley Queirós, a partir de uma versão apresentada como Trabalho de Conclusão de Curso na Universidade de Brasília (UnB), 2005.

⁴³ Carvalho (2012, p.11) “identidade cultural se associa ao *habitus* incorporado no meio familiar, na comunidade ou no grupo social, correspondendo a um determinado estilo de vida”.

O curta-metragem de 15 minutos centra-se na trajetória de Marquim (*Tropa de Elite*), DJ Jamaika (*Antídoto*), X (*Câmbio Negro*) e Japão (*Viela 17*)⁴⁴, músicos de *rap* ceilandenses, e da relação deles com a cidade.

O filme destaca não apenas a experiência dos personagens de viverem como músicos na periferia da capital, mas também como chegaram à cidade, como era a Ceilândia na época e como outras pessoas viam a cidade.

Nesse sentido, os personagens, representantes da primeira geração de ceilandenses, são apresentados como testemunhas reais da história da cidade, já que a maioria deles, no filme, pertencem a faixa etária entre 35 e 45 anos, são moradores locais desde a infância - inclusive o cineasta -, e acompanharam toda a transformação da cidade até aquele momento.

A obra, portanto, privilegia, além dos depoimentos dos *rappers* sobre suas experiências na cidade, também relatos que destacam o processo de fundação, ocupação e transformação da cidade.



Figuras 1, 2, 3 e 4 - X, Japão, Marquim e Jamaika – os quatro *rappers* protagonistas

Do ponto de vista de sua estrutura narrativa, o filme apresenta depoimentos capturados predominantemente com câmeras fixas, com enquadramentos individuais ou em conjunto dos personagens, com destaque para ambientes domésticos onde prevalece a sala, “lugar de receber as visitas”⁴⁵, ou até mesmo o quarto, o que revela, pelo filme, a familiaridade do cineasta com os *rappers*.⁴⁶

Esses depoimentos são intercalados durante o filme com números musicais em estúdio ou em gravações de vídeo, no caso de X, destacando os músicos em seus ofícios, além de

⁴⁴Para as grafias dos nomes dos rappers e dos outros personagens optou-se por aquelas que se encontram nos créditos finais dos filmes, uma vez que grafias diferentes são verificadas em entrevistas e material de divulgação.

⁴⁵ Peluso (2002, p31) afirma que “a sala é o centro social (...) onde o mundo se impõe de fora para dentro”.

⁴⁶ Essa “intimidade” revelada pela maneira com que o cineasta entra nos ambientes ou quando demonstra certa “liberdade” com os entrevistados será percebida também em outros filmes do diretor, revelando que o cineasta transita por um ambiente conhecido e familiar.

imagens de ambiência com os *rappers* percorrendo lugares da Ceilândia, na intenção de mostrar a cidade, espaço de vivência dos músicos.

O filme apresenta-se nesse sentido como documentário tradicional, com depoimentos diretos, “muito próximo da reportagem”, como lembra Zanetti (2008, p.10)⁴⁷, com uso de imagens de arquivo como ilustração quase direta, reforçando o que falam os *rappers*, e com trilha sonora que demarca o espaço diegético do filme ao som do *rap*.

Dessa forma, portanto, por meio da memória de cada um e documentos de arquivo que retratam a chegada das pessoas removidas à cidade, o diretor lança uma espécie de marco fundacional da cidade em sua cinematografia, com a intenção de resgatar essa origem para recontá-la em obras posteriores.

Dinâmica Narrativa

A partir da proposta que tem como referência uma análise interna do filme, segundo uma das linhas de análise proposta por Penafria, é possível, pela dinâmica narrativa, inventariar alguns elementos que apresentam um modo de ser e de viver ceilandense e que reforçam a construção de um imaginário social da periferia de Brasília no filme em referência.

Perguntas-guia e montagem intercalada

Pode se argumentar que o documentário parte de algumas perguntas que servem como base para desenvolver questões pretendidas pelo cineasta. Como elas não são citadas explicitamente, sugerimos três perguntas possíveis que teriam norteado os depoimentos.

A primeira delas parece se referir à intenção de que os *rappers* falem de suas chegadas em Ceilândia, como era a cidade, o que encontraram e como foi o período inicial na cidade. A segunda pergunta versaria sobre a experiência com o *rap*, o que é o *rap*, como ele é visto por outras pessoas, e o porquê da opção de ser um *rapper*, ou seja, o *rapper* como um profissional e o seu trabalho. A terceira pergunta seria sobre a relação Brasília-Ceilândia, sobre o que pensam os *rappers* sobre essa questão. Ela aparece de forma objetiva no filme, quando Japão é questionado diretamente pelo diretor sobre a sua condição de ceilandense.

⁴⁷ A autora destaca que, pelas características formais, ‘na obra prevalece o Modo Expositivo’, uma das seis categorias sugeridas por Nichols (1991) para modelos de documentários, por apresentar uma lógica verbal, com caráter de objetividade, com reforço ilustrativo das imagens que, neste caso, apresentam papel secundário. (ZANETTI, 2008, p. 10).

No que se refere à montagem final, é necessário considerar, primeiro, as proposições cênicas que estruturam a narrativa. Ela se dá em três momentos: pelos depoimentos diretos dos *rappers* sobre seus ofícios; depois, com os *rappers* executando números musicais ou comentando sobre o seu trabalho, ou seja, com os *rappers* executando suas funções de músicos; e, por fim, no “passeio” que os *rappers* fazem para mostrar “pessoalmente” a cidade em que residem. São, portanto, três espaços cênicos definidos: a casa, o estúdio e a rua. Um espaço pessoal e íntimo; um espaço de trabalho; e, um espaço público.

A narrativa segue, então, uma linha tradicional: predominância de planos fechados para os depoimentos pessoais, na casa; uso de planos fechados ou médios, no ambiente de trabalho; e predominância de planos abertos nas imagens exteriores. O uso do *off*, é mais usado nas andanças pela periferia, cobertos com as próprias imagens dos *rappers* circulando pela cidade.

São nas imagens exteriores que o diretor entra em cena, embora se possa aceitar sua presença em outras partes do filme. Em um desses “passeios”, o próprio diretor acompanha um dos *rappers*, X, pelas ruas ceilandenses à noite, o que pode reforçar a ideia de que esse era o segundo expediente narrativo previsto no “roteiro” inicial do filme.

Essa suposição é também reforçada, por exemplo, na cena em que DJ Jamaica anda pela “quebrada” e entra em uma viela. O personagem parece esperar ou confirmar a orientação do diretor ao olhar para a câmera, como se pedisse aquiescência de que estaria executando corretamente o que o diretor sugeriu.

Dessa forma, pode se sugerir, por fim, a montagem final do filme: a intercalação dos depoimentos dos *rappers* com clipes ou com os *rappers* executando suas funções de músicos; ilustrados com as andanças dos personagens pelas ruas da cidade, mostrando o cotidiano da Ceilândia. O uso de imagens de arquivo também é utilizado cobrir os depoimentos em alguns casos.

Quanto à análise da narrativa, até a apresentação do título do filme, a proposta narrativa indica uma espécie de introdução, que vai das primeiras imagens da cidade e primeiras palavras do *rapper* X até uma espécie de clipe da cidade. Baseado em trechos de uma música do DJ Jamaica, “*C.E.I. – Compasso e Indignação*”, o clipe destaca pontos de referências da Ceilândia e o cotidiano na periferia. Após essa primeira parte é que os *rappers* começam, efetivamente, os depoimentos.

As primeiras imagens do filme, mostradas em plano aberto, com uma *pan* à direita, revelam uma cidade calma, um céu que mistura cores entre amarelo, laranja e vermelho. Trata-se de uma abertura tradicional, como as imagens gerais que nos colocam no local dos acontecimentos.

Contudo, a imagem aberta e a tonalidade do céu, involuntária ou proposital, coloca a seguinte questão: como lembra Mercado (2011, p.62), um “conteúdo dramático e emocional” podem ser sugeridos pelos campos de visão amplos. No entanto, pelo que se apresenta até o momento no filme, as imagens revelam características de um dia o tranquilo na periferia ao amanhecer - pelas ruas vazias e silenciosas, - ou ao entardecer, quando se vê jovens jogando bola na quadra de futebol.

Porém, em *off*, as palavras do *rapper* X, do grupo Câmbio Negro, revela uma outra realidade: “*Isso aqui é uma história de sangue, suor e lágrimas*”. Tem-se, então, a exposição da história. A imagens tranquilas da cidade se contrapõem a uma afirmação “dramática” de um dos personagens principais do filme.

Antes da continuação do depoimento do *rapper*, as imagens mostram a cidade que começa a se movimentar: em plano aberto e fixo, uma mulher cruza o quadro, percorrendo um terreno baldio. Depois, duas mulheres e três crianças, uma de colo, atravessam outro terreno baldio. As cenas iniciais ao destacarem mulheres cuidando de crianças destaca uma realidade periférica, a de mulheres como protagonistas nas famílias. Nos filmes analisados, no entanto, esse protagonismo feminino não é destacado.

O plano aberto continua, até que começa um *travelling*. Vê-se, na sequência, uma ruela esburacada, casas com muros sem revestimentos e duas crianças na entrada de uma viela. Uma mulher vem. Ao fundo, percebe-se um motoqueiro (de capacete) e uma quadra de futebol da periferia, onde jovens jogam bola. São imagens captadas no cotidiano da periferia, “indexativas”⁴⁸, sem ensaios.

O *rapper* X aparece, então, em cena, e em plano fechado continua seu depoimento: “*Isso aqui é batalha de muita gente que conseguiu criar suas famílias, apesar de todas as dificuldades, que lutou honestamente prá ter seu barraco, seu pedaço de chão. (...). Eu acho que esse lado também deveria ser mostrado. Toda letra é uma história e toda história é uma letra, né, véi.*”.

O personagem faz duas colocações relevantes: propõe uma maneira de ser da periferia e também parece sugerir o que o filme deve mostrar, ou seja, ele indica um roteiro para revelar essa periferia, destacando que ela deve ser mostrada pelo lado afirmativo, uma periferia heroica, honesta, trabalhadora, criativa.

⁴⁸ Segundo Rosenstone (2010, p.109), “o documentário reflete ostensivamente o mundo de forma direta, possuindo o que foi chamado de relação “indexativa” com a realidade – que significa que ele nos mostra o que estava ali, na frente da câmera, em um dado momento e, em teoria, o que e estaria estado ali de qualquer maneira se a câmera não estivesse presente”.

Outra observação se refere ao linguajar, o modo de falar. X, assim como os outros *rappers*, usa frequentemente uma gíria local, “*vêi*”, aparente corruptela de velho. Ela aparece nos depoimentos e em algumas músicas de duas maneiras: sozinha ou em sua forma composta: “*caraca, vêi*”.

Quanto aos enquadramentos, o *close up* destaca o *rapper* como um dos protagonistas. Para Mercado (2011, p.36) o *close-up* tem como “principal finalidade deixar o público ver pequenas nuances do comportamento e da emoção” e essa parece ser a intenção do plano, já que os *rappers* contarão histórias pessoais, “dramáticas” sobre a vida na periferia.

A primeira parte do depoimento de X funciona como um preâmbulo, uma introdução da história de Ceilândia. A cidade em si, com sua dinâmica e referências, aparece na sequência do filme, no clipe de DJ Jamaika, que narra, por uma outra abordagem, a vida na cidade.

DJ Jamaika faz uma narrativa da realidade “crua” e violenta da periferia, com enfoque diferente do depoimento inicial de X, do *Câmbio Negro*. Trata-se de um apenas de um recurso de montagem utilizado no filme para provocar uma leve tensão narrativa, já que, as músicas e os depoimentos de todos os *rappers* no filme se destacam por apresentarem, em comum, narrativas incisivas de denúncias e críticas sociais.



Figura 5 – Viagem noturna por Ceilândia. Ao fundo, uma igreja

Tem-se, então, uma primeira parte mais “leve”, no discurso de X, para depois entrar em uma viagem dentro de um carro, para dentro da Ceilândia, ao som de uma letra incisiva do *rap* do DJ Jamaika. Uma outra cidade começa então a aparecer no filme.

Passa-se a conhecer Ceilândia a partir do ponto de vista do *rapper* e sua música e pelas imagens dirigidas pelo cineasta local. O clipe, no entanto, apresenta-se como uma forma de atualização, já que busca destacar a cidade no “presente”.

Dessa maneira, pelo cinema, vai-se como espectador-passageiro nessa viagem de dentro do carro pela cidade, uma espécie de *phantom rides*⁴⁹, para emprestar o termo de Corrigan (2015, p.110), uma imersividade, sem sair do lugar, com o ritmo da música condicionando o ritmo do filme.⁵⁰

Ao se narrar a cidade pela letra do *rap*, destacando seus pontos de referência, evidencia-se uma geograficidade da Ceilândia, mas também indicando signos que apresentam a cidade à revelia do cinema, já que o filme não consegue abarcar intencionalmente todas as referências apresentadas.

Como destaca Souza (2009, pp.1-2) “Não é apenas o diretor que narra, mas a cidade também propõe, condiciona a narrativa”, e se a letra demarca territórios, várias ceilândias que não são possíveis de serem vistas no filme, são destacadas pela narração de seus pontos culturais.

A letra diz, por exemplo, “*Ponto de encontro da rapaziada, inteira; Ceilândia Norte, Ceilândia Sul, Ceilândia Centro, fronteira; Feira do Rolo*⁵¹, *área neutra, considerada*”; ou seja, nessa parte, além de demarcar uma espécie de lugar sem animosidade, um “cessar fogo” no cotidiano violento da periferia, o *rap* aponta ainda as outras várias “faces” da mesma cidade.

A narração do *rapper* também coloca Ceilândia como “*a maior favela organizada do Brasil*” e destaca já a contradição ao projeto modernista encabeçado por JK, que deu origem à cidade. Apesar de planejada⁵², como Brasília, Ceilândia é uma favela, sugere o *rapper*.

A letra também faz outra menção relevante sobre a cidade: “*Morro-Plano, aqui moram mais de 500 mil*”. Aqui o termo sugere várias interpretações possíveis. Uma delas é que Ceilândia fica em uma região de planalto, sem a elevação topográfica do que poderia propriamente ser considerado um morro.

⁴⁹ Segundo Corrigan (2010, p.110) *phantom rides* são “filmagens também conhecidas como panoramas”. Nas *phantom rides*, “os espectadores de filmes experimentam movimentos virtuais e mudanças cênicas como se fossem passageiros de trens, navios e automóveis (...)”.

⁵⁰ Sobre esse recurso Finco (2012) ao comentar sobre “*Berlim, sinfonia de uma metrópole*” filme de 1927, de Walter Ruttmann, destaca que o ritmo da música dita o ritmo do filme. O mesmo ocorre em *São Paulo, symphonia da metrópole*, de Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig, de 1929.

⁵¹ A Feira do Rolo é um dos símbolos mais tradicionais da cultura ceilandense e remonta às práticas culturais nordestinas. O “rolo” é um sistema de trocas informais. “É parte da memória coletiva da cidade,” afirma Tavares (2005, p.2.); A organização do comércio em feiras também é uma prática tradicional nordestina. (TAVARES, 2005, p.15).

⁵² Ceilândia também foi uma cidade planejada, como lembra Vasconcelos (1988, pp. 69-72). Contudo, ao retomar a menção ao projeto da cidade de autoria do Ney Gabriel de Souza, e que tinha como formato inicial a figura de um barril, a ironia da referência é que na narrativa de Adirley é da Ceilândia que virá o contradiscurso mais incisivo ao projeto de Brasília, ou seja, cinematograficamente, Ceilândia é um “barril de pólvora”, local onde, inclusive, será gestada a vingança da periferia e de onde virá a bomba que destruirá a capital.

Por outro lado, a letra sugere também a contradição na relação com Brasília: a Ceilândia-morro, dos pobres, superpopulosa, se mistura à Brasília-Plano; dos ricos. Vale lembrar que o termo “Plano”, que indica o Plano Piloto de Brasília, tem sido um recurso narrativo comum para referir à Brasília. Além disso, outra contradição que a referência Morro-Plano pode sugerir é que Ceilândia foi planejada, mas a vida na periferia se assemelha à do morro/favela.

Na sequência do clipe, ao mencionar “*intelectuais da malandragem*” a narrativa revela e ressalta um “qualificativo” para a periferia. Denota uma forma de poder, a do “malandro” que se adaptou às condições locais e se especializou em um determinado ambiente social.

Quando o *rapper* diz, “*prá cair na área tem que ter coragem*”, em coro, a citação pode sugerir tanto a “vida difícil” na periferia como também o poder e domínio territorial do “crime” na periferia, com destaque para a força de um coletivo, a gangue, que surge como força instalada e encorpada que domina determinados territórios locais.

Além disso, o clipe revela também que a violência local também se dirige às crianças. Na sequência, a letra diz que “*muitas crianças morrem, balas perdidas; outras sobrevivem quando ganham seu primeiro presente, uma arma*”, ou seja, o *rap* aponta que crianças, quando não são vítimas da guerra urbana, têm iniciação precoce no mundo do crime. Evidencia-se, assim, a educação não formal, onde o aprendizado se dá pela convivência diária no mesmo ambiente social.

Enquanto a letra do rap segue narrando a periferia, as imagens captadas do carro, tentam, pelo *travelling*, traduzir uma Ceilândia em referências concretas, como a Caixa D’água, (um dos símbolos identificadores locais), manilhas (local de bate papo e brincadeiras – parque de diversões adaptado), ruas, botecos, pessoas, igreja, etc.

O *rap* e o filme, no entanto, não tratam apenas de reproduzir uma cartografia da cidade pela apresentação de lugares, mas buscam revelar uma ambiência periférica, o que, de certa forma, retrata uma espécie de geografia “cultural”, já que procuram mostrar e informar sobre a cidade e o modo de vida periférico.

Nessas imagens, por exemplo, é possível observar um outro recurso narrativo do movimento *hip hop*, o grafite. No clipe se vê um desenho estilizado e colorido que aparece em um muro da cidade. Na pintura, um dos jovens retratados aponta o dedo, enquanto segura uma lata de *spray* com a outra mão. Uma narrativa da periferia que protesta por meio da arte.

Além do grafite, o “pixo” [de “pichação”] também aparece como expressão narrativa da periferia nos filmes de Adirley Queirós, porém elas surgem de maneira “involuntária”, sem a intenção expressa de destaca-las. Em *BSPF* (2014), por exemplo, logo na abertura, no

movimento ascendente do elevador de Marquim, pode se observar inscrições [pichações]⁵³ na parede clara de um prédio. Ela é mostrada de passagem, como um elemento natural da paisagem da periferia.



Figura 6 - Grafite mostrado no clipe de Jamaika

Contudo, vale ressaltar, o desenho no muro serve para evidenciar uma das particularidades narrativas do cinema de Adirley Queirós, a de retratar a periferia sem fazer uso de imagens explícitas de violência. Ela está nos discursos, na trama, nas falas dos personagens, nunca nas imagens. Tanto que na sequência da letra, uma morte é apresentada por uma ação intempestiva da polícia e não aparece uma imagem que lhe corresponda.

“*Surpresos somos atacados pela polícia*”, diz a música. Na narração do *rap*, a polícia age, de surpresa, e dá o “bacú” (gíria utilizada para referir-se à revista policial). Alguém corre e é alvejado. Mas é sob a tela preta que se ouve o som do disparo. O “*bum, bum, pá*”, aliás, surge como um recurso onomatopaico sonoro. Ao contrário do seu uso habitual - expediente visual utilizado nas histórias em quadrinhos para sugerir a violência -, no filme, ele é narrado pelo *rapper* e não mostrado pelo cineasta.

Na parte final do clipe se nota também o efeito da montagem e como a narrativa do *rap* foi adaptada para se ajustar à narrativa cinematográfica. Composta vários anos antes do filme, a música foi editada e a disposição da letra modificada.

A parte que se refere ao tiro e à pergunta *Tá vendo?*, por exemplo, e que se apresenta como parte final da música no filme, não é a parte final original da música, como consta versão de 1995 do disco *Abutre* cantada pelo grupo *Álibi*, formado pelo Dj Jamaika e seu irmão Kabala.

⁵³ O grafite e o “pixo” [de “pichação”] são expressões gráficas comuns relacionadas à cultura urbana. Grosso modo, o grafite privilegia a imagem, o desenho; já a pichação estaria mais ligada à escrita. Ambas aparecem nas narrativas cinematográficas de Adirley Queirós. Para detalhes sobre o tema recomenda-se os estudos de Narduchi (2016); Ramos (1994); e, Lassala (2017), relacionados no final deste trabalho.

Os depoimentos

Nos depoimentos vale considerar a declaração de Marquim, do Tropa de Elite. Excetuando as palavras de X no começo do filme, Marquim abre e fecha os depoimentos sobre a Ceilândia. Pelo caráter mais histórico do seu depoimento, ele institui a narrativa de fundação da Ceilândia com a autoridade de um morador “original”, como alguém que veio da Vila IAPI na remoção de 1971, quando Ceilândia foi fundada.

Considerando essa “verdade do filme”, Marquim, junto com Nancy, personagem do filme *A cidade é uma só?* (2012), são os verdadeiros ceilandenses originários. Dessa forma, eles podem ser considerados os “fundadores” oficiais de Ceilândia nos filmes dirigidos por Adirley Queirós.

Na primeira fala, ele está em seu quarto, o que revela a familiaridade do diretor com o entrevistado. Parece tratar-se de um personagem que faz parte do núcleo de amizade do diretor. A proximidade entre os personagens, aliás, é também uma das características dos filmes dirigidos por Adirley Queirós.

Souza (2016) também observou essa familiaridade ou proximidade entre o diretor e os depoentes, ao afirmar que o filme se apresenta como “[...] uma conversa de amigos travestida de documentário clássico”. (SOUZA, 2016, p.92). Ademais, vale ressaltar ainda a familiaridade do cineasta com o universo do *rap*⁵⁴.

Em seu depoimento inicial, Marquim fala sobre a origem da cidade e uma das razões da remoção: “*A Ceilândia? Era a Vila do IAPI, só que incomodava. Por quê? Tinha uma favela muito próxima de Brasília. Vamos tirar essa favela daqui [e] jogar a uma hora de distância daqui. Foi o que fizeram*”.

O depoimento do *rapper* mostra um contradiscurso enfático ao discurso oficial, um confronto de versões entre Brasília, centro do poder, e o discurso dos ceilandenses, um dos motes centrais nas narrativas do cineasta.

O verbo “jogar” é utilizado de forma enfática. Ele será repetido também por Japão, outro depoente a destacar o desrespeito das autoridades locais com os moradores da Vila IAPI. Para Marquim, eles não foram apenas “jogados”, mas “jogados longe” do Plano Piloto de Brasília.

⁵⁴ Adirley em participação no Festival Adaptação-Debate, 3º edição, de 16 de novembro de 2012, responde a Ilana Feldman sobre suas referências culturais. Afirma o cineasta que, por morar numa cidade negra, com força expressiva no rap, antes do cinema sua referência cultural era o *rap* e não o cinema, e que ele tinha contato com o *rap* bem antes de cogitar a profissão de cineasta. Disponível no youtube: [https://youtu.be/Z\\$TtJMso9CE](https://youtu.be/Z$TtJMso9CE). Verificar aos 24’41”. Acesso em 12/12/2018.

Deve ser ressaltado que a distância entre Ceilândia e o Plano Piloto de Brasília e o custo e as dificuldades de transporte ocasionadas pela remoção foram apontadas por Gouvêa (1995) como um dos atos de segregação do governo em relação aos removidos.

Na sequência do depoimento de Marquim, logo após o *rapper* mencionar o ato de “jogar”, aparecem fotos de arquivo em preto e branco da remoção. São imagens que mostram amontoados de madeiras e utensílios domésticos como bacias, fogões, latas etc., no meio de um descampado.

Se a montagem parece redundante, ao reproduzir por imagens a fala do depoente, ela reflete, por outro lado, a ideia de pessoas “jogadas” na Ceilândia também como “coisas”, uma construção narrativa que enfatiza o teor crítico da ação. Não sem propósito, a imagem seguinte destaca a remoção em letras maiúsculas: “CEI - CAMPANHA DE ERRADICAÇÃO DE INVASÕES 1971”. Dessa forma, está fundada a cidade de Ceilândia nos filmes de Adirley Queirós.



Figuras 7 e 8 - Caminhões paus-de-arara chegam com os primeiros ceilandenses.

É sobre a sequência de fotos que Marquim se coloca como um dos “fundadores” da cidade, conforme mencionado anteriormente: “*Nasci na Vila IAPI*”, para, mais tarde, conjecturar sobre como chegou à cidade. Ele diz, “*não me lembro como vim de lá para cá. Devo ter vindo naqueles paus-de-arara.*”

Depois de reforçar a característica nordestina dos removidos, inclusive destacando um meio de transporte de longa distância conhecido no Nordeste, os paus-de-arara - caminhões adaptados para transporte de passageiros -, Marquim aparece novamente sozinho em cena para relatar a brutalidade da remoção e as condições precárias encontradas na Ceilândia naquela época, como a falta de água e de energia elétrica.

Essa falta de estrutura básica nos primeiros anos da cidade é também reforçada no depoimento seguinte. Nele, o *rapper* X menciona sobre banheiros improvisados e banhos de

bacia para destacar a importância da Caixa D'água de Ceilândia na história da cidade: *“A Caixa d'água não é só uma caixa com água para servir a gente não, véi. Aquilo é o símbolo de uma história de luta, meu irmão”*.

Vale destacar que a Caixa D'Água, é um dos símbolos da cultura ceilandense. Segundo Pereira; Gomes (2018), ela está, por exemplo, no hino da cidade e no escudo de um clube de futebol da cidade, o Ceilândia Esporte Clube. Os autores afirmam ainda que, em 2013, a Caixa D'Água de Ceilândia foi reconhecida como patrimônio histórico do Distrito Federal, pelo Decreto 34.845/2013. Ela começou a funcionar em 1977, seis anos após a fundação da cidade.



Figura 9 - A Caixa D'Água, um dos símbolos da cidade de Ceilândia.

O projeto do reservatório é de autoria do arquiteto paranaense Gerhard Leo Linzmeier. Conforme Pereira; Gomes (2018), *“O design arrojado da caixa d'água dava asas à imaginação da população: uns dizem que se parece com uma nave espacial, outros com uma flor ou um troféu. Na geografia da cidade, ela se tornou um ponto de referência”*. (PEREIRA; GOMES, 2018, pp.174-175).

Ainda na linha dos depoimentos sobre os primeiros anos na Ceilândia, DJ Jamaika, oriundo de Taguatinga, também aponta a falta de infraestrutura inicial: *“[...] de lá. [Taguatinga] para cá, a gente só via é poeira que pairava no centro da Ceilândia, [...]”*.

Depois do depoimento de DJ Jamaika, o diretor-entrevistador entre em cena para questionar o *rapper* Japão que está em um bar na periferia. A pergunta tem um viés provocativo: *“você é brasileiro?”* A resposta enfática do *rapper* reforça a oposição à Brasília e afirma a identidade ceilandense: *“Não, sou ceilandense”* (bate no braço, na veia); *“Corpo e alma”* (e enfatiza). *“Morador do Distrito Federal. Eu fui jogado prá cá, cara...”*.

Mais uma vez o verbo “jogar” é utilizado para falar da remoção. Aqui, cabe a seguinte consideração: a remoção de que trata Japão é aquela que persiste, e que obriga a população mais pobre a se deslocar constantemente.

O rapper reforça essa noção ao relatar o périplo de sucessivas “remoções” que enfrentou, desde o Plano Piloto, passando por Taguatinga, Ceilândia Norte e Expansão [uma área ampliada da Ceilândia surgida em razão da migração massiva e constante para a periferia, o que alterou o mapa original de Ceilândia].



Figura 10 - Japão reafirma sua condição de ceilandense e repete o termo “jogado” para mencionar a remoção.

O segundo bloco de depoimentos centra-se nas imagens negativas que a cidade da Ceilândia tinha no imaginário social do Distrito Federal. Isso afetava não apenas o fato de se declarar ceilandense, mas também em razão da cidade estar ligada ao *rap*, manifestação artística que sofria rejeições, conforme já relatado anteriormente.

DJ Jamaika afirma: *“Falava que era da Ceilândia era bandido. (...). Prá eles, só tinha bandido.”*. O rapper X corrobora essa imagem negativa: *“(...) você ia prá baile prá outro lugar, falava que era da Ceilândia, a mulherada não queria nem conversa, porque achava, pô, ou foi, ou é, ou será bandido.”*

Marquim, por sua vez, afirma que o *rap* não era considerado música e que os *rappers* eram tratados como *“semianalfabetos cantando”*. DJ Jamaika destaca que esse preconceito se estendia para todo os adeptos do *hip hop*: *“Quem canta rap é bandido... DJ? É coisa de quem não tem o que fazer... Break? Piorou...”*.

No filme, porém, destaca-se a ação afirmativa dos *rappers*, assumindo sua condição periférica e reivindicando um lugar de fala é enfatizada. Japão, por exemplo, destaca o bordão de X: *“(...) o X quando chegou, falou: “sou negão, careca da Ceilândia memo e daí?”*. *O bicho foi com uma convicção tão fudida...*. Aqui, ao se observar a afirmação do lugar e de classe social, o *rap*, não apenas evidencia o lugar, a Ceilândia, mas reafirma e amplia também o conceito de periferia, ou seja, “a categoria de “periferia” enquanto construção política de identificação através do *rap*”. (TAKAHASI, 2014, p.26),

DJ Jamaika também atribui aos rappers ceilandenses a valorização da cidade, assumindo, inclusive, as contradições da periferia: “*A gente que levantou a bandeira da nossa área mesmo, falando que aqui é bom, mesmo sendo ruim, de levantar a bandeira da Ceilândia e sacudir ela.*” Esse orgulho em ser periférico, como aponta D’Andrea (2013), demonstra uma transformação da subjetividade, uma afirmação da periferia. Marquim, por sua vez, destaca que os *Racionais MC’s*, de São Paulo, uma das maiores referências do rap brasileiro, também nascido na periferia, mas da capital paulista, reconheceram a evidência do rap ceilandense: “*Até os Racionais já falaram na música deles, “da baixada fluminense à Ceilândia” [...]*”.⁵⁵

Na terceira parte do documentário, os rappers estão em atividade, cantando em “estúdio” (DJ Jamaika e Marquim); na sala de casa (Japão); ou comentando, em casa, uma apresentação gravada (X).

O rap apresentado por Marquim narra as aventuras de um jovem pelo Distrito Federal. Ele cita alguns lugares, mas não Brasília. A letra refere-se à vida na periferia e menciona iluminação precária, poeira na estrada, ou seja, elementos que identificam essa periferia. O destaque é o Opala veloz (carro de segundo mão do rapper). A letra do rap aciona um imaginário juvenil, destacando, além do carro “potente”, estradas, paqueras, disputas de velocidade etc.

O rap de DJ Jamaika já caminha na linha das referências religiosas, no qual o rapper, em uma inversão, vai “*salvar Jesus da peia*”. Vale destacar que o discurso religioso também influenciou o rap, como aponta Takahashi (2014)⁵⁶. O próprio rapper DJ Jamaika, por exemplo, se converteu ao credo pentecostal⁵⁷.

D’Andrea (2013, pp.22-23) também destaca que a penetração do pentecostalismo na periferia tem se coadunado com o discurso do rap. Segundo o autor, “de um lado, a força da palavra [do rap]. Do outro, a salvação pelos ensinamentos [religião]”. Para ele, “rap e

⁵⁵ Segundo Peixoto *et al.* (2017, p. 9), “Ceilândia está para o rap do Distrito Federal, assim como Capão Redondo, berço do artista Mano Brown, está para o rap paulistano”. Conforme os autores, o trecho da música dos *Racionais MC’s* a qual se refere Marquim está na música “*Capítulo 4, versículo 3*”, de 1997. O trecho diz: “*Para os manos da Baixada Fluminense à Ceilândia [...] as ruas não são como a Disneylândia*”.

⁵⁶ Takahashi (2014, p 78), em seu estudo sobre rap, afirma que “Nos anos 2000, a igreja pentecostal se torna uma instituição fortemente presente nas periferias, tanto territorialmente (devido à quantidade exorbitante de igrejas abertas nos bairros mais distantes e nas avenidas mais movimentadas) quanto no sentido de influência exercida nas dinâmicas das relações entre os moradores da periferia.”

⁵⁷ Em entrevista ao programa Minha Brasília nº 132, publicado em 16 de junho de 2016, o rapper afirma que se tornou evangélico a partir do ano 2000. Disponível em: <https://youtu.be/QtUr6G7FMwI>. Acessado em 11.10.2018.

evangélicos compartilham zonas simbólicas. Da assimilação do discurso evangélico por parte do rap foi um passo rápido”, ressalta o pesquisador.



Figura 11 - Jamaika canta um *rap* com referências *gospel*

Na sequência dos números musicais, o *rapper* X comenta a regravação de sua música, “*Sub-raça*”, um discurso ácido de reação ao preconceito contra a população periférica. Segundo observa o músico, quinze anos depois da primeira versão da música, o racismo e o preconceito contra os negros e a periferia continuam. X, contudo, assume o papel do *rapper* local engajado. Ele não está preocupado se vai vender música e relata que faz *rap* por convicção e paixão. O que pretende é falar da periferia de modo próprio, assumir sua posição como produtor do discurso que representa a periferia.

Japão também ressalta o *rap* como instrumento desse discurso de afirmação da periferia: “*Ele [o rap] tem que falar do mundo da droga, do que acontece de fato na periferia, sem maquiagem*”. Na sequência, o *rapper* não apenas reafirma essa posição como também reivindica a posse do território periférico: “*Eu sou Japão, herdeiro dessa porra, Sangue bom colado na viela (...)*” Ele termina a música invocando a palavra de ordem do *rap*: resistência - não correr, não abandonar o lugar, não desistir.

A quarta parte dos depoimentos indica a imagem que o *rap* tem na mídia. Japão critica os veículos de comunicação e suas abordagens sobre o *rap*. Reivindica uma mídia que represente de fato o *rap*, para que as mensagens não sejam distorcidas. Ou seja, reivindica um domínio do discurso sobre o *rap*.

Japão lembra ainda que as menções sobre o *rap* são proferidas sem respeito pela figura do *rapper*, desconsiderando, por exemplo, as necessidades básicas do *rapper* como um cidadão comum, que tem que comer, cuidar dos filhos etc. Contudo, ele destaca a solidariedade entre os *rappers* quando ele precisa de ajuda.

Jamaika também fala sobre o desconhecimento da mídia do que é realmente o *rap*. Diz o músico que escrevem livros sobre o *hip hop*, mas não o conhecem de fato. Fazem uma abordagem superficial do gênero musical e do seu ambiente, a periferia.

Na última parte do filme é retomado o depoimento de Marquim. O rapper retorna à discussão sobre pertencer ou não à Brasília e destaca a exclusão a que a periferia foi submetida. Marquim declara enfaticamente sua oposição ao que Brasília representa. Em seu depoimento, ele fala de um “muro” que separou os pobres dos ricos.

Diz ainda que esse muro vai para vários lados, ressaltando as diversas formas de preconceito contra a população periférica. Além disso, o rapper destaca a pouca participação da periferia na universidade pública. Cadeirante, ele continua sua fala em *off* enquanto se prepara para entrar no carro e sair pela cidade, como fizeram os outros entrevistados no filme.



Figuras 12 e 13 - O *rapper* cadeirante na rua e um cartaz sobre o portão de sua casa que destaca que o *rapper* trabalha com reciclagem.

Na parte final do seu discurso, o *rapper* diz: “[...] *Eles pensam que aqui não tem favela, que aqui não tem periferia*” referindo-se à imagem comum que as pessoas [de fora da Ceilândia] tem de Brasília. Depois, já na volta, recolhendo o carro e se preparando para fechar o portão [e o filme], ele diz, demarcando o território da periferia: “*Brasília é lá, Ceilândia é aqui. Então, eu não moro em Brasília, eu moro na Ceilândia.*”

O filme termina, portanto, afirmando o recorte, com ênfase na distinção entre a capital federal e Ceilândia, ideia que será retomada e reforçada em outros filmes de Adirley Queirós.

Já nos letreiros, sob a tela escura, começa o *rap* “*O mundo do crime*”, de Marquim. A música continua apresentando um cotidiano “duro” da periferia e propõe uma reflexão sobre esse cotidiano, mas com um revólver na cintura.

O *rap* vai resgatando o passado da cidade, uma memória de Ceilândia recuperada a partir da própria história do *rapper*, numa volta até o dia do seu nascimento [é o que se supõe pela menção ao ano que não é mencionado por inteiro e se perde na queda de áudio]. O filme termina

destacando um outro recurso recorrente utilizado por Adirley Queirós em suas narrativas, o resgate da memória da cidade a partir de memórias individuais.

3.1.4 A cidade destacada

Em um documentário em que a música ganha evidência, a narração da cidade e a realidade da periferia se dão pelas letras e depoimentos dos *rappers*. A cidade é mostrada, basicamente, além do clipe inicial, nas sequências em que os personagens caminham pela cidade e pelo resgate de arquivo das primeiras imagens da Ceilândia.

No clipe inicial, ao se destacar o primeiro *travelling* da Ceilândia nos filmes dirigidos por Adirley Queirós, a intenção de uma primeira viagem para “dentro” da cidade coaduna com a proposta maior das narrativas cinematográficas do cineasta de mostrar uma cidade ocupada por personagens periféricos imersos em seu cotidiano.

No *travelling*, no mesmo no sentido de *travel*, criado por Griffith, somos levados por eles [os periféricos] para conhecer a cidade *deles*, vendo o que eles nos direcionam a ver. Reforça-se então, além do lugar de fala, a apropriação sobre os discursos de autorrepresentação cinematográfica, determinando o que se quer mostrar.

Quanto à narração da cidade pelas letras do *rap*, além de destacar os pontos de referência da cidade, como já mencionado, as letras falam de locais que não são mostrados, mas apontados como importantes para cultura local. A Feira do Rolo, por exemplo, é mencionada, mas não há imagem que a represente.

As imagens de arquivo, que mostram o início da cidade, dão início à narrativa da Ceilândia nos filmes do diretor. A cidade surge, assim, desde um assentamento provisório, e Marquim, um dos representantes dos primeiros ceilandenses será quem vai inaugurar Ceilândia no cinema de Adirley, assim como será ele também o mentor da destruição de Brasília no último filme analisado neste estudo.

Portanto, pelos depoimentos dos *rappers*, pelas letras dos *raps* e imagens da cidade pelo cinema, o documentário destaca que a música e o filme se juntam e se reforçam no discurso de denúncia contra a política que as autoridades oficiais dispensaram à periferia e especificamente à Ceilândia.

3.1.5 O rap e a narrativa da cidade

A música e outras sonoridades - como ruídos, sons de ambientes etc. -, devem ser destacadas pela função importante que possuem nas estruturas narrativas dos filmes de Adirley Queirós.



Figura 14 - Cartaz com relação das músicas dos *rappers* no filme.

Com o filme, o rap, como gênero musical, torna-se então uma forma de marcar a cidade como espaço específico. Nesse sentido, vale ainda uma outra observação relevante: apesar de ser um filme produzido com personagens-músicos, o canto a que se refere o título destaca Ceilândia como lugar, uma das propostas narrativas do diretor para marcar a cidade como espaço específico⁵⁸. Ou seja, pela música o cineasta destaca a periferia sobretudo como território de identidade própria.

Desse modo, a história de como cada um dos rappers chegou à cidade também explica a identidade e a afinidade com a periferia, e ressalta Ceilândia, já que todos foram, de alguma forma, “removidos” para a cidade quando crianças: Marquim, por exemplo, afirma que nasceu na Vila do IAPI, ainda no Plano Piloto; Jamaica e Japão em Taguatinga e X diz ter nascido no Hospital de Base, na central de Brasília, já que sua mãe trabalhava como cozinheira em casa de família na região do Plano Piloto.

É nesse sentido que o conceito da “remoção” é ampliado para além dos materiais de arquivo e depoimentos dos rappers. Ele reverbera sobretudo nas letras dos *raps* que denunciam o preconceito social e outros processos de exclusão a que são submetidos negros e pobres do entorno da capital federal.

Além disso, vale destacar que o *rap*, antes mesmo do cinema de Adirley Queirós, já se apresentava como instrumento de denúncia social em Ceilândia, revelando que existia já uma consistente ação artística que questionava as condições da periferia e o projeto de Brasília.

⁵⁸ Adirley Queirós, em entrevista ao site Cinefestivais, 20/12/2015, afirma que, inspirado nas obras do geógrafo Milton Santos, o *Canto* ao qual se refere o título do seu primeiro filme, *Rap, o canto da Ceilândia* é a definição do espaço e não da atividade ou do estilo musical. A intenção era falar do território.

É nesse contexto, de indignação e conjunção de vozes, uma polifonia, que o *rap*, como música de protesto e de contestação social, ganha projeção na periferia do Distrito Federal. O filme, nesse sentido, vem para recuperar e recolocar em cena o *rap* e os *rappers* locais, ajudando a ampliar e a reafirmar as vozes da periferia.

3.1.6 A turma da Música e o Coletivo

O *rap* apresenta ainda uma outra característica peculiar que vai impactar o cinema de Adirley Queirós, já que, como expressão artística, tanto a música quanto o cinema possibilitam trabalhos coletivos.

Como aponta Takahashi (2014) em seu estudo sobre o *rap* nacional, no selo *Racionais MC's*, por exemplo, o que se enfatiza é o aspecto coletivo na produção das músicas, ou seja, “mesmo que várias músicas sejam compostas apenas por um rapper, sua produção passa na mão de diversos outros indivíduos” (TAKAHASHI, 2014, p.12). A noção de ação coletiva também é destacada por Zeni (2004) no que se refere ao *hip hop*. Diz o autor que

é possível, por exemplo, que antes de um show de *rap* aconteçam apresentações de gangues⁵⁹ de *break*, e grafiteiros exercitem suas habilidades nas paredes do local, sem que seja necessário, porém, que todos os elementos aconteçam ao mesmo tempo. Apesar de independentes uns dos outros, os *rappers*, *DJs*, grafiteiros e *bboys* (dançarinos de *break*) se sentem irmanados, e alguns deles podem desempenhar mais de uma função”. (ZENI, 2004, p.230).

Como se observa, a experiência de grupo, turma ou produção coletiva, portanto, está presente no processo criativo do *rap*, ou em outras atividades artísticas do *hip hop*. No caso ceilandense, essa condição também se fez presente. Foi a partir das produções musicais, por exemplo, que surgiu o germe do Coletivo de Cinema em Ceilândia - Ceicine⁶⁰, resultado do estreitamento de relações entre o cineasta e os *rappers* locais e com a participação de outros colaboradores. Dentre as propostas iniciais do Coletivo, já se destacava a intenção de se fazer um Cinema em contraposição ao cinema praticado em Brasília, o que remete também a ideia de união de grupos de artistas locais em torno de um ideário comum.

⁵⁹ Como se percebe, o termo *gangue* também é usado para trabalhos coletivos no rap, sem a conotação pejorativa que adquiriu em outros usos [grifo meu]. O autor cita o exemplo dos rappers, DJ Thaíde e DJ Hum, “dupla pioneira do *hip hop* brasileiro, por exemplo, que integravam uma gangue de *break*, a Black Spin”. (ZENI, 2004, p.230).

⁶⁰ Entrevista ao site Cinefestivais. Disponível em: <https://cinefestivais.com/conheca-a-carreira-do-diretor-adirley-queiros/> Publicado em 20/12/2015 por Adriano Garrett. Acessado em 02/05/2018.

Isso também foi reforçado pelo fato de o cineasta também ter o *rap* como uma de suas referências culturais. Portanto, é em razão dessa proximidade e afinidade que a partir do filme *Rap, o canto da Ceilândia* vários *rappers* também passam a colaborar de maneira assídua nos filmes dirigidos por Adirley Queirós, sejam como atores, na discussão dos roteiros, com participações nas trilhas sonoras etc.

O Ceicine começa então a se estruturar nesse contexto. O nome do Coletivo, por exemplo, surgiu da necessidade de assinar um dos clipes de *rap* do qual cineasta tinha participado. A ideia de se criar uma marca para assinar a produção constituiu o “selo” Ceicine.⁶¹ São dessas experiências artísticas conjuntas, portanto, que surge o núcleo básico do Coletivo de Cinema em Ceilândia.

Como atividade artística coletiva, o Ceicine não apresenta um quadro fixo de componentes e nem regras rígidas de participação. Como observa Parentes (2013), em seu estudo sobre os coletivos de cinema, os “grupos são formados tanto por indivíduos quanto por equipamentos, filmes, textos, (...) Aumentam, se dissipam, se renovam, mudam de estrutura. Estão sempre em movimento [...]”. (PARENTES, 2013, p 10).

O caráter de experimentação artística coletiva é reforçado pelo próprio cineasta ceilandense. Parentes (2013), que tem como foco em seu estudo as experiências de produções coletivas recentes na cinematografia brasileira - a partir dos anos 2000 –, destaca, inclusive, uma entrevista do próprio Adirley Queirós à Revista Zagaia, na qual o diretor explica a proposta de criação do Ceicine:

Achamos que a ideia de um coletivo de Cinema passaria por várias pessoas pensando e produzindo cinema e audiovisual. [...] O Coletivo partiria da ideia agregadora de várias pessoas fazendo filmes e experimentando os espaços da cidade. Desta experiência, uma outra forma de fazer cinema surgiria. Desta experiência se legitimaria um Coletivo. (PARENTES, 2013, pp. 8-9).

A produção coletiva pelo Ceicine, portanto, surge também como um elemento agregador de diferentes pontos de vistas sobre a própria vida em Ceilândia, o que possibilita configurar um repertório de memórias e referências diversas para discutir temas locais e a construir narrativas próprias sobre a cidade.

Souza:Olegário (2017), ressaltam que o Coletivo cumpre dois papéis importantes nesse sentido: além de reivindicar outro imaginário sobre o Distrito Federal, ele atua também na busca

⁶¹“O Ceicine nasceu dentro de um estúdio de rap”, afirma Adirley Queirós em entrevista ao site Cinefestivais. Disponível em: <http://cinefestivais.com.br/conheca-a-carreira-do-diretor-adirley-queiros/> Publicado em 20/12/2015, às 19:32, por [Adriano Garrett](#).

de instrumentalizar os periféricos para a construção dessa narrativa local. (SOUZA; OLEGÁRIO, 2017, pp.154-156).

3.1.7 Outras observações sobre *Rap*, o filme

Como primeiro trabalho no cinema do diretor, o filme já define algumas propostas narrativas que acompanharão sua cinematografia. A primeira é seu engajamento pela causa da periferia. Definiu-se o canto, o da periferia.

A outra proposta, conforme já mencionado, é a revisão da história da cidade, a partir do resgate de memórias. O filme em análise, nesse sentido, já se presta como aquele que documenta os primeiros registros orais do início da cidade, além de mostrar como está a periferia do presente.

Além disso, ele apresenta também a opção declarada de destacar a cidade por sua expressão artística, ou seja, pela música, cujo gênero, o *rap*, tem como proposta a narrativa crítica do cotidiano da periferia. A partir desse primeiro filme, portanto, o gênero passa então a ser um dos representantes artísticos da periferia na maioria dos filmes seguintes do diretor.

Quanto à cidade, ela é mostrada nesse filme, como será em outros, em sua condição natural, “como ela é”, com grafites, sujeiras nas ruas, casas sem acabamentos, becos mal iluminados, e suas outras referências, sem a preocupação de esconder sua real condição. É dessa forma, então, pela música e pela primeira narrativa do cineasta sobre a cidade, que a periferia apresenta suas singularidades e Ceilândia ganha uma narrativa que a represente no Cinema.

3.2 – *DIAS DE GREVE* – Trabalho e lazer na periferia

O filme é o primeiro trabalho ficcional de Adirley Queirós. O curta-metragem de 24 minutos narra uma greve de operários em uma pequena serralheria da periferia de Brasília. O roteiro é do próprio diretor, em colaboração com Thiago Mendonça, que também participou em outro filme dirigidos por Adirley Queirós.⁶²

⁶² Thiago Mendonça assina também com Adirley Queirós a codireção do filme *Fora de Campo*, finalizado também em 2009, e o roteiro de *A cidade é uma só*, filme de 2012.

Lançado quatro anos depois de *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), o filme *Dias de Greve* (2009) contou com a participação expressiva do Ceicine⁶³. O roteiro parte de adaptações dos contos *Os mudos* e livro *O homem revoltado*,⁶⁴ do escritor argelino Albert Camus, para discutir questões que se referem ao uso da cidade, definição de território e noções de pertencimento na periferia de Brasília.

Por meio de seis personagens, – Assis, Zé Tonho, Carlão, Marcelão, Edvaldo e Damião –, operários já em greve no início do filme, a narrativa mostra o périplo desses operários pela cidade, resgatando experiências e experimentando novas vivências no espaço da periferia.

O estado de greve, é, no entanto, o que dá a carga dramática ao filme. Nessa situação, os personagens se revelam, se conformam, se confrontam e compartilham experiências nos dias de “ócio” na cidade. Da greve, efetivamente, pouco se vê. Não há nenhuma manifestação organizada ou um cartaz sobre o movimento afixado em algum lugar. Ela funciona como um pretexto para se discutir o cotidiano de operários na periferia

O que se sabe dela vem pelos informes de Zé Antônio, também serralheiro e representante do Sindicato. É ele quem repassa o posicionamento do órgão representativo dos trabalhadores sobre o movimento grevista. No filme, portanto, a trama se concentra na discussão dos operários sobre o movimento grevista e como cada um deles se relaciona com o estado de greve.

Nesse cenário, há, de um lado, aqueles que se posicionam pela manutenção da paralisação - Marcelão, Edvaldo e Assis; e, do outro lado, Zé Antônio, Carlão e Damião, que acompanham os encaminhamentos do Sindicato. Contudo, segundo as palavras de Zé Antônio, em razão do risco de demissões, o sindicato sinaliza pelo fim da greve.

O grupo contrário, no entanto, ergue a voz e recusa a proposta de retorno aos trabalhos. Porém, sob a justificativa de suprir necessidades básicas, alguns operários aceitam fazer “bicos” comprometedores, colocando em risco a efetividade do movimento grevista.

É pelo estado de greve que o filme narra a ocupação dos espaços da cidade. Enquanto o imbróglio trabalhista perdura, os operários perambulam pela periferia, praticando atividades recreativas e culturais em grupo, acionando repertórios e imaginários sobre a cidade que

⁶³ Segundo Mussel (2016, p.14), o projeto do filme começou em 2007. No ano seguinte, ele foi viabilizado com recursos do Edital do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal.

⁶⁴ *Os mudos* é um dos seis contos do livro *O exílio e o Reino* do escritor argelino Albert Camus, publicado em 1957. Edição consultada: *O exílio e o reino*. Albert Camus. Coleção Miniatura, n.º 85, Edição “Livros do Brasil”: Lisboa. Tradução Cabral do Nascimento, s/d. Já *O homem revoltado* foi publicado em 1951. Edição consultada: *O homem Revoltado*. Editora Best Bolso. Rio de Janeiro, 2017.

habitam. Essas atividades indicam, sobretudo, maneiras de ocupar o tempo livre na periferia em suas várias possibilidades⁶⁵.

Contudo, há uma conjuntura de mudanças, como diz um dos operários. Essa conjuntura, no entanto, não está restrita apenas às relações de trabalho, como se verá no filme. Se alguns como Zé Antônio, Carlão e Damião, parecem sentir menos essas mudanças; outros, como Edvaldo, Marcelão e Assis, sentem um estranhamento maior que os coloca mais deslocados em relação ao próprio cotidiano e ao território que habitam.

O roteiro apresenta desde o início uma polarização Assis/Zé Antônio, construindo uma espécie de antagonismo entre eles, mas que não gera embates intensos, já que Assis vive um momento de crise pessoal, o que o leva a uma atitude contida e de introspecção. Zé Antônio, por sua vez, permanece cioso do seu papel de líder sindical até o fim do filme.

O estado de greve divide os operários. Ante a causa em curso, eles formam grupos distintos, discutindo sobre a greve, mas também revelando como cada um desses personagens se relaciona de maneira particular com ela. Apesar do cenário de embate e divisão, neste filme, como em outros dirigidos por Adirley Queirós, o grupo ganha destaque, revelando como os operários se organizam em atividades conjuntas pela cidade.

Esses operários, núcleo sobre o qual recai a narrativa do filme, são personagens masculinos, homens de meia idade. Um deles é casado e tem filho, como é o caso de Assis. Sobre os outros só se pode conjecturar, já que nada é mostrado de suas vidas particulares.

Dessa forma, o filme sugere um espaço de liberdade a esses personagens, já que, excluindo Assis, que tem residência declarada, os demais operários “não voltam para a casa” e são mostrados ocupando lugares da cidade durante todo o filme.

Os personagens vestem roupas comuns, sem destaques de marcas, andam de bicicleta, a pé, ou em carros de segunda mão. Frequentam diversões “baratas”, como botecos e bailes de forró e usufruem de espaços públicos abertos como os campos de futebol de terra disponíveis na cidade. Mesmo no carnaval, nem todos vão desfilar na avenida, apenas Assis e Edvaldo aparecem.

O cenário do filme é a periferia, de dia ou de noite, e o filme sugere que os personagens circulem dentro de um ambiente com o qual estão acostumados. Se, no começo, essa periferia poderia se referir a qualquer periferia; no fim do filme, destaca-se Ceilândia, mencionada diretamente pela música que coloca o protagonista na Quadra 3 da Ceilândia Norte, “procurando um abrigo e uma solução”

⁶⁵ Mongin (2009, p.48-49) destaca o “paradoxo urbano: um espaço finito que torna possíveis trajetórias infinitas”, ou seja, ainda que circunscritos à periferia há a possibilidade de “percursos infinitos e insólitos”.

As tomadas feitas pela cidade priorizam os personagens, com enquadramentos próximos, quando ressalta o embate de posições sobre a greve, mas com planos mais abertos quando esses personagens estão em atividades recreativas na periferia.

A cidade, portanto, ganha expressão com campos de futebol, salão de forró, boteco, como já mencionados, mas também com casas simples, portões de ferro, terrenos baldios, quadras de futebol descuidada, desmanches de carros, entre outros símbolos locais, reforçando o imaginário visual da periferia.

3.2.1 (Des)caminhos de Assis

As ações de Assis costuram a narrativa do filme. Ele é destacado nas reuniões, nas recreações, nas atividades em grupo com os amigos, na vida familiar, no trabalho informal, no histórico com a empresa para a qual trabalha e no desfile de carnaval. É o personagem do filme com perfil definido, isto é, tem residência fixa, esposa, filho e trabalha na serralheria há 15 anos. Assis, apresenta um certo desencanto com a realidade que o cerca, e seu estado de crise pessoal, que perdura do começo ao fim da narrativa, simboliza o desajuste dele com o cotidiano e com a cidade.

Seu comportamento reflete seu estado de espírito. Está preso a uma realidade que não consegue mudar. Apesar de comparecer aos eventos do grupo, é um personagem que fala pouco, adotando uma atitude, na maioria das vezes, apenas de observação, mas que deixa transparecer sua inquietação interior, não apenas pela expressão fechada, mas também pelo hábito de fumar constantemente.

Em várias atividades coletivas ele permanece à margem, deslocado, ruminando pensamentos e emoções. Em outras, mesmo participando, mantém, na maioria das vezes, o comportamento reservado. Sua condição de personagem “deslocado” indica que, no seu caso, o desemprego o incomoda, mas a crise pessoal ultrapassa a questão trabalhista.

Além de parecer buscar refúgio na companhia constante dos amigos, ele volta, em alguns momentos, ao passado, uma nostalgia do que poderia ter sido sua vida se a opção pelo futebol tivesse se concretizado. Contudo, pelo filme, sabe-se que essa possibilidade ficou na juventude.

No presente do filme, o que se vê, além da idade que já não permitiria uma mudança de rumo, são as sequelas desse passado expressas em seu corpo, no joelho contundido que o leva

a mancar regularmente. O futebol, portanto, é uma possibilidade de transformação social que não vingou, o que parece agudizar sua crise pessoal⁶⁶.

No filme, esses sentimentos também são representados por outros sinais ou atitudes físicas. Além do joelho machucado, que parece marcar um descompasso do personagem com os ritmos dos acontecimentos, forçando-o a se deslocar de forma mais lenta, destacam-se também o hábito de fumar constantemente⁶⁷, o comportamento de portar-se à margem, optando por sentar-se na calçada enquanto seus amigos se divertem, e o fato de ficar no banco traseiro do carro, mesmo quando está indo aproveitar o tempo de ócio na cidade.

Por fim, a música também é outro recurso que reforça seu estado de crise interior. No filme, sua música-tema o coloca como perdido na própria cidade, no norte de Ceilândia. A trilha sonora, aliás, montada na linha romântico brega⁶⁸, apresenta músicas não apenas melodramáticas, mas também canções que sugerem aventuras amorosas, e são usadas para realçar os momentos de euforia no filme.

Nesse sentido, o repertório melô brega também amplia a diversidade de representações musicais sobre a cidade e a periferia no cinema do diretor, que já tem o rap como um dos seus mais expressivos representantes.

Contudo, apesar da crise pessoal e do trabalho, Assis é um personagem de turma. Ainda que lacônico, ele está presente nas ações em grupo, frequenta as reuniões, cumprimenta a todos, e também ocupa a cidade, participando das atividades com os colegas de emprego.

⁶⁶ São várias as semelhanças entre Assis, o protagonista de *Dias de Greve*, e Ivars, o protagonista do conto *Os mudos*, de Camus. Vale citar algumas delas, a partir de Camus: Ivars andava de bicicleta (p.63); “coxeava” (mancava); “não olhava [mais] o mar” (desinteresse ou apatia), se sentia “veterano” (p.64); e “não sabia se era feliz nem tinha vontade de chorar” (melancolia) (p.65). Dessas características, apenas a primeira, “coxeava”, sofreu alteração de sentido em relação à concepção original. No filme de Adirley Queirós, Assis também manca, mas a narrativa abre a possibilidade que isso possa ser atribuído ao futebol, como se vê no diálogo de Assis com Marcelão às margens do campo de terra: Marcelão diz: “Se não tivesse se machucado, hein?” Assis responde: “futebol é assim mesmo”. No conto, o fato de mancar é mencionado apenas como um defeito físico.

⁶⁷ O cigarro, como símbolo visual de inquietação interior, é também usado da mesma maneira com Marquim, personagem de *Branco sai, preto fica* (2014), outro filme do diretor.

⁶⁸ Como aponta Souza (2009) o estilo musical brega é de difícil definição e sua conceituação depende de pontos de vistas. Vários fatores contribuem para essa indefinição, dentre eles o próprio caráter de diversidade cultural da modernidade, que pressupõe misturas de referências culturais. Para o autor, a definição de música brega se acentuou a partir dos anos 1960, com a afirmação da MPB (Música Popular Brasileira), produzida principalmente nos meios universitários, mais elaborada do ponto de vista formal e com discursos críticos de engajamento político, diferentes das músicas “alienantes”, de características musicais mais simples, descoladas das preocupações políticas. Nesse sentido, “a denominação brega foi imposta e não criada pelo seu mercado consumidor” (SOUZA, 2009, pp. 10-11). A “Enciclopédia da música brasileira” destaca a música brega como “banal, óbvia, sentimental, direta e rotineira possível, que não foge ao uso sem criatividade sem clichês musicais” Cabrera (1987, p.117).

3.2.2 Resgatando e perdendo a cidade: operários em dias de greve

A primeira sequência do filme funciona como um preâmbulo, recurso já utilizado em outros filmes do diretor, como em *Rap, o canto da Ceilândia*, de 2005, por exemplo. Ela visa evidenciar que há um estado de greve em curso. Nesse sentido, o filme mostra um grupo de operários reunidos para discutir os encaminhamentos do movimento de paralisação.

Em uma sala mal iluminada, adaptada para deliberações, operários conversam, enquanto esperam Assis, que está atrasado, mas que já estava entrando no recinto na primeira tomada. A câmera no meio corredor, também o espera. Ele chega mancando e com um cigarro na mão. A câmera o acompanha até ele tomar um assento.

Assis entra, cumprimenta a todos com um aperto de mão, exceto Zé Antônio, a quem saúda verbalmente, o que já denota as posições divergentes dos dois personagens e prenuncia o antagonismo. Do ponto de vista da técnica cinematográfica, a câmera procura mostrar um clima tenso de reunião, com divergências e hostilidades entre os dois grupos de operários: aquele que apoia a proposta do sindicato; e, o outro, que opta pela continuidade da greve. O recurso utilizado para esse clima de tensão são *closes* e *pans* rápidas, tentando acompanhar as opiniões, mas que deixa falas em *offs*, o que também revela a agitação e o desencontro de posições.

Em plano fechado, Zé Antônio toma a palavra e sentencia: o sindicato pressiona, a greve deve acabar e há risco de demissão⁶⁹. A fala do líder sindical provoca reações exaltadas de um grupo de operários. Assis continua taciturno e introspectivo, e intervém pouco. Sua participação efetiva no debate se dá quando a ameaça de demissão é mencionada. Mesmo assim essa preocupação é manifestada em *off*, ou seja, a demissão o assusta, mas ele permanece à margem das discussões.

Essa parte introdutória, além de instituir o estado de greve, abre a justificativa para que os personagens possam sair pela cidade. Nessa altura, os personagens também já estão delineados: Zé Antônio, o sindicalista, que se revelará evangélico, mostra-se ordeiro, ciente de sua função de sindicalista, ainda que se questione sua atuação; Carlão, negro e também evangélico, fala pouco, e surgirá como uma espécie de fiel escudeiro de Zé Antônio na sequência do filme.

⁶⁹ Pelo recurso ficcional, a fala do líder sindical apresenta uma greve que parece ter uma escala maior do que realmente tem, já que se trata de um contingente de “apenas” seis operários em greve. Contudo, a observação relevante é a estratégia narrativa de tentar representar de forma convincente uma greve na periferia com número reduzido de personagens, o que remete a ideia de que o filme está sujeito às suas condições de produção.

Já, Damião, o que parece mais velho, se apresenta como um contemporizador, ouve as opiniões divergentes, procurando dar atenção a todos. Edvaldo e Marcelão, os mais exaltados, são enfáticos em defender a continuidade da greve.

Depois da introdução que termina com a reação exacerbada de Marcelão, entra a tela preta e o nome do filme. O recurso visual nos letreiros com o nome do filme ganha destaque. A letra com manchas parece indicar uma cor para a periferia. A da Ceilândia é marrom, cor de terra, mas também de misturas de tons. O nome do filme indica também um período curto: *Dias de Greve*.

Na sequência, encontramos três personagens em uma primeira atividade recreativa após a reunião da greve. Eles estão em um espaço público ao ar livre na periferia. Assis mói vidro em uma lata, ao lado de um menino. Há nessa cena uma pedagogia das recreações infantis. Assis repassa seus ensinamentos para o menino, mas não se trata de uma simples brincadeira.

O uso do cerol, é uma prática de recreação que revela uma tática de “guerra” embutida no ato de brincar. A função do cerol, mistura de cola e pó de vidro, torna a linha cortante (como as intervenções de Assis quando se dirige a Zé Antônio), e o objetivo é romper a linha da outra pipa se elas se cruzarem no ar⁷⁰.



Figuras 15 e 16 - Assis prepara o cerol e Assis e Zé Antônio empinando pipas

Embora não mostrado no primeiro momento, Zé Antônio também está empinando pipa. E o sentido de antagonismo entre os personagens é reforçado também pelas cores das pipas no ar. Despidos dos “uniformes”, eles estão sem camisas e usam bermudas na atividade recreativa. Um menino de camiseta preta também participa da atividade. São duas pipas no ar. A de cor

⁷⁰ A prática do cerol é proibida por lei, pelos riscos que sua utilização pode acarretar, entre eles o de cortar pessoas que tomem contato com as linhas “temperadas” com cerol. Várias leis estaduais tratam do tema, no Distrito Federal, a Lei n.º 6.185 de 18/07/2018 é a última regulamentação sobre o assunto.

lilás com franjas pretas, que seria de Assis, e uma prateada com riscos pretos, que se supõe de Zé Antônio. De longe, sentado, Marcelão observa.

A crise de Assis, antes insinuada, ganha outra representação visual no filme. Não conseguindo permanecer no ar, a pipa lilás e preta rodopia e cai. O uso da pipa que cai como recurso narrativo prenuncia um fim para o filme. Já a pipa prateada com listras pretas, ajustada ao vento, se mantém lá em cima, sugere a narrativa.

Como se verá, essa pipa tem as cores da Escola de Samba de Ceilândia⁷¹, cuja mascote é a águia, metáfora capitalista. Na simbologia popular das cores, o lilás está ligado ao místico, ao espiritual, à ideia de purificação; já o preto, simboliza luto, morte, terror, melancolia, mas também pode ser relacionado ao poder e à autoridade.

Contudo, o ato de soltar pipa, fabricar e passar cerol na linha manifesta a reprodução dos saberes, das brincadeiras, heranças que se perpetuam, transmitidas pelos mais velhos, uma atividade comum nas periferias, cidades ou bairros, onde saberes ainda são transmitidos pela oralidade e exercício prático.

A sequência seguinte do filme confirma a intenção de destacar Assis. Quando a câmera abre, Assis e Marcelão estão em primeiro plano, mas de costas, onde vê-se a cabeça e a nuca dos dois. Ao fundo, entre as cabeças, uma pelada é disputada no campo de terra⁷². A conversa com Marcelão sugere também que uma das razões da crise de Assis possa ser anterior à greve, mas que se acentuou no presente.

Após a inquirição de Marcelão sobre o fato de ter desistido do futebol, Assis respira, fica em silêncio, mas responde, lacônico: “futebol é assim mesmo”. O tema remete também ao próprio diretor, que assim como Assis abandonou a carreira de futebol por motivo de contusão.



Figuras 17 e 18 - Futebol em dois momentos na periferia: no campo de terra e na rua

⁷¹ A Escola de Samba de Ceilândia tem a águia também no nome: Grêmio Recreativo Escola de Samba Águia Imperial de Ceilândia.

⁷² Outra diversão barata, o futebol nos campos de terra da periferia. Em *Fora de Campo* (2009), essas “peladas” aparecem com frequência e ganham status de atividade remunerada em alguns casos. Paulinho da Grécia recebe pagamento para apitar; Maninho joga para pagar a “conta de luz”.

O futebol aparecerá referenciado mais quatro vezes no filme: no campo, na rua, na alegoria da Escola de Samba e nas fotos de Assis. No entanto, como recuso narrativo, sua representação parte de uma experiência real, com Assis, assistindo uma partida de pelada à beira do campo, e se dissipa na narrativa até se tornar apenas referência simbólica visual, como na bola como alegoria da Escola de Samba, ou nas fotos do próprio Assis colocadas na parede da sua casa.

Na cinematografia de Adirley Queirós, o futebol surge como uma possibilidade de realização profissional dos periféricos, como também ocorre na realidade brasileira. Contudo, no filme, ele é utilizado mais como referência a uma diversão muito comum na periferia, já que é prática esportiva “barata” e socializante.

Dramaturgicamente, no filme, o futebol é utilizado pelo diretor como uma ferramenta para ilustrar a crise do protagonista e o seu percurso no filme. A cena seguinte à do campo de terra tira Assis do passado e o traz para o presente. O personagem é encarado de frente, em um plano fechado que não mostra mais como fundo o campo de futebol de terra, mas sim a cidade e o asfalto.

Ainda no futebol, mas de rua, outra prática social comum na periferia, Marcelão⁷³, Zé e Edivaldo jogam bola com meninos, enquanto Assis, em silêncio, observa e fuma, sentado na calçada, nervoso. À margem e observando o jogo que parece ser o mote de Assis durante todo o filme, a cena reforça a crise porque passa o personagem.

Enquanto Assis assiste, a câmera destaca Zé Antônio, que, até aquele momento, está sempre presente nas atividades da turma. A câmera adota o mesmo comportamento do debate. Com movimentos rápidos, tenta acompanhar os personagens, alternando planos fechados e planos em conjunto. Relaciona, dessa forma, o debate da greve ao jogo, cujas demandas tem de ser resolvidas por consenso.

Como recurso narrativo, o corte para o plano seguinte aproveita o próprio movimento de Edivaldo que se desloca no jogo da direita para a esquerda do quadro enquanto diz “Bora, bora, falta um minuto...”, e o grupo vai para outra diversão na periferia.

Na outra sequência, Assis e alguns colegas estão tomando cerveja e esperando Damião, que foi chamado para socorrer o grupo que está com o carro enguiçado. Damião representa o

⁷³ Durante o jogo na rua, Marcelão menciona *McGyver*, nome do personagem e da série americana que era apresentada na TV aberta brasileira. A menção remete à proposta narrativa do diretor baseada em referências culturais populares do cinema e da televisão, o que permite o cineasta dentro de um contexto sociocultural específico a partir dos programas de televisão e os filmes que se via no Brasil e especificamente na periferia onde reside o autor em determinada época.

personagem “equilibrado”, “disponível” e que chega para socorrer os amigos. Como Edvaldo, também tem um carro de segunda mão, o que indica o baixo poder aquisitivo dos personagens. Carros com muitos anos de uso, que sempre apresentam problemas mecânicos, e que exigem remendos e adaptações, também compõem um imaginário da periferia.

A sequência em que Damião conserta o carro, elucida sua personalidade. Ele resolve problemas e parece estar sempre à disposição. É ele quem pede que ouçam Zé Antônio no debate inicial do filme, mas é também quem irá chamar Assis e Zé para o escritório do patrão, no fim do filme, o que leva Marcelão a chama-lo de “feitorzinho”.⁷⁴

No carro, o alternador é a “origem da energia”, a peça que carrega a bateria, ao transformar energia mecânica em elétrica.⁷⁵. Portanto, Damião é aquele que conserta coisas, liga cabos, faz o grupo se mover, e parece “alternar” entre o patrão e os empregados. É pela ação de Damião que o grupo sai efusivamente para a diversão no campo de futebol, regada a vinho de garrafão, num dia claro na periferia. De novo, a diversão gratuita e “barata” retornam para reforçar um imaginário de periferia

No carro de Edvaldo, a música está alta, o que também revela um pouco do personagem. Para ele, a cidade é lúdica, espaço de diversão e prazeres. A própria música sugere isso. É Edvaldo quem dirige um dos carros que conduz os colegas para as diversões, que reforça a vontade de entrar na avenida, que sabe que o bar só fecha onze horas, que acerta com Marcelão a ida ao forró. Sua preocupação maior parece ser aproveitar o tempo livre na cidade. Para isso, precisa de dinheiro, o que o leva a fazer “bico” para o próprio patrão.

No mesmo carro, Assis é “passageiro”. Está no banco traseiro. É “levado” por Edvaldo. Apesar de seu jeito contido, começa a entrar na euforia do momento e fala de um lugar que, pelo tom, sugere ser “símbolo da independência masculina”, o “Bar da Marta”. Ele conversa com Marcelão, que está no banco da frente, ao lado de Edvaldo. A música e o boteco surgem então nessa sequência para mostrar um modo de viver na periferia

No carro de Damião estão os personagens mais “comedidos”. São dois carros de segunda mão, levando grupos diferentes de operários. Ao lado de Damião, no banco da frente, está Zé Antônio, o sindicalista “pelego” e evangélico, e, no banco de trás, outro personagem que pouco fala, Carlão, colega de trabalho e de culto religioso de Zé Antônio. Os personagens

⁷⁴ O termo “feitor” tem várias definições. Aqui, segundo parece sugerir Marcelão, o personagem de Damião estaria agindo com um “capataz”, que, no interesse do patrão, vigia o trabalho dos “escravos”, como ocorria no Brasil colonial.

⁷⁵ Sites consultados: www.infoescola.com/eletricidade/alternador e <https://jornaldocarro.estadao.com.br/carros/servicos/alternador-e-a-origem-da-energia/> Edição de 17/10/2012. Acesso 12/12/2018.

Zé e Carlão reforçam a crescente presença do pentecostalismo na periferia, que vem sendo mencionada desde o primeiro filme de Adirley Queirós.

As posições claras, contudo, não permanecem assim e o desenrolar da cena vai esclarecer isso. Como afirmou Zé Antônio, “a conjuntura mudou”, e na avenida, o carro do grupo dos operários mais comedidos, dirigido por Damião e que leva Zé Antônio e Carlão, é o que vai pela esquerda e ultrapassa o veículo de Edvaldo, que ficou à direita, o dos personagens mais “exaltados” e “liberais”. Dessa forma, o rápido “balé” dos carros ilustra alternância de posições, mas que parecem diluídas quando chegam ao campo para jogar futebol.

Estacionado em frente ao campo, ouve-se, do carro de Edvaldo, um “melô brega”, *Menina Mulher*, que fala sobre corpo ardente, sensualidade etc. É uma música, erótica, e sugere catarse, emoções liberadas⁷⁶. Enquanto isso, os operários bebem, riem, brincam, irmanados, desprendidos. São colegas de trabalho, e como grupo, interagem. Zé Antônio, que não bebe, toma um trago de vinho; Assis, que não joga, entra em campo.



Figura 19 - Marcelão oferece vinho para Zé durante a pelada na várzea.

Contudo, como adiantado, é a última confraternização juntos, regada à vinho. Por fim, a euforia se esvai e a imagem do grupo, sentado à beira do caminho, em silêncio, sugere um vazio existencial. Sem falar um com o outro, eles parecem não saber o que fazer na cidade.

Como lembra Certeau (2017, p.42), o usuário, em sua relação com o bairro, sempre cria lugares de “aconchego”, espaços que ele se sente bem no cotidiano, que ele “privatiza” para seu próprio benefício, mas como a cidade⁷⁷ é dinâmica, ela exige uma “progressiva aprendizagem”.

⁷⁶ Betton (1987, p. 47) destaca a capacidade da música de criar “atmosferas” e “choques afetivos que exalam emotividade”.

⁷⁷ A referência do autor é no sentido de bairro, espaço territorial menos amplo que uma cidade, já que é uma parte dela. (CERTEAU, 2017, p.42). A citação no filme é utilizada com referência à cidade, entendida como um espaço delimitado onde os operários habitam.

Na cena, um espaço comum e frequente de recreação na cidade parece não mais ter a mesma representatividade para os operários. O que essa cena sugere é que eles “perderam” o lugar.

A sequência seguinte introduz um elemento comum nos perímetros urbanos, a passarela, e ela será utilizada como elemento cênico para enfatizar a negociação da greve. Nela, Zé Antônio, o interlocutor com o sindicato, vestido de maneira mais “social” e com a Bíblia embaixo do braço, cruza a cena duas vezes, de dia.



Figura 20 - Zé e Carlão atravessam a passarela. Eles carregam suas bíblias.

Em uma delas na companhia de Carlão, também vestido socialmente e também carregando uma Bíblia. A cena diurna parece sugerir que haverá confronto e que algumas questões devem ser “passadas à limpo”.

Zé Antônio revela o agravante da situação. Alguns operários em greve estão fazendo “bico” justamente na quadra da Escola de Samba, onde o patrono é Batista, o próprio patrão dos operários. Assis e Edvaldo, de forma indireta, estão “furando” a greve, prejudicando o movimento. E isso deve ser esclarecido. No barracão, enquanto trabalham, Assis e Edvaldo, parecem desconhecer o que suas ações representam no contexto do movimento de greve. Mais que trabalhar para o próprio patrão, a cena sugere, de maneira mais ampla, a submissão dos trabalhadores ao “capital”.



Figura 21 - Assis e Edvaldo fazem “bico” na Escola de Samba⁷⁸

⁷⁸ A prática do “bico”, espécie de trabalho informal, é recorrente nos filmes de Adirley Queirós e “representa” a periferia. Isso ocorre, para citar alguns exemplos, com Wlade, Bezerra e outros em *Fora de Campo* (2009); com Zé Bigode, em *A cidade é uma só?* (2012), com Marquim, em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), ao comercializar recicláveis.

Na sequência, em plano aberto, a câmera mostra uma cabeça grande de uma águia prateada, símbolo da Escola de Samba Águia Imperial da Ceilândia, mas também dos Estados Unidos, maior economia capitalista do planeta.

Cruzando a passarela, a reação de Zé Antônio diante da situação é enfática: “Isso não pode ser uma greve séria”. E conclui: “o sindicato tem razão, a gente não tem consciência de classe”. É uma situação radical, que exige um posicionamento radical. Zé Antônio, então, vai a um dos locais que representa o grupo de Assis, Edvaldo e Marcelão, o Bar da Marta, boteco que é ponto de encontros dos periféricos, como sugere o filme.

No bar, depois de ouvir piadas sobre si, os questionamentos de Zé sobre o comprometimento com a proposta da greve são rechaçados. Além disso, ele tem sua lealdade aos operários questionada. Assis o interpela: “Você tá com a gente ou não tá?”. Ele responde, “É claro que sim.” Ciente da sua função, Zé não recusa essa responsabilidade e nem se desprende do grupo.

O grupo de Assis, alheio às exigências do movimento grevista, ainda prolonga a noite de diversão indo a um baile de forró. Os periféricos continuam se divertindo a seu modo⁷⁹. Futebol, bebida, dança, são corpos que ocupam os espaços da cidade, em vários hábitos culturais da periferia enquanto a greve continua. Como lembra Mongin (2009, p.242), “a experiência urbana é primeiramente corporal”.

A cena seguinte mostra uma espécie de cisão do grupo. De novo, surge a passarela. Nela, os grupos caminham em direções opostas; porém, sem se encontrarem. Zé atravessa a passarela como sempre, da esquerda para a direita do quadro. Ele parece mais incomodado que de costume. Passa a mão na grade de metal, como se indicasse a intenção de realçar o seu o trabalho de serralheiro, e sai.

Na mesma cena, a câmera “espera”, e, na mesma passarela, em sentido contrário, vêm Assis, Marcelão e Edvaldo, criticando a atuação de Zé Antônio, culpando-o pela situação adversa. Assis e Edvaldo reforçam que não querem voltar ao trabalho. A passagem pela passarela, no entanto, prenuncia também a passagem da posição radical para uma outra, a de aceitação das condições que surgirão, já que no filme é a primeira vez que o grupo de oposição cruza essa passarela.

⁷⁹ A música *Vem Mulher*, de Fernando e Zé Sena, com interpretação de Luciano Braga, é um forró com letra de duplo sentido e faz referência a uma cultura masculina, viril, destacando a “força” da mulher ao falar do órgão sexual feminino; O refrão diz: “bicho que mata homem, mora debaixo da saia, tem um buraco no meio, onde a madeira trabalha.”

Na sequência seguinte, na reunião da noite, sem muita discussão, o veredicto é dado: o sindicato cedeu, a greve acabou, e eles são obrigados a voltar ao trabalho, sem direito a nada. A crise de Assis então se agrava. Ele, que sempre esteve à margem, chegando sempre atrasado, pouco discutindo, e imerso em uma crise pessoal, se vê sem referência.

A caminhada de Assis de volta para a casa é apressada, e o joelho parece incomodá-lo ainda mais. Além disso, seu percurso é acompanhado por enquadramentos que colocam sua figura muito próxima das grades e portões, estruturas metálicas com as quais trabalha na serralheria. Ele está pressionado.

O “desarranjo” do personagem é reforçado ainda pelo seu próprio portão de entrada da casa, “quebrado”, que ele, justamente um ferreiro, ainda não consertou. Assis fecha esse portão com esforço naquela noite e vai se esforçar para abri-lo, na manhã seguinte, na sua volta ao trabalho. Perdida a causa trabalhista, só restará aos operários retomar a rotina.

Na chegada de Assis em casa, os atos de abriri a geladeira vazia, e de rever fotos do futebol que não “deu certo”⁸⁰, reforçam que sua caminhada até aquele momento não foi como imaginava⁸¹. A esposa Silvia, surge na porta, mas espera. Ela parece respeitar essas reminiscências, porém, diante da realidade premente, pergunta como foi a reunião. Lavando as mãos, ele denuncia o fracasso. A casa simples, a janela sem vidro, coberta com um plástico, o portão velho e enferrujado, indicam que a realidade tende a permanecer como está



Figura 22 - Assis e a nostalgia do futebol

O filho chama Silvia de volta. Assis torna a “lavar as mãos”, e, depois de falar mal do patrão, vai refletir sozinho na laje da casa, na noite escura, com as luzes da cidade ao fundo.⁸²

⁸⁰ Sjill (2017, p.260) afirma que os objetos de cena expressam o mundo interior dos personagens.

⁸¹ Assis é um homem de meia idade, cerca de 35 anos, o que sugere que a desistência do futebol não se deu há tanto tempo. Contudo, a experiência com o esporte ficou no passado.

⁸² Nessa sequência, assim como no livro de Camus, o protagonista “lava as mãos” e culpa o patrão pela circunstância adversa.

A sequência seguinte representa o calvário de Assis. Amanhece, ele pega a bicicleta e vai trabalhar, bem cedo. É um caminho que ele percorre com frequência, mas que agora parece mais longo e demorado. Pedalando, ele leva suas ferramentas. A cidade ainda está vazia. Sua música-tema⁸³ começa a ser tocada. Um melô de crise existencial que destaca um homem “desnortado” na Ceilândia Norte⁸⁴.



Figura 23 - Assis, de bicicleta, cruza o campo de futebol de várzea na volta ao trabalho

Seu joelho acusa o esforço da volta. Ele pedala, com a mão esquerda “ajudando” o joelho esquerdo machucado. A música reforça esse sentimento de angústia do personagem. Com tomadas de diferentes ângulos, seu périplo é acompanhado até a serralheria. Ele passa por vários lugares da cidade.

No percurso, se vê desmanche de carro, letreiros de estabelecimento oferecendo caldo de cano e pastel e campo de futebol de terra, representações icônicas da periferia.

Por fim, ele tem que cruzar o campo de futebol, seu espaço quando era jogador e que agora é caminho para outro trabalho. Esse campo, que para os demais personagens deve significar pouco, para Assis é um capítulo a mais na sua crise, já que ele tem que cruzar justamente um campo de futebol para chegar ao local de trabalho.

Ao chegar à serralheria, mais uma vez por último, cinco dos seus colegas já estão lá. Uma tomada frontal o mostra com expressão cansada, desanimando. Marcelão continua como antes, falando o que pensa. Mas o patrão, ao abrir o portão, está “imponente”, e a entrada no estabelecimento é ordenada. Eles entram, enfileirados.

⁸³As músicas ajudam a definir os espaços sociais do filme. A música brega remete à periferia. Para citar BLUWOL (2008, p. 18) esses sons ajudam a criar uma “geograficidade filmica” e revelam sobre os as pessoas que ocupam esse espaço.

⁸⁴ Segundo se lê nos créditos do filme, as três músicas apresentadas trazem a assinatura de Fernando Lima. Na primeira, *Menina mulher*, ele assina a autoria sozinho e a música é interpretada por Leno Reis; na segunda, *Vem mulher*, ele assina a autoria com Zé Sena, mas a interpretação da música é de Luciano Braga; já, na terceira, *Estou perdido*, a composição é assinada por Fernando Lima e Leno Reis, com a interpretação de Bruno Maia.



Figura 24 - O patrão observa o desempenho dos operários após o fim da greve.

Lá dentro, a derrota da greve não foi ainda digerida. Os funcionários começam a trabalhar devagar, em operação “tartaruga”⁸⁵. A câmera mostra Zé Antônio, o sindicalista de capacete vermelho, fingindo perceber a ira do patrão, e vai, em *pan* até Assis, para mostrar que o antagonismo continua. O patrão vocifera, em *off*, depois chama aquele ato de birra, ato infantil de contestação.⁸⁶

No intervalo, enquanto descansam na porta da serralheria, Damião vem chamar Assis e Zé Antônio para conversar com Batista, no escritório “lá em cima”. É quando Marcelão o chama de “feitorzinho”. Zé Antônio continua na sua atitude de sindicalista, mas é novamente debochado pelos colegas.

O patrão chamou em seu escritório o personagem mais antigo, Assis, que trabalha há 15 anos na serralheria, e Zé, o representante sindical. Batista, o patrão, propõe um acordo, mas ao ver sua proposta recusada, relata uma realidade ameaçadora. Há muita gente interessada em trabalhar no lugar dos operários grevistas. Na cena seguinte, no banheiro, o espelho quebrado revela o desencanto de Marcelão e Assis.

Na volta para casa de Assis, sua mão retoma a ação de ajudar o joelho esquerdo machucado. No caminho, ele para a bicicleta diante da linha do trem do metrô. Assis fica “pequeno” diante do trem “enorme” que passa “sobre sua cabeça”.

O barulho do trem é alto, ensurdecedor, e seu olhar parece querer dizer que aquele trem não estava ali antes. A cidade que ele estava acostumando a ver parece ter migrado para outro

⁸⁵ Jargão utilizado para referir-se ao ritmo lento de trabalho. É também considerado um recurso de pressão contra o patronado.

⁸⁶ No conto de Camus, apesar da mudez dos personagens em relação ao patrão, eles se solidarizam com a doença da filha do patrão, ainda que não a manifestem diretamente a ele. No filme, essa solidariedade não é expressa. Contudo, há um sentimento de solidariedade entre os operários, apesar das diferenças.

lugar⁸⁷ e o seu cotidiano é mudado dia a dia por uma cidade em constante transformação, enquanto ele continua sua jornada diária previsível.

Assis abaixa a cabeça, dá meia volta, e contorna lateralmente a linha do metrô. Como não tem como cruzar, segue ao longo da via, no mesmo sentido do trem. Vai por uma passagem estreita, pedalando por um caminho irregular, acidentado, um caminho adaptado, surgido da própria dinâmica de transformação da cidade⁸⁸.

No plano aberto que mostra sua volta para casa, se vê, ao fundo, prédios em construção, que atestam que a cidade está mudando.⁸⁹ Contudo, se a cidade muda, a realidade e a rotina de Assis parecem ser as mesmas.

Na penúltima sequência do filme, Assis, Silvia e Edvaldo estão no desfile de carnaval. Usam fantasias pretas, com detalhes prateados. Batista, por sua vez, se apresenta feliz e confiante, e seu traje tem como destaque a cor prata, com detalhes pretos. Como patrono, ele desfila na Comissão de Frente da Escola. A simbologia das cores volta, portanto, como elemento narrativo, com um acréscimo: a fantasia dos operários traz um capuz preto em cada uma delas.



Figura 25 - Assis tira o capuz

⁸⁷ O conceito de migração referencia-se na citação de Duarte (2006, p.106) e sua observação de que “o centro urbano pode migrar para diferentes pontos ao longo da história de uma cidade”. O autor discute como uma região central da cidade se transforma tanto em sua concepção geográfica como no sentido de ocupação por outras populações. O conceito de migração citado aqui, portanto, não se refere ao centro da Ceilândia, mas de que a cidade se transforma e parece não ser mais reconhecida pelo protagonista. Como a cidade se transforma, a memória da cidade também é transformada. A cidade que ele sempre viu, não está mais lá.

⁸⁸ Como destacam Montoro: Peixoto (2016, p 8) “a relação estabelecida entre personagens e espaço se dá dentro de uma dimensão do devir, tendo em vista que o cenário urbano se modifica constantemente e os personagens se adaptam ao espaço sem contestá-lo, porém, interagindo de modo ativo com as consequências advindas de sua ininterrupta transformação”.

⁸⁹ Mongin (2009), ao comentar sobre as constantes mudanças nos espaços urbanos, destaca que na cidade a desterritorialização e a reterritorialização ocorrem de formas concomitantes.

No começo da sequência Assis parece se divertir, mas sua alegria vai minando aos poucos. De repente, ele desiste do desfile, arranca o capuz, em ato simbólico de retomada de consciência – a “máscara caiu” - e vai verificar um carro alegórico que apresentou problemas. Sem a fantasia e sem o capuz, ele parece retomar o seu lugar de trabalhador braçal e ajuda a empurrar o carro alegórico “quebrado”⁹⁰. O som da bateria vai ficando cada vez mais distante, enquanto ele continua ajudando a mover o carro.

Na sequência final, com o corte, já é dia. Assis e Marcelão, sentados de costas na cena, miram um terreno baldio à frente. Edvaldo, está em pé, atrás deles, e olha para longe. Estão todos pensativos e mudos.



Figura 26 - Personagens em silêncio no fim do filme

A própria definição de baldio denota a aridez de sentimentos e a incapacidade de mudar o curso da vida. Eles parecem não compreender a própria realidade que os cerca. Estão deslocados na própria cidade que habitam. A cidade não mais lhes parece “legível” (Lynch, 1997). Como afirma Mongin (2009, p.244), “o corpo não se satisfaz com qualquer lugar, ele resiste aos lugares invisíveis”.

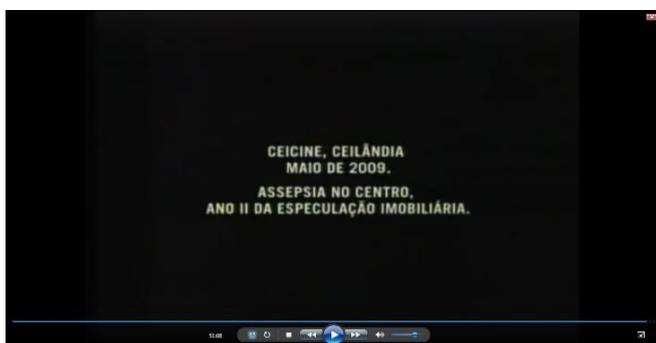


Figura 27 - “Recado” no último quadro do filme.

⁹⁰ Nessa sequência, a narrativa do filme pode remeter também ao mito de Sísifo, de alguém condenado a repetir indefinidamente as mesmas ações cotidianas sem conseguir mudar sua escala social. Assis voltou ao seu cotidiano de operário, ao trabalho braçal.

Nos créditos finais, já sobre a tela preta, mas com a música-tema de Assis retomada, o cartaz destaca: *Ano II da Especulação Imobiliária. O trator asséptico esmaga a memória do chão*. A frase, prática narrativa que será retomada em outros filmes do cineasta, destaca esse “apagamento” que as mudanças acarretam na cidade e em seus habitantes.

3.2.3 Marcas da periferia em *Dias de Greve*

A greve no filme funciona como possibilidade aos operários de frequentarem os espaços da cidade, bem como resgatar convivências e práticas sociais. No entanto, ao invés de reforçar o pertencimento, após as experiências na cidade, os personagens se sentem deslocados no espaço que habitam.

O filme, no entanto, é um exercício de ficção e se utiliza desse “contrassenso” como recurso dramático, e, nesse sentido, o que deve ser destacado na narrativa é sua contribuição para a identidade social e cultural da cidade.

Desse modo, a narrativa apresenta expressões artísticas que reforçam marcas culturais locais. Isso se dá também pela apresentação de lugares, criando uma geografia da cidade no cinema. Pelo filme, conhecem-se, por exemplo, campos de terra onde se pratica futebol na periferia, exatamente pelo aparecimento desses espaços no filme, ou as representações da Escola de Samba local, por ela ter sido escolhida como locação da obra cinematográfica.

No rol dessas representações pode se acrescentar ainda tipos de casas de alvenaria, algumas sem reboco, outras com telhas de amianto; carcaças de carros abandonadas à beira das vias públicas, que caracterizam a prática do desmanche como uma atividade econômica informal local, o uso da bicicleta como meio de transporte etc.

A cidade também é representada por aspectos imateriais, como o modo de se vestir dos personagens, as músicas ouvidas no filme, a maneira como falam, com gírias e sotaques específicos, como ocorre com o termo “derrotada”, dita pelo personagem Edvaldo, por exemplo, e outros índices que ajudam a configurar uma marca para a periferia.

O estilo musical romântico brega, por exemplo, que constitui a trilha sonora do filme, não apenas caracteriza a periferia como também ajuda a ampliar o espectro de representações musicais sobre a cidade, conforme já apontado.

Outro aspecto que deve ser destacado é que a narrativa disponibiliza, pela representação, determinadas práticas e saberes que também configuram o imaginário da periferia, como o caso específico de “temperar” a linha da pipa, conforme foi mostrado no filme.

Portanto, diante desse elenco de referências, e ciente de que existem ainda outras na cinematografia do diretor, é possível identificar, em *Dias de Greve* (2009), um repertório de saberes e práticas socioculturais relacionados à periferia que permitem constituir um imaginário social ceilandense pelo cinema.

A música, o futebol e o carnaval local, por exemplo, são símbolos fortes nesse sentido. Assim como a bicicleta⁹¹, o forró, o rap, o trabalho informal e os diversos pontos da cidade mostrados no filme.

3.2.4 Representações da periferia

Para construção de um imaginário social da periferia no cinema o diretor faz uso de estratégias narrativas e referências socioculturais locais para que, pela dinâmica narrativa, a periferia tenha uma representação crível no cinema.

Não basta falar que o forró é um ícone da periferia. É preciso representá-lo de forma que sua expressão torne possível relacioná-lo com o espaço sociocultural que ele representa. Com essa intenção, o diretor tem que usar de expedientes criativos para que o forró seja inserido na trama do filme.

Para tanto, mesmo descartando que a intenção não é a fidelidade da reprodução, se o intuito é reforçar a representatividade do forró naquele ambiente específico, ele terá que se referenciar em espaços físicos, geográficos, estilos de forró, e em outras especificidades concretas daquela realidade, deixando rastros ou índices dessa utilização na narrativa do filme. Dessa forma, em todo filme seria possível mapear evidências e selecionar elementos e estratégias utilizadas para construção desse imaginário periférico pelo cinema.

No filme, é possível destacar algumas estratégias utilizadas nesse sentido e que funcionam, em alguns casos, como elementos recorrentes e estruturantes de sua maneira de construir representações. A atividade em grupo, por exemplo, é um desses elementos.

Assim como os operários em *Dias de Greve* (2009) se encontram para atividades coletivas, o mesmo ocorre com o grupo de dançarinos de *black music* em *Branco sai, preto fica* (2014) nas performances do *hip hop*, nas parcerias dos *rappers* em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), ou com os jogadores de futebol em *Fora de Campo* (2005). Nessas experiências mencionadas é possível verificar que as atividades estabelecem laços de solidariedade e reforçam a noção de pertencimento à comunidade.

⁹¹ A bicicleta como instrumento de transporte na periferia se deve, entre outras razões, pelo custo condizente com o “baixo” poder aquisitivo.

O futebol é outro recurso utilizado nesse filme e que também aparece em outras obras do diretor. Ele é retratado em *Fora de Campo* (2005), cuja narrativa versa sobre a realidade do futebol na segunda divisão do Distrito Federal; em *Branco sai, preto fica* (2012), na figura de Shokito, como elemento de identificação do personagem com o esporte, ilustrado pelo futebol que passa na televisão de sua casa, pelo uso da bola para exercícios físicos etc., assim como no filme analisado, *Dias de Greve* (2009), na rememoração do passado de Assis.

O uso do futebol⁹² como estratégia narrativa evidencia a realidade social da periferia e é utilizado tanto para atividades recreativas como profissionais, reforçando a identificação da periferia com a prática de esporte.

Sobre o futebol ainda cabem duas observações: a primeira é que o tema “futebol que não deu certo”, como apresentado em *Dias de Greve* (2009), é também mencionado diretamente em outro filme do diretor, *Fora de campo* (2009). Este, apesar de focalizar mais a vida dos jogadores após a carreira futebolística, apresenta também depoimentos de jogadores que relatam a impossibilidade de continuar jogando em razão das limitações físicas.

Ainda relacionado com o corpo, a cultura somática e a presença de personagens com alguma deficiência física ganham espaço nos filmes do diretor, e também representam o espaço da periferia. Desse modo, o personagem Assis de *Dias de Greve* (2009), junta-se a Shokito, ator e personagem de *Branco sai, preto fica* (2014), e a Marquim, também ator e personagem em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), *A cidade é uma só?* (2012) e *Branco sai, preto fica* (2014).

Outros elementos que também representam a periferia no filme são os meios de locomoção. Nesse sentido, podem ser citados, a bicicleta utilizada por Assis, e que é utilizada também por Maninho em *Fora de Campo* (2005), ou os carros de segunda mão, que readquirem valor de uso e representam um mercado específico para pessoas de baixo poder aquisitivo na região.

Além disso, esses carros criam ainda outras práticas econômicas que também representam a periferia, como os desmanches, mercado paralelo de peças automotivas, assim como oficinas “especializadas” em carros fora de linha do mercado.

⁹²No conto de Camus, o exílio sugere o homem inadaptado e o reino é sua casa, onde o protagonista volta para sua esposa e de onde vê o mar no terraço de sua casa. No filme de Adirley Queirós, o exílio é também o homem inadaptado ante a uma realidade que se transforma, o reino também é sua casa, para onde volta. Basta saber que Assis é o único que tem uma casa para voltar. Contudo, enquanto em Camus, o personagem projeta sua esposa mais nova, a projeção de Assis é com o futebol, ao rever fotografias do tempo em que ainda jogava. Contudo, nos dois sentidos, as reminiscências projetam imaginações de uma “nova” vida para o protagonista.

Nesse filme, por exemplo, Damião, se apresenta um conhecedor desses veículos usados, já que também tem um, e é chamado pelos amigos para resolver o problema mecânico do carro de Edvaldo. O carro de segunda mão será utilizado também por Shokito em *Branco sai, preto fica*, assim como por Marquim, que circula com um Alfa Romeo no mesmo filme, e que tem um opala usado em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005).

O resgate das diversões culturais e recreativas próprias da periferia também é utilizado como recurso dramático no filme. Excluindo as atividades comuns já mencionadas como o futebol, por exemplo, na qual todos participam no filme, alguns outros elementos sociais e culturais são utilizados de forma a enriquecer a trama.

O baile de forró e a confraternização em bares e botecos da periferia, como o Bar da Marta, ilustram esse exemplo e ajudam a tipificar como os periféricos escolhem seus espaços de socialização.

No filme, por exemplo, o bar em questão é frequentado por Assis, Marcelão e Edvaldo, mas é evitado, pelo menos é o que o filme possibilita sugerir, por Zé Antônio, Carlão e Damião. Sabe-se que Zé Antônio e Carlão são evangélicos, o que permite pressupor que, no filme, eles evitam esse lugar por convicções religiosas. A própria dona do estabelecimento, Marta, destaca que Zé não bebe, apesar de reconhecê-lo. O baile de forró segue a mesma linha de raciocínio.

Quanto às singularidades narrativas apresentadas em *Dias de Greve* (2005), e que também reforçam o imaginário da periferia, o “bico” é uma delas. Prática de trabalho informal que é relacionado por vezes ao termo “subemprego” ela está presente nesse filme na atividade de Assis e Edvaldo no barracão da Escola de Samba enquanto perdura a greve.

Em outro filme do diretor, ela é relacionada também a Wlade em *Fora de Campo* (2009), que afirma que, entre outras atividades, já vendeu ouro, ou a Zé Bigode, que comercializa lotes em *A cidade é uma só* (2012) etc. O que se quer destacar é que, por razões socioeconômicas, o trabalho informal também representa, em boa medida, a periferia.

Ainda relacionado ao trabalho, o aprendizado informal também remete à periferia. No filme, Assis é destacado como aquele que chegou à serralheria sem saber da função. “Aprendeu o serviço aqui”, diz seu patrão. A prática, apesar de estar inserida num contexto socioeconômico mais amplo, revela os arranjos informais que caracterizam a aprendizagem sobretudo na aquisição de habilidades práticas.

O filme traz ainda outro elemento que representa o mercado profissional e também a periferia: as organizações sindicais e sua atuação nas negociações trabalhistas. Apesar de ser vinculada também às outras regiões do país, a atividade sindical e a organização de movimentos de greve referem-se também ao ambiente periférico. No filme analisado ela se caracteriza pela

singularidade como o tema da greve é inserido na narrativa pelo número “inexpressivo” de grevistas, apenas 6 operários.

É certo que na obra de Albert Camus, o conto *Os mudos*, um dos livros sobre o qual o roteiro do filme foi adaptado, a empresa também era pequena, de 12 funcionários, e que, lá, como no filme aqui destacado, a greve também foi um “malogro”, mas o que se pretende evidenciar são as empresas de pequeno porte como serralherias, lanchonetes, pequenos mercados e os operários locais, também como representantes do imaginário social que se constrói sobre a periferia pelo cinema do diretor.

Um outro aspecto que deve ser destacado é que o próprio filme, produzido por um Coletivo de Cinema local, também trabalha com limitações de produção, o que pode restringir essa representação, além de exigir arranjos criativos para “reproduzir” esse imaginário.

Dessa forma, em muitas cenas as atividades recreativas apresentam apenas os operários em ação, o que, de certo modo, também serviu aos propósitos narrativos do filme. Deve se lembrar, portanto, que, apesar da referência à obra que serviu de modelo para a confecção do roteiro, um filme, portanto, está sujeito à sua capacidade de produção e, esta, impacta na narrativa.

Por fim, são inúmeras as referências citadas no filme e na cinematografia do diretor que remetem à representação da periferia e que caberia em um trabalho à parte. Contudo, dos exemplos elencados e comentados acima, referenciados sobretudo no filme analisado, pode se depreender que a periferia, em suas especificidades e particularidades, tem representação expressiva na filmografia do diretor.

“A Conjuntura mudou, Assis”

A ideia de mudança atravessa a narrativa. Dois detalhes iniciais permitem dizer que ela já vinha acontecendo. O primeiro deles refere-se a greve que já estava em curso quando o filme começa. Embora não se saiba o que aconteceu nos 20 dias iniciais da greve, a informação é mencionada na fala de Marcelão quando ele se refere a “perder os vinte dias parados”. Como foram esses primeiros dias não se sabe. Talvez de espera.

O segundo detalhe é sobre Assis, ele já estava em estado de crise quando o filme começa. Também não se pode dizer que a causa foi a greve. O certo é que a crise é pessoal, talvez acirrada pela situação da greve. O confronto com Zé, portanto, já estava estabelecido.

A ideia de mudança de conjuntura, ao enfatizar uma visão crítica sobre as relações de trabalho, impacta de forma direta nos trabalhadores “menos qualificados”. O filme parece

apontar que não há horizonte positivo à vista. Eles estão presos ao seu destino de operários comuns da periferia. Assis parece perceber isso. Serralheiro, com qualificação informal, aprendeu o serviço na própria serralheria, e não vê perspectiva de futuro.

A narrativa, no entanto, aponta novos arranjos políticos e econômicos em curso, um cenário de mudança que une, de um lado, Igreja e Capital⁹³, simbolizadas pelos personagens Zé, Carlão e Batista; e, de outro, trabalhadores que veem a greve de forma “despolitizada”, segundo sugere o líder sindical.

Zé, nesse sentido, é o personagem que faz a ponte, daí a passarela, entre esses dois mundos, o do capital e o do trabalho. No entanto, ele se adapta à nova situação, por conveniência ou conviência, seguidos por Carlão e Damião, este também fazendo a ligação, daí o cabo do alternador, entre a força de trabalho, os operários, e o dono dos meios de produção, o patrão Batista.

A crítica do filme aponta ainda outro aspecto de interferência do capital na vida do cidadão e do trabalhador comum. A figura do patrono destaca a apropriação também dos meios de produção simbólicos, o desfile de carnaval. O carnaval, uma manifestação popular sob os ditames do dono do capital também parece não estar disponível a todos. Cria-se, segundo o filme, uma estrutura de submissão que envolve toda a vida do trabalhador comum, a mão de obra barata, “sem qualificação”. Ele se submete duplamente, pelo trabalho e pela diversão, aos empresários, sendo obrigado a fazer o trabalho informal e ganhar uma “merreca” para sobreviver, justamente para quem é o seu adversário na luta por melhores salários.

Nesse sentido, a narrativa é simbolizada pela ação de Assis. Parece não haver saída, e, nesse jogo de forças, a parte mais “frágil” é o trabalhador comum. Ele tem então que retornar ao trabalho, contra a vontade. Assim, ao se mostrar incapaz diante do quadro, sua alternativa é tirar o “capuz” e encarar a nova realidade.

Resta então ocupar a cidade, resgatar as diversões “baratas”, acessíveis, recuperar experiências vividas, reconhecer-se, sentir-se de novo na cidade que habita, reforçar laços de convivência com grupos de amigos, mas a nova conjuntura, contudo, não é de fácil assimilação, e a cidade também parece não ser a mesma.

Personagens deslocados no próprio espaço da periferia, grupo de homens de meia idade, sem “formação profissionalizante”, obrigados a se ajustar ao que a cidade oferece em termos

⁹³ Vale aqui, uma conexão com o personagem Cravalaças, de *Branco sai, preto fica*, que, depois de enviado a Terra, é informado de que “a conjuntura também mudou” no planeta de onde ele veio. Diz a voz feminina: “As coisas mudaram muito, a Vanguarda Cristã assumiu o poder, o clima tá tenso...” Depois de mais algumas advertências da mulher negra, Dimas Cravalaças responde: “E eu vou fazer o que aí com essa nova mudança?”.

de trabalho, moradia e diversão, enquanto a periferia se transforma. Esse mote é reforçado em *Dias de Greve* (2009), colocando, de novo, o periférico em evidência, destacando os desafios e os prazeres da vida na periferia, sem derrotismo, sem filtros, numa linha naturalista da “vida como ela é”, tal qual preconizou Nelson Rodrigues.

O estado de greve, nesse sentido, não simboliza apenas a não aceitação das mudanças nas relações de trabalho. Ele se amplia para o conceito maior de crise. O homem comum periférico paralisado e resistente ante a uma nova conjuntura geral, que muda a cidade, os hábitos culturais, a dinâmica do cotidiano, e a periferia como um todo. Essa nova conjuntura é reforçada pelo recado final do filme, sobre a tela, com música de Assis de fundo: “Ano II da Especulação Imobiliária. O trator asséptico esmaga a memória do chão”.

A bicicleta e o trem

Uma cena específica ilustra esse confronto entre as transformações em curso e o sujeito periférico. Na volta do trabalho, em direção à casa, Assis, de bicicleta, pára diante da linha do metrô, enquanto o trem, em som ensurdecido passa, veloz, a sua frente.

A bicicleta, meio de locomoção “limitado”, mas possível para quem não tem recursos para conseguir um carro, e o filme acena com essa limitação, está diante de um trem, um símbolo das grandes metrópoles capitalistas e também da modernidade dos novos meios de transporte. São energias distintas que movem esses veículos. A bicicleta exige força física do operário; já o trem é elétrico, exige investimento de capital para desenvolvimento de tecnologias.

Dois veículos que representam duas cidades e duas formas distintas de apropriação da mão de obra. Assis está deslocado em relação ao novo trabalhador que a nova conjuntura demanda. Ou seja, sua condição é a de mão de obra barata, de serviços braçais. Nesse sentido é que ele tira o capuz no final do filme e ajuda a empurrar, com sua força física, o carro alegórico enguiçado.

A cena revela, portanto, não apenas que a conjuntura e cidade mudaram ou que continuam mudando velozmente, mas que ele está “pequeno” ante à situação, e, sobretudo, desconectado com o momento que se apresenta. Sua atitude de abaixar a cabeça, desviar, contornar e continuar trilhando o caminho íngreme indica a difícil adaptação do protagonista ao novo cenário, com o agravante da limitação física.

3.2.5 Observações

A primeira experiência com a ficção, ainda que adaptada de contos de um autor estrangeiro, mantém as linhas temáticas de filmes anteriores. O homem periférico e sua relação com a cidade e com outros do seu meio social continua sendo o cerne estrutural da narrativa. O espaço do trabalho também é destacado como importante, notadamente, nesse caso, no conflito direto com o patrão, já que, nos filmes anteriores, o trabalho era analisado de forma mais geral.

Em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), enfoca-se, principalmente, a dificuldade de exercer a profissão, pelo preconceito ao gênero musical, o rap. No outro filme, *Fora de Campo* (2009), aponta-se a dificuldade de fazer cumprir contratos previamente assinados, além de destacar a recolocação profissional e falta de formação técnica como críticas para ex-jogadores, homens também de meia idade que enfrentam o mercado de trabalho. Contudo, em *Dias de Greve* (2009), os personagens apresentam uma relação de emprego formal, regular, com representação sindical, e a luta é por direitos trabalhistas. Nesse sentido, o enfrentamento ao capital é de forma direta, objetiva, contra o patrão

Vale lembrar que os dois filmes anteriores - *Rap, o canto da Ceilândia* (2005) e *Fora de Campo* (2009) -, são documentários, contudo, em *Dias de Greve* (2009), apesar de um exercício de ficção, a relação cidadão periférico, mercado de trabalho, cidade e grupo de homens de meia idade também são relacionadas. Neste filme, especificamente, embora o sonho da realização profissional pelo futebol volte com Assis, é a relação dos personagens com a cidade em transformação que se torna o mote principal da narrativa, essa relação é transformada sobretudo pelas ações econômicas que afetam também o trabalho

A relação com a cidade se apresenta então sob um prisma distinto dos filmes anteriores. Em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), há o resgate da história da cidade, a cidade no presente, mas é sobretudo a identidade como periférico que ganha destaque, já que ressalta o rap como um dos identificadores da periferia e os rappers são questionados sobre sua relação com a periferia.

Em *Fora de Campo* (2009), a periferia é genérica, e o resgate das memórias são individuais. A cidade é destacada em outro sentido, como local de residência de ex-jogadores que tem que se adaptar ao mercado de trabalho, principalmente ao informal.

Dias de Greve (2009), no entanto, mostra o resgate da cidade pelas experiências lúdicas, já que não se discute a história da cidade, ou o passado. A relação com cidade se dá no concreto, na ação dos personagens, ainda que Assis, o protagonista, reviva sua experiência com o futebol. Nesse sentido, toda a ação no filme se dá no presente.

Contudo, a narrativa ainda se assenta na relação do morador da periferia com sua cidade, seu território. Eles não saem da periferia nos dias de ócio. Pelo contrário, procuram reviver as experiências do passado no espaço da cidade.

A música nesse filme é outro indicador da vida periférica, mas pontua de forma diferente a narrativa. Ela marca o sentimento do personagem principal ou as atividades em grupo dos operários. É intimista, sentimental, ou efusiva e provocativa, dependendo do momento dos personagens no filme.

A cidade também aparece de forma diferenciada nesse filme. Ela destaca principalmente os espaços de lazer, nas andanças dos personagens. A preocupação não é apontar pontos turísticos, mas espaços de sociabilidade frequentados pelos personagens ceilandenses, ao mostrar também, por exemplo, uma pequena fábrica, destacando um ambiente de trabalho comum da periferia.

Ganha destaque também o barracão da Escola de Samba e o Ceilambródromo, espaços que ressaltam o carnaval brasileiro, assim como as passarelas de pedestres, os desmanches, a bicicleta como meio de transporte, e outros ícones representativos do cotidiano da periferia. O filme, portanto, destaca a cidade como espaço social pela convivência de um grupo de operários no território da periferia. Ele amplia a representação de Ceilândia e dos ceilandenses na cinematografia do cineasta.

3.3 FORA DE CAMPO – (in)visibilidade e exclusão social

O documentário *Fora de Campo* é o terceiro filme de Adirley Queirós, produzido em 2009, mesmo ano de produção de *Dias de Greve*. O média-metragem de 52 minutos, veiculado em 2010, foi o representante do Distrito Federal na série DOC TV⁹⁴, programa do Ministério da Cultura que visava estimular a produção de documentários regionais no Brasil.

O filme trata do mundo do futebol, esporte mais popular do país, mas o foco é na vida de ex-jogadores que desenvolveram suas carreiras, a maioria delas, em clubes “pequenos” e “sem estrutura” do futebol brasileiro como Brasília, Ceilândia, Gama, Dom Pedro e em alguns clubes de outros lugares do país. No filme, eles estão fora de campo tanto por terem encerrado

⁹⁴ Parentes (2013, pp.52-53) explica que “o Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro (DocTv), lançado em 2003 e descontinuado em 2010, foi uma política pública de fomento com enfoque no audiovisual [...]. O programa previa a realização de pelo menos um documentário por estado da federação [...]. Dessa forma, Estados com poucas ou nenhuma tradição em produção audiovisual teriam produções exibidas em rede nacional. [...]”

a carreira no futebol, como também por não terem conseguido a projeção que imaginavam com a profissão.

Nesse sentido, eles lutam contra a (in) visibilidade social, tanto por terem pertencido a categorias menos prestigiadas do futebol nacional, o que resulta em invisibilidade na grande mídia, como por se apresentarem como homens de meia idade que tentam recolocação no mercado de trabalho, mas que são obrigados a recorrer a empregos informais ou de baixa remuneração, como vendedores ambulantes, vigilantes etc, para garantir a sobrevivência.

Assim, eles relatam como foi a carreira de jogador, como se deu a interrupção dessa carreira, e como estão lidando com o presente. A particularidade da obra cinematográfica é que o diretor analisa um universo conhecido, já ele também foi um ex-jogador, na mesma situação, na mesma periferia e também em clubes de pequeno porte como os citados pelos personagens⁹⁵.

Dessa forma, pode se considerar que nesse filme Adirley é uma espécie de “diretor-narrador-personagem”. Está fora de campo, como cineasta e ex-jogador, mas dentro do campo narrativo, tanto como cineasta, quanto como personagem. Ou seja, ele narra, portanto, a partir de uma ótica particular, “de quem esteve lá” e de quem viveu aquela experiência, e ali, no momento da filmagem, se ele é cineasta, é também ex-jogador como todos os outros.

Diante dessa condição particular, Adirley se torna uma espécie de “narrador da aldeia”, para recorrer ao termo benjaminiano, ao resgatar histórias, memórias e experiências de membros da comunidade que também são suas.

Sua narração, portanto, apresenta-se onisciente, como quem conhece aquele universo. Nesse sentido, percebe-se as várias intervenções e ponderações do diretor com os entrevistados, inclusive em 1.ª pessoa, também atuando na história que conta.

Sob o ponto da dinâmica narrativa, o cineasta age como entrevistador, indo à procura dos personagens, resgatando as trajetórias pessoais no futebol com depoimentos e acessando imagens de arquivo, como recortes de jornais, álbuns particulares etc. que ilustram as narrações

Repetindo o método adotado em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), o documentário apresenta o formato tradicional de depoimentos em primeira pessoa, uso de imagens de arquivo, destacando os espaços íntimos e sociais dos personagens, como a casa, para relatos pessoais, e o campo de futebol, para falar da profissão.

Esse procedimento, assim como ocorre com *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), se deve sobretudo pela familiaridade do diretor com os personagens, já que os ex-jogadores são também ex-colegas de profissão do diretor. Nesse sentido, o cineasta também acompanha com

⁹⁵ Com se percebe no filme, vários personagens reconhecem o cineasta como ex-jogador.

naturalidade os personagens no boteco, como ocorre com Bé, como no culto religioso, no que se refere à Bezerra.

Ainda que o documentário apresente um caráter expositivo, conforme um dos modelos propostos por Nichols (2005), evidencia-se também a uma espécie “cinema de encontro”⁹⁶, uma vez que o cineasta-entrevistador vai até os personagens e a entrevista ocorre em clima informal e de interação.

As entrevistas são apresentadas com cada personagem falando de maneira pessoal, intimista, revelando “sua verdade”, o que dá ao filme um caráter de testemunho, e sem o uso da *voz over* para falar por esses personagens. A edição de imagem e de som reforçam o mundo do futebol com ambiências de torcidas, locuções esportivas e imagens de diversos campos de futebol.



Figuras 28, 29 e 30 - Informações sobre o futebol brasileiro. Os quadros destacam a “elitização” no esporte.

No começo e no fim do filme são apresentadas formas gráficas, quadros com informações sobre as divisões do futebol brasileiro, destacando a quantidade de clubes, números de jogadores em atividade etc. No fim do filme, esses quadros retornam para contar sobre a importância de Maninho para o futebol candango.



Figura 31 - Estádio do Cruzeiro. Anúncio do jogo da semifinal da Segunda Divisão do Campeonato Brasileiro de Futebol de 2008.

⁹⁶ Nichols (2005) apresenta o “cinema de encontro” como um modo de representação participativo que, segundo o autor, remete ao “cinema verdade” da França dos anos 1960.

A narrativa trata do cotidiano dos seis personagens que moram na periferia de Brasília e que têm em comum a passagem pelo universo do futebol; cinco são ex-jogadores e, um deles, Maninho, personagem principal do filme, ainda está em atividade. Os personagens, são mostrados em seus cotidianos e comentam sobre a experiência como jogadores de futebol e a vida que levam após terem abandonado a carreira de jogador.



Figuras 32, 33, 34, 35, 36 e 37 – Os personagens do documentário: Maninho, Paulinho da Grécia, Bezerra, Wlade, Bé, e Marquinhos Carioca.

No filme, ganha expressão uma cultura urbana periférica, onde campos de futebol de várzea⁹⁷ são destacados e compõem a paisagem social e cultural de um mundo do futebol que sobrevive à margem de centros de maior expressão.

O filme começa e termina com Maninho. Ele costura a narrativa, relacionando sua condição de atleta ativo com outros que já não jogam mais futebol. Com edição de depoimentos intercalados, os seis personagens são entrevistados em diferentes momentos, e o filme procura mostrá-los nos ambientes já mencionados anteriormente, como em casa, no campo de futebol (local de trabalho), no trabalho atual e em algum espaço social. Nesse sentido, interior e exterior se alternam, sem prevalência valorativa de um sobre o outro.

Os depoimentos são divididos em dois blocos de três personagens. Maninho, Paulinho da Grécia⁹⁸ e Wlade aparecem primeiro. Os outros depoentes – Marquinhos, Bé e Bezerra –

⁹⁷ Como aponta Sousa (2008, p.40), o futebol que chegou ao país em 1894 por Charles Muller era um esporte praticado pelas elites. A autora, ao citar a obra *O negro no futebol brasileiro* (2003), de Mário Filho, destaca que a prática do futebol era comum nos clubes sociais, privilégio da burguesia, “onde os jogadores eram selecionados por critérios de classe e cor”, mas que “o futebol [também] se popularizava nos “terrenos baldios” e nos colégios (...)” (SOUSA, 2008, p.43). MARIO, Filho. *O negro no futebol brasileiro*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003. 5ª ed. 2010.

⁹⁸ O apelido Paulinho da Grécia vem do fato desse jogador ter atuado em clubes da Grécia, como as narrações do personagem vão demonstrar. Apesar de ser o único dos personagens a ter atuado no exterior, a Grécia, no entanto, não se apresenta como centro de destaque no futebol mundial. Duarte: Jacobs (2006) apontam que vários jogadores brasileiros escolhem centros de menor tradição futebolística no exterior porque os salários nesses países ainda são maiores do que no Brasil. Boudens (2002, p.6) cita matéria publicada pelo jornalista Carlos Caruso Ronca, no

ganham projeção a partir dos 12 minutos de filme. Marquinhos, além de Maninho, é outro personagem que aparece em atividade, agora como técnico, mas ele também se apresenta como ex-jogador.

Outro ex-jogador aparece em cena, Evandro, também amigo de Adirley, mas que não é considerado personagem do filme. A brincadeira de Wlade com ele reafirma essa posição: Evandro é um coadjuvante.

A dinâmica narrativa é ditada pelos depoimentos e, do começo ao fim do filme, segue a linha básica de depoimentos iniciais sobre a condição de ex-atleta, com ilustrações sobre essa atividade (resgate do passado), procurando, num terceiro momento, mostrar os personagens em suas rotinas diárias pós-futebol. Os planos são convencionais, com enquadramentos que privilegiam o close e o meio plano, sugerindo que a intenção é a de registrar a história pessoal de cada um.

O dinâmica ao filme se deve ao fato dele retratar o universo do futebol, com cenas de jogos, suas ambientações e referências, mas também por apresentar os personagens sempre em circulação. Dessa forma, os movimentos podem ser percebidos na presença de Maninho em campo, andando de bicicleta, ou de dentro do carro, indo para outro jogo; assim como pelas imagens de Bezerra correndo pelas ruas como forma de exercício; nas cenas de vestiário que são sempre movimentadas e com muitos ruídos; ou nas partidas de futebol em que Paulinho da Grécia atua como juiz na várzea.

Outras ambiências e efeitos de montagem também ajudam nesse sentido, como a visita de Bé ao estádio Serra Dourada em dia de jogo da equipe do Vila Nova, clube que defendeu; além do recurso de cenas editadas com imagens de arquivo e fotografias dos ex-jogadores em ação, pontuadas com efeitos de som de torcida e de estádio que sugerem o futebol acontecendo.

O filme também recorre aos movimentos de câmera quando acompanha os personagens no trabalho, como é o caso da cena do hospital com Wlade ou nos deslocamentos de Maninho de bicicleta pela cidade. Esse procedimento difere das cenas dos depoimentos, que apresenta os personagens sempre sentados e em quadros fixos, e geralmente dentro das próprias casas. O tempo curto dos quadros também ajuda a dinamizar a narrativa.

Durante o filme, Maninho troca de time. Ele começa jogando pelo Brasília, onde foi campeão da Segunda Divisão do Campeonato Candango. Depois, ele fica desempregado, joga

jornal Folha de São Paulo, edição de 22/9/1996, que “apenas 3% dos jogadores brasileiros recebem mais que dez salários mínimos. Recebem menos de dois 70% dos atletas”.

na várzea "para pagar a conta de luz"⁹⁹. e consegue finalmente contrato de um ano para jogar pelo Dom Pedro II, time do Distrito Federal.

Nessa ocasião, Maninho fica ligeiramente feliz com o novo contrato e condições melhores de trabalho. É importante destacar esse fato porque o jogo de "emoções" também ajuda a dinamizar a narrativa do filme.

Apesar da predominância de um certo tom de "desolação" e crítica ao mundo do futebol, e da condição de esquecidos e mal pagos, alguns personagens, menos taciturnos, como Wlade e Bé (em alguns momentos), por exemplo, ajudam a conduzir o filme sem cair na monotonia ou nos sentimentos de frustração.

As intervenções do diretor ocorrem várias vezes durante o filme e é também um importante elemento na dinâmica narrativa. Seja em *off* ou entrando em cena, ao interagir com os personagens, ele apresenta, no entanto, certo comedimento, procurando desviar a influência de sua presença em cena.

É um exercício que surge como necessário, já que se relaciona com amigos e tem história similar a dos personagens. Essa proposta parece ter sido pensada com antecedência, como uma escolha do cineasta, na intenção de deixar os personagens "tomarem conta da própria narrativa". De maneira geral, a proposta é estimular os personagens a falar, não propriamente inquirí-los a responder perguntas.

A proposta de uma montagem/edição dinâmica pode ser vista desde a arte da abertura do filme. Já nas primeiras imagens, o quadro mostra várias chuteiras desgastadas, no chão. Sugere imagem interna de vestiário.

Embora pertença à abertura, essa imagem em plano baixo é a primeira e também será última do filme, quando Maninho está sentado, pensativo. A opção pelo plano baixo, portanto, surge como recurso narrativo para refletir a condição dos jogadores e do mundo do futebol da segunda e terceira divisão de uma região do país em que o futebol ainda não conseguiu projeção nacional.

Quanto ao som, os recursos sonoros sugerem torcidas (animação), com barulhos típicos de ambiente de campo de futebol, com destaques para marcação de corneta (vuvuzela), bateria estilo escola de samba, ruídos de carros e as locuções esportivas que explicam as partidas e acompanham todo o filme.

⁹⁹ A citação de Maninho de jogar "para pagar a conta de luz" pode remeter ao termo "bicho", jargão futebolístico para tratar da remuneração informal. Como destaca Sousa (2008, p.45), citando Filho (2003, p.197), o termo remonta ao amadorismo do futebol brasileiro entre os anos 1920-1930, refere-se ao dinheiro "por fora" ou em forma de "bicho" – galinha, porco etc. – que os jogadores amadores recebiam para defender determinada agremiação.

Outro recurso sonoro de destaque é mostrado pelo som direto do filme que apanha rezas, palavrões, reações de jogadores e técnicos durante as partidas. É um mundo de rituais que, ao mesmo tempo em que se desferem xingamentos, também se reza antes e depois das partidas.

Para ilustrar a dinâmica narrativa, elencaremos as seis primeiras sequências do filme, com destaque para o ambiente em que as ações ocorrem, até o momento em que os depoimentos individuais ganham projeção na narrativa. Até lá, o que se vê são falas rápidas, que mostram o mundo dos personagens. Os recursos de edição para as passagens de uma sequência a outra são, comumente, “*fade*”¹⁰⁰ de imagem, “*fade*” de áudio e corte seco.

3.3.1 No vestiário

A cena de vestiário, início do filme, apresenta dois personagens: Maninho (jogador em atividade) e Marquinhos Carioca (técnico do time). Ela registra o ambiente que antecede as partidas de futebol.

No vestiário do Brasília, o ambiente pré-jogo típico do futebol brasileiro. Time já devidamente uniformizado, burburinhos, falas de motivação, roda de orações (Ave Maria e Pai Nosso). Alguém na roda, abraçado aos colegas, diz que teve um sonho, que Deus teria dito a esse jogador que ele faria a melhor partida de sua vida.

Outras frases nesse sentido são pronunciadas, como a de dizer um ao outro “hoje eu vou precisar de você”; “ninguém leva o pão prá nossa casa não...”; e, por fim, um bordão máximo do clube, repetido três vezes: “um por todos, todos por um”, código de lealdade entre os membros do grupo e que remete aos três mosqueteiros, personagens da obra do escritor francês Alexandre Dumas.



Figura 38 - Marquinhos (técnico), os jogadores e a oração antes da partida.

¹⁰⁰ Fade vem do verbo do mesmo nome em inglês que pode significar: enfraquecer, desbotar, desfalecer, esmaecer etc. Fades, de forma geral, são utilizados como recursos de “passagem” do tempo ou de cenário, geralmente de uma sequência cinematográfica para outra, e consiste em escurecer (*fade out*) ou clarear (*fade in*) para mudar de uma cena para outra. Esse recurso também é utilizado para edição de som.

Nessa cena, vemos, com destaque, as participações de Maninho, camisa 10, “craque” do time, que está recebendo a faixa de capitão. Ouve-se também algumas falas motivacionais de Marquinhos Carioca, técnico da equipe que está fora de cena.

O técnico vai aparecendo aos poucos entre os jogadores que se preparam, e faz sua preleção: “Vibração ganha jogo. Vamos lá, hein, meu irmão. Não podemos dar sopa pra ninguém, não podemos dar sopa prá ninguém”.

No discurso, o técnico apela para o futebol como trabalho: “Ninguém leva comida na nossa casa, não. [...]. Se a gente não levar, a gente morre de fome. Então agora é hora da gente defender o nosso pão. O nosso prato, pô”, enfatiza o técnico.

Depois das rezas, surgem outras falas de motivação, palmas, até que os jogadores se enfileiram para entrar em campo. No caminho até o campo, Maninho diz para o grupo: “hoje é atenção o tempo todo, o tempo todo, o campo não ajuda, mas a técnica prevalece”.

Recurso ficcional no documentário

A próxima sequência começa com a apresentação dos personagens do filme por meio de uma locução esportiva (som de rádio)¹⁰¹ apresentando um time fictício (o dos personagens do filme) em ação e vai até o a queda de áudio da narração.

Nesse áudio, o locutor chama o time de “cascavel”, prática comum de apelidos, referindo-se às mascotes - que representam boa ventura, sorte -, em clubes futebol no Brasil. Vale lembrar que no Distrito Federal, o gato é a mascote do Ceilândia; o periquito, do Gama; o jacaré, do Brasiliense, o Brazlândia tem como mascote a garça; Dom Pedro, o bombeiro; e a mascote do Brasília é o avião estilizado.

A narração começa com Paulinho da Grécia, em ação fictícia, e menciona o nome e a “qualidade principal” de cada um dos ex-jogadores. Depois de passar pelos outros personagens, retorna e termina com Paulinho executando um ataque no jogo: “e chuta rasante, raspando o canto esquerdo...”, diz o locutor.

Enquanto acontece a narração, a imagem mostra na tela, como destaque, o universo do futebol pobre de várzea. Em um campo de periferia, alguém marca com cal as linhas de um campo de terra, típico de várzea do Entorno, mas também possível em muitas regiões do Brasil.

¹⁰¹ Ouvir futebol pelo rádio é uma prática antiga que remonta ao início do futebol no Brasil. Além disso, o rádio atingia todos os estratos sociais, principalmente a população de baixa renda.



Figura 39 – Assinatura do documentário

Enquanto o jovem demarca o campo e vai saindo do quadro, a câmera do lado de fora do campo, em posição fixa, com quadro aberto, mostra uma rede rasgada em primeiro plano, onde, no canto superior da cena, vai surgir o letreiro com o título do filme.

3.3.2 Boteco, o local da concentração pós jogo

Na sequência seguinte, Paulinho da Grécia está apitando um jogo na várzea¹⁰², “com estádio cheio”. No corte da cena, surge então Bé, outro personagem, em um boteco, bebendo e conversando sobre futebol com amigos. Vale destacar que Bé brinca com Paulinho, que parece estar no boteco naquele momento, o que indica que cena foi gravada em outro dia. Bé também brinca com a equipe que filma. Como jogador, Bé se destacou no time Vila Nova, time de Goiás. No mesmo filme, Maninho também está um bar em determinada cena. O boteco é um espaço de confraternização comum da periferia.

Na sequência, Bezerra, outro ex-jogador está correndo sob a chuva em uma avenida de uma cidade da periferia. O filme segue apresentando personagens e vai da corrida de Bezerra na avenida, até Maninho, que passa de bicicleta por uma rua. As cenas não tem fala.

A dinâmica da cena se dá em dois movimentos contrários, para ressaltar os personagens em situações opostas: Maninho ainda joga e Bezerra já se aposentou e trabalha como vendedor ambulante. Na mesma cena, antes de deixar o quadro, Maninho ainda dá uma olhada para trás. Ele "segue em atividade". Há a combinação de um *travelling* "imprevisto" com um corte seco

¹⁰² O termo “pelada” apresenta divergências quanto à origem. Silva; Chaveiro (2007) argumentam que a palavra vem de *pêla*, que significa bola, usada em atividades recreativas. A palavra teria origem no latim vulgar da palavra *pilela*. Ainda segundo os autores, “atualmente, o termo “pelada” é utilizado para designar uma vertente mais “periférica” do futebol, ou seja, um futebol jogado entre amadores, sem regras rígidas, e em campos improvisados” (SILVA; CHAVEIRO, 2007, p.5).

Na cena seguinte, surge Wlade, que saúda um colega que chega. Nessa sequência, Wlade recebe Evandro, ex-jogador (é o que se supõe), que também conhece Adirley. É a primeira aparição do cineasta no filme. Evandro pergunta para Adirley se ele parou de jogar bola. A cena se desenrola com Wlade brincando sobre o processo de produção cinematográfica e termina com risos, quando Wlade afirma que ele é o ator principal e que Evandro é um coadjuvante.



Figura 40 - A primeira, de várias participações diretas, de Adirley no filme. No quadro, o cineasta aparece com Evandro.

O texto transcrito da cena em que participam Adirley, Evandro e Wlade é importante para destacar a condição de ex-jogador do cineasta e a familiaridade dele com os ex-colegas de atividade: Wlade diz: *Oh o Evandro aí. / E aí Evandro?* (voz de Adirley). Evandro: *Como é que tá?* E ele reconhece e abraça Adirley: *Ah é você Dirley, como é que tá?* Wlade diz: *Falei que ele tava fazendo uma produção e você não acreditou.* Adirley diz para Evandro que Wlade é o artista principal do filme. E Evandro pergunta; *E você? Parou de jogar bola, Dirley? Parou de jogá mesmo?* Adirley responde: *Parei.* A cena também reforça a familiaridade de Wlade com o diretor, como se verá em outras sequências.

Na sequência, vem a cena em que Maninho, em frente de casa, sai de bicicleta.¹⁰³ Maninho interage com a equipe de filmagem e brinca com a invisibilidade do futebol da periferia, ao mesmo tempo que tem consciência do poder da imagem dos veículos de comunicação de massa. Quando perguntado onde “ia passar aquela filmagem”, Maninho diz que é no Globo Esporte, ao meio dia e quarenta e cinco” (edição diária do programa esportivo da TV Globo na época do filme).

¹⁰³ A bicicleta, meio de transporte comum na periferia, aparecerá também na casa de Bezerra, assim como com Assis em *Dias de Greve* (2009).



Figura 41 – Maninho, em frente a sua casa, aguarda para sair de bicicleta.

Depois dessas sequências de apresentações rápidas dos personagens, começam os depoimentos curtos, intercalados, dos três primeiros personagens, em corte seco. O primeiro a falar no filme é de Maninho, depois, segue relatos de Paulinho da Grécia e Wlade.

3.3.5 A história de cada um

Nesses depoimentos, a câmera se revela predominante intimista, focalizando os personagens de perto, em primeiro plano. A opção se justifica pela intenção de mostrar histórias particulares, narradas ambiente interno (casa), ou externo (campos de futebol), para sugerir e reforçar o ambiente de trabalho dos personagens.

Mesmo nos espaços sociais (exteriores), com mais pessoas, também predominam os enquadramentos mais fechados, plano médio, sem abrir muito a cena. Essa opção permanece até o quadro final do filme.

Nesse aspecto, a cidade aparece de forma indireta, motivada pela ação dos personagens. O que se observa é uma periferia “genérica”, sem definição específica de localização. Desse modo, o documentário pode representar, de maneira geral, os excluídos do futebol em qualquer lugar do Brasil

No sentido sonoro, a ambiência é a do espaço que eles frequentam. A música propriamente dita aparece apenas no culto do qual participa Bezerra. Prevalece, portanto, no filme, os sons ambientes que destacam apitos, gritos de torcida, ruídos da cidade etc.

O documentário, portanto, se não destaca músicas nas trilhas sonoras. O fato pode ser atribuído à intenção de privilegiar os depoimentos particulares, carregados de sentimentos (frustração, saudade, desapontamento), e com ênfase nas experiências pessoais.

No geral, as emoções são contidas, reveladas por alguns poucos risos (piadas de alguns personagens). Exceção é a visita de Bé ao estádio Serra Dourada quando foi assistir a um jogo

do Vila Nova, onde foi ídolo. Lá, ele sente o calor da torcida e se comove pelo estádio cheio. Essa cena, no entanto, contrasta com as de Bé muito sério, trabalhando como vigilante no metrô.



Figuras 42 e 43 - Bé em dois momentos: como ex-jogador no estádio Serra Dourada e como vigilante do Metrô DF.

O que se observa dos depoimentos é que apesar da história de ex-jogadores em cenário de futebol de pouca expressão, com precariedade de recursos, não contemplação de direitos profissionais e falta de perspectivas, o documentário revela, no entanto, a paixão de cada personagem pelo futebol.

Contada por cada um, essas histórias destacam as agruras e os desafios dos que vivem do futebol “desconhecido”, longe dos holofotes da mídia, restritos aos palcos precários dos campos de periferia. Nesse sentido, a câmera vai permitir que cada um deles possa falar sobre esse futebol desprestigiado, pouco mostrado.

O filme, no entanto, privilegia uma certa naturalidade narrativa, sem a preocupação de se colocar como um filme de “tese” sobre o futebol brasileiro. Mesmo quando os personagens falam do desencanto com o esporte, não há um discurso de vitimização. Eles relatam suas experiências de forma muito pessoal, apresentando a prática do futebol como um trabalho comum, uma profissão como as outras.

Nesse sentido, apesar do posicionamento da câmera “de perto”, e “dentro da casa”, revelando a proximidade do diretor com cada um dos personagens, o cineasta adota um comportamento comedido, e prefere dar aos personagens a possibilidade de falar de si.

Com os personagens com os quais o diretor se sente mais à vontade, as interações são mais perceptíveis e tornam-se quase conversas de amigos e até mesmo o que deve ser feito na cena é tratado de forma descontraída.

Há, portanto, uma liberdade que “autoriza” essa quebra do roteiro prévio, e nesses momentos, o próprio diretor é inquirido, questionado, provocado, invertendo uma “lógica de

cena”, como ocorre quando o diretor e Wlade buscam nos arquivos do jornal Correio Braziliense registros da carreira pregressa de Wlade.

Essa liberdade é percebida também no espaço dado a Maninho, ainda que o personagem adote uma postura mais séria. Como único em atividade, Maninho também é aquele se mostra mais crítico em relação a sua profissão.



Figuras 44, 45 e 46 – Maninho em dois momentos: no primeiro, como jogador do Gama-DF, ele recorre à Justiça para reaver os direitos trabalhistas. No segundo, apesar do título conquistado, ele permanece sério e reclama dívidas profissionais.¹⁰⁴

Ele representa a “consciência crítica da categoria”¹⁰⁵ em vários momentos no documentário. Nas cenas da partida final do Campeonato Candango da 2ª Divisão, por exemplo, depois de erguer o troféu da conquista do título pelo Brasília, clube que defende naquele momento, o jogador aproveita para cobrar os dirigentes.

No fim do filme, quando um outro time em que está jogando é eliminado da Copa do Brasil, grande oportunidade de visibilidade para os jogadores dos times pequenos, a imagem que se vê de Maninho é a de um jogador pensativo. Nesse jogo final, o Dom Pedro, o novo time de Maninho, é eliminado pelo Botafogo-RJ, representante dos grandes clubes do Brasil no filme, e Maninho é focado em primeiro plano, refletindo, solitário.

Talvez, por seu comportamento crítico, ele esteja refletindo sobre as condições dos jogadores de futebol como a dele, ou ainda sobre o futuro promissor que não veio, já que está

¹⁰⁴ Maninho menciona que jogou em dezenas de times, mas apenas três deles “assinaram sua carteira”: Paysandu, Guarani e Gama, reforçando a discussão sobre questões trabalhistas que o filme enfoca. O Gama, time da cidade satélite do Gama-DF, foi um dos clubes acionados judicialmente por Maninho para regularização de pendências contratuais, como 13º salário e férias.

¹⁰⁵ Nas cenas da partida final do Campeonato Candango da 2ª Divisão, destaca-se também a foto do antigo estádio Mané Garrincha como imagem de um espaço público no passado, já que posteriormente foi reformado para a Copa do Mundo de 2014.

com 32 anos e a aposentadoria obrigatoriamente se avizinha. Pode se sugerir vários textos para Maninho nessa cena, já que a narrativa deixa isso em aberto.

Contudo, apesar de um certo desapontamento que se percebe nos relatos dos personagens, a narrativa também revela momentos felizes. Alguns atletas falam da saudade que sentem daquele mundo, sem, no entanto, desconsiderar as situações difíceis a que foram submetidos em suas andanças com o futebol.

Além disso, o documentário ressalta também a familiaridade explícita entre os personagens, um microcosmo em que Wlade, que conhece Evandro, que conhece Adirley, fala de Bezerra e Paulinho da Grécia, que bebe e vai ao estádio com Bé. Isso sugere que eles residem próximos, frequentam espaços comuns e até mesmo que mantêm relações de amizade, conforme indica o depoimento de Wlade.

Nesse sentido, apesar de destacar que todos circularam pelo país, o filme reforça que eles percorreram parte da carreira em clubes de Brasília e do Entorno¹⁰⁶. Se é visível a opção do diretor em retratar essa realidade que ele conhece bem, no filme, no entanto, a narrativa caminha no sentido de apresentar “naturalmente” os quadros, ou seja, resgatar o passado de cada um, mostrar como estão hoje (naquele momento do filme), e deixar que eles falem.

3.3.4 O outro discurso

Nichols (2005) afirma que “nenhum documentário é desprovido de ideologia” (NICHOLS, 2005, p.30). Ele serve, portanto, a uma causa, para defender um determinado ponto de vista. Nesse sentido, o filme é uma crítica social aguda. Trata sobretudo do mundo do trabalho ligado ao futebol. Ressalta as diferenças de classes, entre os bens sucedidos e os “sem sucesso”, em uma atividade que, no imaginário popular, está relacionada às ideias de fama, dinheiro e ascensão social.

A posição do cineasta é mostrar o universo do futebol “pobre”, também a partir de sua experiência pessoal, e o documentário revela o lado crítico de uma situação profissional que é o oposto àquela mostrada pela mídia, a de que no Brasil, “o país do futebol”, a fama e o sucesso estão acessíveis a todos.

Nesse mundo sem glamour, sem direitos trabalhistas, sem aposentadoria, esses jogadores revelam a dificuldade para realizar esse sonho, enfatizando que nem todos conseguem fama e riqueza nesse esporte.

¹⁰⁶ Alguns clubes do Distrito Federal mencionados pelos ex-jogadores: Ceilândia, Brasília, Gama, Cruzeiro, Dom Pedro etc.

O documentário mostra ainda o quadro crítico da recolocação profissional no Brasil. São homens de meia idade, “velhos” para o futebol, mas ainda “novos” para o mercado de trabalho. Como a carreira de jogador nem sempre permite investir em formação educacional, a maioria deles se encontra em situação de indefinição profissional.

A exceção é Wlade, que, depois de trabalhar em vários “subempregos”¹⁰⁷, optou pelo curso de enfermagem, uma formação técnica. O personagem procura, dessa forma, a regularização social, obtendo um emprego com “carteira assinada” que lhe permita acesso aos direitos sociais, como a aposentadoria¹⁰⁸, por exemplo, tornando-se um “cidadão” visível, com “trabalho fichado”.

É nesse sentido que Maninho é questionado pela companheira, também jogadora de futebol, que discute com o atleta sobre a possibilidade de estudar, prestar concurso etc. O jogador, no entanto, reafirma a sua intenção de insistir com a carreira de jogador.

Vale lembrar ainda que mesmo para Marquinhos Carioca, um dos personagens em atividade no filme, o emprego apresenta caráter sazonal, já que a carreira de técnico de futebol no Brasil também é inconstante do ponto de vista de vínculos trabalhistas.

3.3.5 O futuro em aberto

Uma cena que resuma a proposta do filme poderia ser aquela em que Maninho recebe o troféu de campeão da segunda divisão candanga, na qual ele reclama por direitos trabalhistas. No entanto, a cena que encerra o filme condensa, mesmo sem texto, o espírito e a proposta do filme. Nela, Maninho, em enquadramento baixo, está sentado em um banco no vestiário, depois que seu time foi eliminado.

Ele está refletindo sobre o seu futuro e o mundo do futebol. Essa cena revela de forma enfática as contradições da realidade futebolística brasileira.

Nela, Maninho está ainda dentro de campo, é um jogador de futebol, mas de um campo que está fora de campo, fora da realidade desejada do futebol que se vê na TV. Ele não jogou no time de ponta que queria, não foi para a Europa como sonhava e sabe que o fim de sua carreira está próximo, apesar de insistir em continuar atuando. Enquanto pensa, em silêncio,

¹⁰⁷ São pessoas que executam ocupações de baixa qualificação, sem vínculo empregatício, como garis, carroceiros, camelôs etc. Dessa forma, são inexistentes, portanto, “não visíveis”, para o Estado, já que não tem representação sindical, patronal ou outra estrutura jurídica que os represente.

¹⁰⁸ Telles (1993, p.6) relaciona a posse da carteira de trabalho à existência civil.

ouvem-se, ao fundo, desculpas, consolações e explicações para o insucesso da sua equipe naquela disputa.



Figuras 47, 48 e 49 - Maninho pensativo após a derrota, e, na sequência, quadros informam sobre o seu histórico como jogador de futebol.

Assim como a equipe do Vila Nova, de Bé, o Dom Pedro de Maninho, que montou uma estrutura razoável para os padrões da região, situação que chegou até a arrancar um certo otimismo do atleta, também foi eliminado pelo Botafogo carioca na Copa do Brasil, um dos torneios mais importantes do calendário do futebol brasileiro¹⁰⁹.

Não haverá a segunda partida e ele tem consciência de que não vai aparecer na TV, com transmissão para o país inteiro, que não vai para o Rio de Janeiro, jogar no Maracanã, palco e símbolo mundial do futebol, e nem terá a possibilidade de ser conhecido em outros países.

Apesar de todas as orações, todos os discursos motivacionais, toda a crença em sonhos e “avisos”, a realidade persiste e Maninho tende a seguir na condição de “invisível” para o futebol brasileiro. Parece saber também, nesse momento, que mais invisível se tornará, porque o fim da carreira se aproxima e o forçará a se recolocar no mercado, em outra profissão, para sobreviver.

Como "não estudou", parece seguir os rumos dos ex-colegas de profissão e vai reproduzir, no centro-oeste, uma realidade que é brasileira, a do subemprego ou do "bico" para sobreviver. Se como jogador ele está *fora de campo*, “invisível”; como ex-jogador, mais *fora de campo* tende a se tornar. As informações finais sobre seu histórico como jogador confirmam a intenção do diretor em conduzir a sua narrativa a partir desse personagem, revelando assim a realidade não mostrada do futebol brasileiro.

¹⁰⁹ A Copa do Brasil é considerada o segundo torneio em importância no calendário do futebol brasileiro, atrás apenas do Campeonato Brasileiro. Iniciada em 1989, o certame concede vaga ao time campeão para a disputa da Copa Libertadores da América, torneio que envolve países da América do Sul. Posteriormente, o campeão da Copa Libertadores disputa o título mundial de clubes contra campeões de outros continentes.

3.3.6 Observações

Fora de Campo é o segundo filme com características do documentário tradicional do diretor. O primeiro foi *Rap, o canto da Ceilândia*, de 2005.

O filme se apresenta como uma narrativa de resgate de memórias, mas também destaca a situação presente dos personagens. O desenvolvimento da história dos personagens ocorre em três camadas: a do próprio depoimento; a que os registros pessoais revelam;¹¹⁰ e, outra, aquela que a imprensa destaca.

Nele, ressaltam algumas estratégias fílmicas adotadas, como a intenção de deixar os personagens à vontade para narrar suas memórias, permitindo várias situações em que a metalinguagem impacta a narrativa, produzindo, dessa maneira, uma dupla narrativa, a do filme, e a dos personagens sobre o filme que está sendo produzido sobre eles. Contudo, como proposta maior, o que é que, mais que retratar o mundo do futebol, é a periferia e as condições sociais dos periféricos que ganham ênfase no filme. Talvez pela exigência do edital, o documentário¹¹¹ faz parte de um projeto nacional de produção de documentários para as televisões públicas, a formatação da obra tenha seguido regras pré-estabelecidas, no entanto, independente do formato, o que fica definido é o espaço fílmico de Adirley Queirós: a periferia de Brasília.

Para retratar esse microcosmo, o diretor analisa uma situação comum no país do futebol, mas que também é sua história particular e de amigos próximos, e que reforça a exclusão social e as diferenças de classes como temas recorrentes nas obras do autor. O fora de campo cinematográfico, portanto, remete ao fora de campo dos excluídos, dos que ficam à margem da sociedade.

O que se denota é que a condição social em que se encontram os personagens não se deu por escolhas dos ex-jogadores, ela é reflexo de complexas configurações socioeconômicas,

¹¹⁰ Os registros pessoais são acervos audiovisuais que revelam narrativa de “outros” sobre os atletas, em fotos, recortes de jornais, vídeos etc. Contudo, nesses acervos pessoais recolhidos, as paredes das casas e os álbuns de fotografia são formas de resgate de memórias pessoais do passado, comuns aos personagens de Adirley Queirós, e que aparecem também em outros filmes do diretor, como com X, em *Rap, o canto da Ceilândia* (vídeo); Assis, em *Dias de Greve* (fotos como jogador na parede); Marquim, em *Branco sai, preto fica* (álbum de casamento), Nancy, em *A cidade é uma só?*, que reconhece e se emociona com uma foto da remoção da Vila IAPI. Nesse sentido, os suportes funcionam como outras telas de exibição da história dos personagens.

¹¹¹ *Dias de Greve* (2009), filme de ficção, e *Fora de Campo* (2009), documentário, foram lançados no mesmo ano, 2009. Para efeito deste trabalho, *Dias de Greve* (2009) fica considerado o segundo filme do diretor.

como o filme sugere, como a falta de oportunidades, a não contemplação dos direitos trabalhistas, a baixa remuneração etc.

Vale ressaltar que, em um cenário de flexibilização e precarização do trabalho, e dada a própria natureza da profissão, outros agravantes, além dos direitos trabalhistas e da baixa remuneração, devem ser considerados na carreira de jogadores de futebol.

Sousa (2008, p.13), por exemplo, em seu estudo sobre o jogador de futebol como força de trabalho, destaca “o isolamento social, a falta de controle de seu tempo livre e a incerteza da continuidade da carreira, que a rigor é muito curta” como sentimentos comuns aos profissionais que optam por essa carreira.

Se o futebol, como outras competições, “tornaram-se um produto extremamente valorizado pela indústria do entretenimento”, a partir dos anos 1970 (SOUSA, 2008, p.30), a precarização ainda persiste, e a fama e os salários milionários estão restritos a poucos jogadores.

Assim, se “o jogo de futebol é um produto fundamental do negócio futebol e da indústria do esporte” (SOUSA, 2008, p.34), os jogadores, peças fundamentais desse espetáculo, quando não atingem o patamar de “estrelas”, tem que conviver com condições precárias de trabalho, salários atrasados e ações na justiça para reaver direitos profissionais¹¹².

Nesse sentido, a voz de Maninho, que apesar de continuar jogando, se posiciona criticamente no espaço a que pertence e frequenta, se soma a do diretor, que agora como cineasta, participa e questiona a realidade que o cerca.

Se o filme dessa forma funciona como um canal de denúncia para os jogadores; por outro lado, coloca como protagonistas indivíduos que representam imagens “não idealizadas” do mundo do futebol. Ainda assim, apesar de invocar a história dos “excluídos” e não daqueles que obtiveram “sucesso”, uma inversão na abordagem temática corriqueira da mídia esportiva comercial, o filme não aciona recursos narrativos que apelem para os sentimentalismos. Narra sem dramatizar, ainda que na história os personagens não sejam recompensados pelos esforços e dedicação ao esporte.

Nesse sentido, o filme, a rigor, tem vários personagens principais, na medida em que todos, na particularidade das experiências, representam o mesmo recorte: no país do futebol, onde apenas 8% dos jogadores pertencem à elite futebolística, eles são os “fora de campo”¹¹³.

¹¹² Como lembra o autor, a própria Consolidação das Leis do Trabalho – Decreto-Lei nº 5.452/43 - foi apresentada pelo então presente Getúlio Vargas em um estádio de futebol, o São Januário, do Clube de Regatas Vasco da Gama, em primeiro de maio de 1943. (SOUSA, 2008, p.38). O texto da Lei pode ser acessado no site www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/Del5452.htm

¹¹³ Graize (2015), em um artigo sobre o cinema e o futebol relaciona vários filmes que tratam do futebol brasileiro nas obras cinematográficas. Segundo o autor, o primeiro filme data de 1931, *O campeão de Foot-Ball*, dirigido

Dessa forma, fora de campo do futebol, mas dentro do campo do Cinema, o filme mostra o “invisíveis” do futebol.

A análise de um filme pode seguir diferentes critérios e caminhos, contudo, no cinema de Adirley Queirós, apesar das múltiplas possibilidades interpretativas, percebe-se uma linha que remete às reflexões para o universo das marcas sociais e culturais, destacando os periféricos nesse espaço de disputas por visibilidades.

Em *Fora de Campo* (2009), o mundo do trabalho é apresentado em suas contradições. De um lado, o sonho do periférico pela ascensão social através do esporte; do outro, a realidade de que há vários outros fatores imponderáveis que não permitem a realização profissional.

Dentre esses fatores, podem ser considerados a questão física, que pode prejudicar a carreira, a “sorte” de ser observado por alguém que o contrate para uma equipe de maior expressão etc. Nesse sentido, Maninho mostra que só o esforço individual pode não ser suficiente, já que há limites e intervenções para além da vontade de cada um e que podem impedir a mobilidade social.

O exemplo de Maninho ilustra com propriedade as discussões sobre trabalho na obra de Adirley Queirós. Assim, se em *Fora de Campo* (2009), o jogador em fim de carreira se nega a aposentar, em 2014, em outro documentário, já na condição de ex-jogador, ele, assim como outros personagens de *Fora de Campo*, também aparece desempenhando uma atividade informal.¹¹⁴



Figura 50 - Registro do filme *Meu nome é Maninho* no site portacurtas.

por Génesio Arruda. UFES: Universidade Federal do Espírito Santo: Cine Metrópolis, 2015. Disponível em: www.cinema.ufes.br/cinema-brasileiro-futebol. Acessado em 01/12/2018.

¹¹⁴ Em 2014 ele retorna como personagem no documentário *Meu nome é Maninho*, na ocorrência da Copa do Mundo de Futebol do Brasil em Brasília. A informação do site “portacurtas”, especializado em curtas metragens, indica o documentário dirigido pelo mesmo diretor, mas que, naquele filme, apresentava Maninho já como ex-jogador e vendedor ambulante de água e camisetas de clube de futebol na entrada do estádio Mané Garrincha. O documentário seria então uma narração projetiva do personagem de 2009, que, depois de encerrar a carreira teria caminhado também para o subemprego, como os outros ex-jogadores. www.portacurta.com.br. Acessado 23/07/2018

Desse modo, a partir da menção ao documentário de Maninho como vendedor ambulante, pode se destacar que o trabalho como meio de subsistência é um dos temas recorrentes na cinematografia do cineasta, e ele aponta também para a imobilidade social da periferia.

Nesse sentido, os três primeiros filmes do diretor, *Fora de Campo* (2009), *Rap, o canto da Ceilândia* (2005) e *Dias de Greve* (2009), ao versarem sobre o tema, parecem perfazer uma espécie de Trilogia sobre o Trabalho na obra de Adirley Queirós, apesar dos outros temas importantes destacados pelo cineasta.

3.4 A CIDADE É UMA SÓ? - A história “renarrada”

Quarto filme do cineasta, *A cidade é uma só?* foi produzido em 2012, com estreia no ano de 2013. O filme se situa no contexto da comemoração dos 50 anos de Brasília e tem como pano de fundo a discussão sobre a questão territorial e a exclusão social¹¹⁵. Nesse sentido, o tema da história da fundação da Ceilândia, iniciado com *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), é retomado na cinematografia de Adirley Queirós.

A proposta é aprofundar a discussão sobre a Campanha de Erradicação de Invasões promovida pelas autoridades brasilienses a partir do final da década de 1970 e que deu origem à cidade de Ceilândia.

O filme se coloca como uma narrativa que questiona a versão oficial sobre o surgimento da cidade, emitida pelas autoridades governamentais, colocando em cena a versão dos excluídos sobre o processo de construção da nova capital e a consequente criação de Ceilândia. A narrativa enfatiza sobretudo o processo de segregação e exclusão social promovido pelos governos federais e distrital contra os migrantes pobres que habitavam a área urbana do Plano Piloto de Brasília.

Ao destacar as distorções desse processo, a narrativa direciona-se contra o apagamento dessas distorções, recuperando arquivos históricos e acionando memórias dos excluídos,¹¹⁶ colocando-se como um contradiscurso ao discurso oficial que predominou sobre o processo de remoção. Dessa forma, por meio do filme, produzido na periferia e pelos próprios

¹¹⁵ A versão para o cinema do filme é de 72 minutos. Na presente análise, foi utilizada a versão para televisão, com 52 minutos. Nessa versão, o filme é dividido em 4 blocos, com previsão de 3 intervalos (breaks) para chamadas comerciais ou institucionais.

¹¹⁶ Uma “contra memória”, como coloca Mesquita (2015, p.4). Segundo a autora, o filme é “uma crítica cáustica a mistificação que cercou a utopia e a promessa de futuro desenvolvidas na cidade modernista”.

periféricos, emerge a voz dos removidos, que adquirem poder de fala, vez e voz, para relatar a própria versão sobre a história da remoção.

A proposta de análise tem como objetivo, então, tentar compreender como se estrutura o contradiscurso à versão oficial e de que modo a história da remoção é revisada e recontada pelos periféricos.



Figura 51- Cartaz do filme com legenda da fala de Niemeyer

A proposta de análise tem como objetivo, portanto, tentar compreender como se estrutura o contradiscurso à versão oficial e de que modo a história da remoção é revisada e recontada pelos periféricos. A partir dessas premissas, a análise centra-se em de três personagens – Nancy, Dildu e Zé Bigode - para, a partir de suas ações no filme, apontar os elementos principais que configuram a versão dos periféricos.

Como a intenção é destacar a construção da narrativa pelos personagens, é importante apresentá-los, ainda que de forma resumida: Nancy, que relata a experiência pessoal da remoção da Vila IAPI para Ceilândia; Dildu, morador da periferia e candidato a deputado distrital, que utiliza a história da remoção como uma de suas plataformas políticas; Marquim, o rapper que ajuda Dildu a elaborar o jingle da campanha a deputado; Dandara, namorada de Dildu; e Zé Antônio ou Zé Bigode, cunhado de Dildu, que vive de especulação imobiliária, negociando lotes na periferia do Distrito Federal.

3.4.1 A forma do filme¹¹⁷

O empréstimo do título do livro de Eisenstein para nominar esse tópico pretende chamar a atenção para um dado novo na forma como está estruturado o filme em questão. Depois de

¹¹⁷ *A forma do filme* é o título do livro do teórico russo Sergei Eisenstein publicado em 1929 e que trata de reflexões sobre cinema. Os ensaios abordam, entre outros temas, a montagem do filme, a dramaturgia da forma do filme, relação entre teatro e cinema etc.

três filmes em que pratica a narrativa de gênero “puro” – *Rap, o canto da Ceilândia* (2005) e *Fora de Campo* (2009), documentários tradicionais, e *Dias de Greve* (2009), um filme de ficção –, *A cidade é uma só?* apresenta-se com uma narrativa híbrida, mistura documentário e ficção, primeira experiência nesse sentido na cinematografia de Adirley Queirós.

Mencionada por vários autores - Comolli (1969); Ramos (2008); Metz (1977); Aumont (1999), para citar alguns – a narrativa híbrida não é nova no cinema. Guimarães (2013), por exemplo, destaca que “os trânsitos entre estratégias ficcionais e documentais é anterior à própria instituição desses dois estatutos da escritura cinematográfica como entidades separadas”. (GUIMARÃES, 2013, pp.62-63). Segundo o autor, ela já existiria desde Lumière, no princípio do cinema.

Contudo, o autor faz uma observação relevante sobre esse procedimento narrativo na cinematografia brasileira. Segundo o teórico, ao contrário da proposição de Comolli (1969), que destacava técnicas documentais na ficção, o caso brasileiro apresenta uma “inversão singular”. Não se trata da ficção se servir de estratégias documentais. Para Guimarães (2013), os filmes documentários brasileiros contemporâneos apresentam “arquivos que se ficcionalizam” e “inventam maneiras singulares de encarar politicamente o presente”. (GUIMARÃES, 2013, pp 60-63), ou seja, é a partir do documentado que se parte para a ficcionalização. Esse “desvio pela ficção” apontado por Guimarães (2013, p.62) é um procedimento que pode ser atribuído como uma característica do filme em análise: uma ficcionalização que se dá a partir do arquivo oficial, e que dá suporte ao discurso de dissensão proposto.

Já na abertura do filme, o mapa de Brasília é queimado¹¹⁸ e o X da Campanha de Erradicação de Invasões ganha evidência ao ser colocado junto com o título interrogativo do filme. Uma recusa explícita à versão oficial,¹¹⁹ portanto, e, por extensão, a todo imaginário que Brasília representa para os membros do Coletivo de Cinema em Ceilândia.

Desse modo, à pergunta do título segue uma narrativa construída por oposição acentuada. Ela se dá sobretudo pelo recurso de montagem, que destaca a contraposição som x imagem durante todo o filme. A cada destaque dado pelos materiais audiovisuais oficiais ao projeto da nova capital contrapõem-se sons e imagens da periferia no presente, ressaltando as contradições

¹¹⁸ O ato de queimar o mapa de Brasília - proposta explícita de agressão – acontecerá também em Branco sai, preto fica, com a bomba, o que enfatiza uma “guerra declarada” que “queima” Brasília”.

¹¹⁹ Silva (2015, p.84) lembra que “em sentido estrito, o “x” conota uma rasura ou uma anulação”.

do projeto de Brasília. Contra as peças publicitárias do passado, vivências dos personagens no presente¹²⁰, revelando os equívocos do projeto da capital federal.



Figura 52 - Ponto de vista de Assis de dentro carro. Observa-se também que uma rádio foi sintonizada.

O recurso de montagem, portanto, intensifica a proposta de dissenso, enfatizando o contraponto de forma quase imediata ao discurso oficial, se constituindo, nesse sentido, como uma montagem que opera na construção e desmonte de discursos envolvidos.

Nesse processo, ganha evidência a edição de som, principalmente no embate que se estabelece entre sons das peças oficiais e as sonoridades da periferia. Além disso, a edição de som, ao antecipar ou retardar a banda sonora em vários momentos, “contaminando” a cena, conforma à narrativa uma carga dramática, acentuando contrastes¹²¹. O filme apresenta uma proposta estética naturalista, com iluminação tradicional, com planos simples adaptados ao perfil pretendido para realçar os personagens.

Nesse sentido, Nancy, a depoente, é, na maioria das vezes, enquadrada em ambiente interno, sentada, plano fechado ou meio plano. Zé Bigode, em suas ações pela periferia, é enquadrado, predominantemente, também em plano fechado, dentro do carro, para evidenciar a natureza do seu trabalho, o de prospectar negócios pela periferia. Com Dildu, a câmera trabalha com planos mais abertos, destacando sua presença na paisagem da periferia, ou suas idas e vindas para o Plano Piloto onde trabalha. O personagem representa, dessa forma, o périplo diário dos ceilandenses da periferia para o Plano Piloto em transportes coletivos. Dildu e Zé Bigode são, portanto, personagens em “movimento”, ao contrário de Nancy.

¹²⁰ Conforme coloca Mesquita (2015, p.11), ao relacionar arquivos audiovisuais históricos e encenações, a montagem do filme opera uma “justaposição de heterogêneos”.

¹²¹ Um exemplo pode ser a cena em que o coral de crianças, no material de arquivo, canta o jingle da Campanha no ponto em que a letra diz “você que tem um bom lugar prá morar” ressaltando que a cidade é uma só, enquanto a imagem que se vê no filme mostra o carro de Zé Bigode transitando por uma rua de terra e esburacada da cidade, com aparente falta de infraestrutura etc.

As participações dos personagens se apresentam intercaladas ao longo do filme. Em sua estrutura geral, a montagem repete um modelo já apresentado em outras obras, como em *Dias de Greve* (2009), por exemplo. Após uma parte introdutória, seguida do título, vêm as participações dos personagens e, no fechamento do filme, uma mensagem escrita dá o recado final, sob a tela preta.

3.4.2 Os personagens que constroem a narrativa de *A cidade é uma só?*

A contraposição à história oficial ganha projeção pelos objetivos buscados pelos personagens principais na trama: Nancy, Dildu e Zé Bigode. Por meio deles se dá o resgate da história da remoção e a apresentação das distorções do projeto da capital federal no que concerne à periferia.

Desse modo, a narrativa procura evidenciar o resgate do passado operado por Nancy, mostrando-a cantando músicas que se referem à remoção, acessando arquivos oficiais em busca de materiais audiovisuais sobre a Campanha da Erradicação da década de 1970, mas também em sua tentativa de reencenar o jingle da campanha no presente do filme. Vale lembrar que Nancy, como moradora da Vila IAPI, percorre a trajetória de um personagem do real, como alguém que vivenciou, de fato, na narrativa, a experiência da remoção, o que dá ao filme um caráter de documentário. Nancy é, portanto, uma ceilandense originária¹²².

Já Dildu e Zé Bigode são mostrados em suas andanças pelo cotidiano da periferia, realçando também um modo de vida periférico. São personagens que representam ícones destacados no imaginário social da capital federal: as figuras do político e do especulador imobiliário. Como personagens ficcionais, estabelecem a narrativa híbrida do filme.

Dildu, faxineiro e morador da Ceilândia, divulga pela periferia sua campanha de deputado distrital. É também o personagem que conecta Ceilândia e Brasília, em seu périplo diário da periferia para o Plano Piloto. Como morador local, almeja assento como representante da periferia na Câmara Distrital.

Já Zé Bigode, seu cunhado, praticamente não sai da periferia. É mostrado sempre na periferia extrema, nos limites do território do Distrito Federal com o território goiano. Frequenta Ceilândia e, nas raras oportunidades em que aparece no Plano Piloto de Brasília, é para ajudar Dildu em sua campanha distrital. Seu cotidiano é a comercialização de lotes na periferia.

¹²² Nancy, nesse filme, assim como Marquim, em *Rap, o canto da Ceilândia*, são personagens que relatam a experiência pessoal da remoção da Vila IAPI para Ceilândia. Nesse sentido é que são considerados como “fundadores da Ceilândia” na cinematografia do diretor.

Os personagens são locais, corpos que ocupam a cidade e agem no sentido de reafirmar a identidade periférica. Desse modo, ditada pela dinâmica dos personagens, resgatando o passado e promovendo a “autoficcionalização de uma experiência real”, como já afirmou Silva (2015, p. 76), é que a história de Brasília e a discussão sobre a fundação da Ceilândia evolui no filme.

Por meio da narrativa híbrida, as ações dos personagens propõem não apenas o resgate do passado, mas também discutir o presente, além de indicar projeções para o futuro da periferia.

Se com Nancy a história documental é resgatada com jingles e imagens de arquivo, é com Dildu e Zé Bigode, personagens ficcionais, que conhecemos a Ceilândia “real”. Eles representam a cidade atual, ressaltando as contradições e os desafios enfrentados pelos moradores da periferia em suas jornadas cotidianas.

O primeiro personagem a aparecer no filme é Zé Bigode. Na cena, ele foi verificar uma possibilidade de negócio. Ao abrir a narrativa com o personagem, o tema da especulação imobiliária, que transformou o mapa de Brasília e de Ceilândia, ganha evidência, apontando um dos vetores das distorções do plano original da capital,¹²³ a especulação imobiliária que acompanha a história de Brasília desde o início do projeto de construção. Ele visita uma área que começa a ser explorada, mas que guarda ainda sua marca bucólica, com sons de pássaros e vegetação local.



Figura 53 - Zé Bigode nos limites do Distrito Federal negociando terrenos.

A ação de Zé evidencia a maneira como se deu a ocupação dos territórios do Distrito Federal, em parte pela ação estatal, em parte pelas possibilidades econômicas que a construção de Brasília propiciou. Nesse sentido, à revelia do plano elaborado para a capital, se

¹²³ Mussel (2016) faz uma interessante relação entre o JK e Zé Bigode ao mostrá-los em áreas virgens do Distrito Federal e destacar como cada um vislumbra a ocupação do território.

configuraram vários outros arranjos socioeconômicos e culturais surgidos da própria dinâmica do processo de construção.

Zé representa um desses arranjos, com um personagem que se desloca pelo território mapeando oportunidades de negócios e modificando o mapa da cidade. O interrogativo “será?” que ele profere é diferente daquele expressado por outro personagem, Dildu, já que em Zé, a pergunta reflete uma possibilidade aberta de um novo negócio, e que interessa apenas a si.

O que o filme já evidencia é que a própria criação da Ceilândia está também diretamente influenciada pelos jogos operados pelo interesse econômico. Contudo, a pergunta de Zé dá o caráter de interrogação que costura o filme, já que ele é um dos personagens que mostrará a periferia no presente e as contradições advindas do projeto da capital federal.

É pelo personagem, que atua como contraponto aos discursos ufanistas de exaltação de Brasília, que suas andanças pela periferia, mostrará uma realidade diametralmente oposta ao mundo desenvolvido que o discurso oficial anuncia.

No ideário do governo desenvolvimentista de Juscelino Kubistschek, a construção da nova capital representava um país voltado para o futuro, uma modernidade que seria alcançada pela ação do Estado. Desse modo, a criação de Brasília no centro do país foi pensada como uma das ações que estimularia o desenvolvimento de uma região a partir de um modelo de cidade. Essa nova cidade, por impulso de contaminação, serviria de referência para o desenvolvimento do resto do país¹²⁴.

Contudo, no real histórico, as contradições do país se tornaram presentes e o sonho da cidade modelo modernista sofreu distorções. Zé Bigode é um dos personagens que vai evidenciar essas distorções, mostrando uma periferia pobre, com infraestrutura deficitária evidente, mas que está no perímetro do Distrito Federal, centro político-administrativo do país.¹²⁵

Nessa primeira parte do filme, em que as contradições são apresentadas por um embate de discursos de representação entre Brasília e a periferia, Zé carrega também uma contradição inerente ao personagem. Morador da periferia carente, mostra-se um personagem que

¹²⁴ Rolnik (2004, p.21) afirma que o termo cidade relaciona, ao mesmo tempo, organização de território e relação política.

¹²⁵ Saboia; Sandoval (2012, p.8) destacam a interdependência dos dois ambientes ao referirem-se à Brasília e Ceilândia: “(...) de um lado o espontâneo e caótico [Ceilândia] e de outro o planejado e estéril [Brasília]. [...], um ambiente depende do outro, no sentido de que são dois lados do mesmo acontecimento [...]”.

incorporou o senso de oportunismo. Age motivado por interesses individuais, desapegado, como sugere o filme, de preocupações sociais, ambientais ou coletivas.

Zé representa um agente interno, gerado no próprio corpo da cidade e que atua sobre o espaço público, um personagem radical e livre que provoca a transformação da vida na periferia pela especulação imobiliária. Seu comportamento reflete a ação de outros agentes que outrora também agiram para atender interesses específicos em outras partes do Distrito Federal.¹²⁶No filme, a atualização da história para o presente, se dá no discurso de Niemeyer – “aí está Brasília, tantos anos passados...”. No entanto, após a fala de Niemeyer, quem continua em cena é o especulador imobiliário, já que é do carro de Zé que vê a periferia atual por dentro. É no seu itinerário que as contraposições ganham ainda mais expressividade, ressaltadas pelo som e pela imagem.

A parte periférica do Distrito Federal que a narração destaca está longe do discurso ufanista e modernista pregado pelos idealizadores da capital. O que se observa é uma periferia com iluminação precária, ruas de terra esburacadas, casas sem acabamento. Os solavancos do carro de Zé, dessa forma, refletem os percalços do projeto original.

Na sintonia do rádio¹²⁷ do carro do personagem, dentro do território da periferia, após diversos discursos aleatórios, mas presentes na realidade da periferia, como o discurso religioso¹²⁸, por exemplo, chega o pronunciamento atribuído a Juscelino Kubitschek sobre o projeto de Brasília. Ao discurso que destaca a “fé no amanhã do país” do ex-presidente da República, a cena da periferia é um contraponto forte¹²⁹

O embate entre sons e imagens que opõem as peças oficiais e a sonoridade da periferia se intensificam nessa primeira parte do filme. Em outra distinção, o personagem Marquim destaca

¹²⁶ Tavares (2009, p.68) salienta que a remoção afastou a população mais pobre do Plano Piloto de Brasília enquanto a classe média e média-alta foi beneficiada com a criação de regiões administrativas (RAs), dentro do Plano Piloto, como as do Guará, Lago Sul e a ocupação da Península do Lago Norte, algumas das áreas mais valorizadas do Distrito Federal. Gouvêa (1995, p.69) também aponta situação semelhante ao destacar que “no mesmo momento que se removia a Vila do IAPI, bem como as favelas contíguas (Morro do Querosene, Vila Bernardo Sayão, Vila Tenório e Vila Esperança) se construía em suas adjacências, a cidade satélite – CQS do Guará II, pensada para abrigar população equivalente àquela que estava sendo erradicada.

¹²⁷ O rádio, aqui, pode ter seu uso relacionado a diversos fatores. Ao apresentar os discursos históricos, representa um tempo em que o uso da televisão ainda não era popularizado. Por outro lado, serve também como recurso narrativo ao possibilitar a contraposição dos discursos unicamente sonoros às imagens que se vê do carro de Zé.

¹²⁸ A presença dos discursos religiosos que entram na narrativa dos filmes de Adirley Queirós de forma direta ou indireta. Em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), com Jamaica e na cena da casa de Marquim; com Bezerra, em *Fora de Campo* (2009); com Zé Antônio e Carlão, em *Dias de Greve* (2009)

¹²⁹ A imagem real da periferia é mostrada pelo olhar de um periférico, na câmera subjetiva de Zé Bigode.

esse antagonismo dos discursos ao colocar em evidência o *rap*. Aliás, o *rap* das “antigas”, que ele canta em uma roda de fogueira é o oposto ao som do institucional que destaca Brasília como síntese da nacionalidade brasileira. No clipe oficial, que mostra imagens do Ministério das Relações Exteriores, Torre de TV, Catedral Ecumênica e outros pontos turísticos de Brasília, a trilha sonora destaca estilos musicais como o samba, o frevo etc., mas exclui o *rap*, que representa a periferia.

A cena da fogueira com Marquim, Dildu, Dandara e Zé Bigode, resgata hábitos de socialização de tempos passados, as rodas de conversas, em contraponto aos modos modernos, na cidade, via suportes eletrônicos. Destaca, sobretudo, a anterioridade histórica das narrações orais, do qual o *rap* também é tributário.¹³⁰

No entanto, se a roda de conversa remete aos depoimentos dos personagens no filme, que também trarão essa característica da oralidade, é por meio dos suportes eletrônicos que a voz da periferia também será ampliada, nas músicas cantadas por Nancy, que resgatam a história da remoção, no jingle e nos *raps* cantados por Dildu.

Quanto ao jingle, seu uso ganha importância como recurso narrativo também por se constituir num dos elementos principais da investigação de Nancy, que se propõe a reencenar e regravar o jingle antigo com crianças do presente. A reconstituição seria, desse modo, uma versão produzida pela personagem periférica para destacar a história da remoção.¹³¹

Recuperar a história é também a pretensão da equipe de documentário que entra em cena. E o diretor-entrevistador-personagem vai ouvir Nancy, já que essa equipe está fazendo um filme sobre os 50 anos da fundação de Brasília¹³², e Nancy é uma das testemunhas da criação de Ceilândia. Ficção e documentário se encontram no filme para estabelecer as linhas narrativas que se seguirão¹³³. Nancy passará, então, a contar sua versão da remoção para a equipe do documentário.

¹³⁰ Essa referência que sugere um resgate da oralidade também está na estrutura fundante do rap como gênero musical, como apontado na análise do filme *Rap, o canto da Ceilândia*.

¹³¹ Como lembra Martins (2016, pp.38-41), o jingle é uma peça publicitária marcante, “colante”, mas descartável, “produzida para ser esquecida tão logo tenha cumprido sua função comercial ou ideológica”.

¹³² O filme dentro do filme que coloca em questionamento os limites da narrativa documental, instaurando uma verdade do filme para além da simples reprodução do real, instituindo a narrativa híbrida como uma nova experiência de abordagem do real. Guimarães (2013, pp.62-63) ressalta que o cinema documental é “atravessado por uma vontade de ficção” desde Vertov e Flaherty. Para o autor, essa prática no cinema contemporâneo estaria ligada a um “certo esgotamento de estratégias documentais clássicas”, acentuado por “um desejo de intervenção política mais pronunciado”.

¹³³ Na mistura de personagens “reais” e fictícios, temos, conforme também já apontado por Martins (2015, p. 91), que Nancy (“real”) é tia de Dildu (ficção), que é cunhado de Zé Bigode (ficção). Assenta-se, a partir deste filme, essa outra característica narrativa híbrida do diretor, a mistura de personagens que representam instâncias

Nesse processo, ela irá também procurar nos arquivos oficiais, materiais audiovisuais que resgatem a experiência da remoção, além de tentar reencenar a própria experiência, regendo um coro de crianças. Sua luta pela preservação da memória contra o apagamento oficial e sua versão da remoção são direcionadas para o documentário em curso dentro do filme.



Figura 54 - Nancy acessa os arquivos oficiais.

Em seus depoimentos, ela vai destacar as razões da remoção como uma exclusão social que se preocupava também com a estética¹³⁴ da cidade, ao remover os pobres que enfeavam Brasília, enfatizando, contudo, que eles foram “jogados” em uma região sem nenhuma infraestrutura.¹³⁵

Outro ponto destacado por ela diz respeito ao seu desconhecimento, quando criança, dos verdadeiros objetivos da Campanha, ao recrutar crianças justamente na Vila IAPI, na qual ela residia, revelando a tática de convencimento da Campanha que, utilizando-se de recursos retóricos, divulgava uma ação social que visava o bem-estar dos assentados¹³⁶. Vasculhando arquivos e ensaiando o jingle que pretende reencenar, Nancy recupera a história da remoção,

narrativas diferentes, mas que atuam juntos, com o mesmo status, na trama. Contudo, essa cena emblemática parece enfatizar um arranjo narrativo. É perceptível, no filme, que os personagens Dildu e Zé Bigode agem “separados” da narrativa de Nancy Nesse sentido, *A cidade é uma só?* não apresenta uma concepção híbrida desde o princípio, como ocorre com *Branco sai, preto fica*, por exemplo, pensado já como um *docudrama* e concebido nesse formato desde o início.

¹³⁴ Ammann (1987, p.21) define como “saneamento estético” a política de remoção, pois os assentamentos populares trariam uma imagem ruim à cidade.

¹³⁵ O verbo “jogar”, para referir-se à remoção, é utilizado por outros personagens, em outros filmes dirigidos por Adirley Queirós, como, por exemplo, por Marquim e Japão em *Rap, o canto da Ceilândia*, e enfatiza a maneira como os periféricos veem a ação das autoridades distritais quanto aos objetivos reais da remoção.

¹³⁶ Cabe anotar também o discurso imperativo no jingle da Campanha oficial: “você, você, você, você vai participar. Porque, porque, porque, a cidade é uma só...”

mas também a sua. Para reforçar seu esforço de pesquisa, além de mostrá-la em contato com inúmeros registros da remoção, o filme ilustra seus depoimentos com recortes do jornal do Correio Braziliense que destaca a Campanha de Erradicação de Favelas na época.



Figura 55 - A falta de infraestrutura estrutura que aponta Nancy

Essas participações de Nancy continuam intercaladas às ações dos outros personagens, porém a parte documental se torna menos enfatizada com a progressão dos personagens ficcionais na trama. As participações dos personagens de ficção se apresentam, ora em conjunto, na ajuda que Zé Bigode dá ao cunhado Dildu em sua campanha política, ora em ações individuais.

Em sua ação individual, Zé Bigode,¹³⁷ continua circulando com seu carro pela periferia. Em uma de suas incursões pelos extremos da cidade, vai atrás de um lote, em uma negociação suspeita, acompanhado pela equipe do documentário¹³⁸.

Enquanto se desloca, narra as transformações da periferia, afirmando conhecer tudo ali. Menciona chácaras, criação de gado, hortifrutigranjeiros, pontuando a passagem do rural para o urbano, e critica a ocupação desordenada do lugar que ele ajudou a desenhar.¹³⁹ Ao ponderar sobre a cidade que se transforma incessantemente. Zé Bigode torna-se, nesse momento, uma

¹³⁷ Como um “homem de negócios”, Zé veste trajes sociais, anda sempre de carro, ainda que de segunda mão. É também o único dos personagens que tem celular. É apresentado com hábitos simples, como, por exemplo, comendo milho cozido, prática alimentar antiga, que remonta ao Brasil pré-colonial, mas que também representa ainda hoje um hábito alimentar comum na periferia.

¹³⁸ Aqui, o documentário dentro do filme está no âmbito da ficção, acompanhando um personagem ficcional agindo dentro de uma realidade da periferia, a especulação imobiliária. A tratativa, porém, não deve ser filmada, com risco de atrapalhar o negócio. O documentário sujeita-se à ficção, em nome do drama. O diretor-entrevistador-personagem inclusive pede para o operador abaixar a câmera e um quadro escuro aparece na tela.

¹³⁹ Zé Bigode não apenas aponta a mudança do rural para o urbano, ou a invasão do urbano sobre o rural, mas acima de tudo, a metropolização e a explosão imobiliária desordenada quando diz frases como “a cidade cresceu”; “havia roça”; “enfioi uma casa aqui”. Vale lembrar a afirmação de SANTOS (1980, p.22), de que define o espaço como um campo de forças cuja aceleração é desigual.

espécie de planejador urbano informal da periferia. No entanto, como relata para a equipe de filmagem, uma necessidade básica da população impulsiona seu trabalho: “O povo quer morar”.

Se Zé Bigode circula de carro e é mostrado geralmente em plano fechado, Dildu é o personagem da rua, do espaço aberto, mas, sobretudo, do movimento, das andanças a pé e por longos percursos, no “sol quente”. A cidade se escancara na tela com Dildu¹⁴⁰. Sua trajetória no filme é intercalada de duas maneiras: a primeira, pelo seu trajeto diário ao Plano Piloto, onde trabalha; a segunda, pela sua ação na periferia, atuando em sua campanha política. Nesse sentido, o PCN, Partido da Correria Nacional, reflete o personagem e o próprio espírito da periferia que procura se adaptar as exigências do cotidiano¹⁴¹.

Na ida ao trabalho, ele é mostrado sempre de forma demorada, com a narrativa respeitando e ressaltando o longo percurso no transporte público e seu cansaço pela rotina diária, que começa ainda de madrugada, com a cidade escura, e termina já no começo da noite.

Seu emprego em uma instituição de ensino, desempenhando uma função comumente atribuída, pelo senso comum, às pessoas “que não tiveram estudo”, reforça um dos itens de sua plataforma política que é o de estudar a periferia para que ela se torne “classe média “cabulosa” também”.¹⁴²

Contudo, o X estampado em sua camiseta remete à Campanha de Erradicação dos moradores da Vila IAPI. Como candidato, ele reivindica indenização aos ceilandenses pelo tratamento dispensado pelas autoridades governamentais no evento da remoção. Como ele explica para alguns moradores, a proposta é ressignificar o X¹⁴³, tornando-o uma representação

¹⁴⁰ O uso da lente grande angular em algumas cenas amplia a representação da periferia no filme. Se, por um lado, a cidade ganha em dimensão e representatividade; de outro, dependendo do enquadramento, apequena o personagem ante ao quadro aberto, como ocorre com Dildu na cena em que atravessa um campo de terra com outdoor ao fundo. Contudo, o personagem representa uma opção narrativa que também exalta a oposição, já que o próprio diretor afirma a intenção de mostrar a cidade em seus filmes e que eles não são “filmes de apartamento”, “sem identidade de lugar”, como os filmes produzidos em Brasília. A inspiração pode ser tributada também aos *spaghetti westerns*, uma das predileções cinematográficas do diretor.

¹⁴¹ D’Andrea (2013, p.50) aponta que o termo “correria” está relacionado ao rap. Segundo o autor, a ausência de repouso no rap, ausência de refrão, é a materialização musical da expressão “correria”. A performance do rap não possibilita o descanso e os rappers se revezam no microfone.

¹⁴² O personagem Dildu, além de um discurso que recusa a vitimização, traz também um caráter de humor ao filme, tanto pela sua forma de atuar quanto pela forma como profere seus discursos. Sua fala apressada, “cuspidando palavras” e que se assemelha de certa forma à metralhadora de um gangster atirando, é reforçado pela profusão de símbolos que expressa.

¹⁴³ São várias as representações possíveis para o X. A primeira, por resgatar, com Dildu a história da remoção, experiência própria do ceilandenses. A segunda é sua ressignificação, um X que recusa a versão oficial de Brasília, e, uma terceira, porque também remete ao X original, marco fundamental da criação de Brasília. Conforme Holston (1993, p.73) citando palavras de Lúcio Costa, o projeto da nova capital “nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal-da-cruz”. Essa

positiva, de transformação da periferia. Ao contrário de Zé Bigode, que sugere apropriação indevida, em sua atitude individualista, Dildu se preocupa com o coletivo, e o “nós” surge na narrativa¹⁴⁴.



Figura 56 - Nancy explica sobre o “X”.

Ao encomendar e gravar um jingle com Marquim, estilo *gangster*¹⁴⁵, com arma engatilhando e tiros, Dildu descreve na gravação suas outras propostas de campanha, como cursos para concursos públicos, luta contra a hereditariedade no serviço público, cinema a um real, com apresentação de filmes populares¹⁴⁶, de bague-bague e caratê.

Na narrativa, seu ideal de transformação para a periferia é colocado à prova em algumas oportunidades. Numa determinada sequência o carro enguiça. Bateria ou gasolina?¹⁴⁷ O carro “pega”, mas, depois, em outra cena, seguindo sua campanha a pé, ele se depara com a grande carreata de uma campanha política, denotando a precariedade dos recursos materiais para viabilizar a sua candidatura.

referência é repetida também com a criação de Ceilândia. Segundo Peixoto et al. (2017, p.16), o projeto Ney Gabriel partia das mesmas referências ao projeto do Plano Piloto de Brasília, dois eixos no sentido norte-sul que se cruzavam. O X, como ato de marcar residências, também está ligado ao “Ponha-se na Rua” utilizado no Brasil colonial.

¹⁴⁴ Dildu utiliza-se de um procedimento comum da política, o corpo-a-corpo com o eleitor, mas esse *outro* também é local, como ele.

¹⁴⁵ Segundo Peixoto et al. (2017, p. 7), o *gangsta* é um estilo mais pesado de *rap*, que lembra tiroteio verbal. Os autores destacam que o aparecimento desse estilo se dá nos anos 1980 em um momento específico de transformação do gênero musical: “Nos anos 1980, às facetas musical, poética, corporal e visual, somou-se uma dimensão intelectual ou política. Desse momento em diante o rap divide-se em diferentes vertentes: além do estilo *gangsta* (...), tem-se o *rap* ostentação, o *rap* luxúria (que compõe uma vertente mais comercial) e o *rap* nacional (cujo foco principal é a denúncia social).

¹⁴⁶ Uma das referências cinematográficas do diretor.

¹⁴⁷ Carros de segunda mão que precisam de uma recarga ou que enguiçam na periferia são recorrentes nos filmes de Adirley Queirós. Além desse, de Dildu e Zé Bigode, o carro de Edvaldo em *Dias de Greve* também enguiça; assim como o carro de Shokito tem que receber uma carga extra de energia em Branco sai, preto fica.

A sequência final destaca sua ação solitária, mais persistente. Ele continua em campanha, mas os enquadramentos em plano aberto sugerem a grande dimensão do seu desafio: ajudar a mudar a realidade da periferia. Dessa forma, o filme que começou com o especulador imobiliário termina com o político, morador local. Ele caminha em direção longitudinal, rumo ao horizonte, parecendo ir embora para o Entorno de Brasília.

Contudo, pela narrativa, o filme termina exatamente com um candidato a representante político local, o que pode sugerir que por meio da ação política está a possibilidade de transformação da periferia. O cartaz final, no entanto, ressalta que a especulação imobiliária continua a promover a transformação da paisagem ceilandense e que uma outra remoção está em curso, mas para fora dos limites do Distrito Federal. As cidades são mutantes. A cada dia elas se alteram. E os personagens têm de reinventar continuamente seu cotidiano.

3.4.3 Imagens e sons da periferia

Um dos pontos a ser destacado na narrativa é que a Brasília atual pouco aparece no filme. A cidade é mostrada com imagens e sons de suas primeiras décadas, nos jingles promocionais que explicam o seu projeto de fundação. Em contraponto, a periferia é mostrada no presente. Essa proposta busca dar o salto das projeções iniciais do que se esperava ou que se prometia com a construção da capital para a realidade atual, com a intenção de ressaltar o que ocorreu entre a promessa do passado e a realidade do presente.

Como a intenção da narrativa é questionar o projeto de cidade moderna e “síntese da nacionalidade brasileira” que representa Brasília, destacando que essa síntese, de acordo com o filme, pelo contrário, não juntou, mas criou disparidades socioeconômica pela exclusão social, as representações visuais e sonoras da Capital Federal e da periferia são destacadas de maneira marcadamente contrárias. Dessa forma, Brasília fica excluída de sua representação no presente, pelo menos na maior parte do filme. Os pontos turísticos da capital, por exemplo, são mostrados por imagens “antigas”, em vídeos institucionais do início da capital. Em raros momentos os personagens percorrem a capital, e quando o fazem, essas imagens também “escondem” a cidade, em uma recusa explícita de não lhe dar evidência.

Apenas em uma cena, por exemplo, aparece a Esplanada, com a Catedral Ecumênica sendo destacada. Mesmo assim, os personagens Dildu e Zé Bigode desdenham do cartão postal da cidade. A recusa em dar destaque à Capital, aliás, já foi pronunciada desde a imagem inicial, com a queima do mapa. É no início do filme também que o X da Campanha de Erradicação risca a tela em traços transversais e o nome do filme é colocado de forma interrogativa.

O X surge, então, como recurso e efeito visual, não apenas para informar que o filme trata da Campanha de Erradicação que originou Ceilândia, mas também para fazer referência a intenção de riscar, recusar, rejeitar o projeto de Brasília.

Outra imagem que se refere a Brasília no filme, também não mostra a cidade. Ocorre na cena em que os personagens Dildu e Zé Bigode estão no Eixo, via que liga as áreas norte e sul da cidade¹⁴⁸. O Eixo é mencionado nas falas dos personagens, que estão dentro do carro, enfocados em planos fechados. Dessa forma, as referências se limitam a descrever o que dizem as placas de orientação do sentido do trânsito, mas nem mesmo essas são destacadas.

As outras cenas em que a cidade aparece se referem a espaços públicos que pouco enfatizam a cidade, já que se dão sobretudo em algumas tomadas em que o personagem Dildu frequenta a rodoviária central de Brasília.

Do ponto de vista imagético, a Brasília do presente “inexiste” na narrativa. Sua referência fica mesmo restrita aos poucos vídeos do passado, já que as outras referências à cidade se dão no nível sonoro, com pronunciamentos das autoridades “fundadoras” da capital, como Oscar Niemeyer e Juscelino Kubitschek.

Nesse sentido, é uma Brasília do passado e uma periferia do presente que travam o embate de representação visual na narrativa, com evidente destaque para as imagens da periferia e dos periféricos.

É no sentido sonoro, com os pronunciamentos e as músicas dos jingles oficiais que o embate de representações se acirra. Os discursos ufanistas sobre a fundação da capital federal são questionados pelos periféricos de maneira enfática. Ao jingle que destaca Brasília como símbolo de país, com referências aos variados estilos sonoros nacionais, contrapõe-se o rap das antigas, com sua retórica de contestação, conforme já destacado.

A guerra dos jingles exalta a disputa pelos discursos sonoros no filme. São três jingles em questão. O jingle oficial que exalta Brasília; o jingle da Campanha de Erradicação e o jingle de Dildu, como a voz da periferia no presente do filme. São sonoridades diferentes. No jingle oficial, prevalece a linguagem tradicional, publicitária, que destaca a capital como modelo para o país, em vozes de locutores profissionais ou personalidades reconhecidas, como, por exemplo, Cid Moreira.

O jingle da Campanha também tradicional, mostra crianças perfiladas, uniformizadas, cantando o mote da Campanha, bem ensaiadas, com letras que apelam para a solidariedade

¹⁴⁸ O Eixo apresentado no filme é o Eixo Rodoviário, que liga as Asas norte e sul da cidade. O outro eixo, que cruza com esse, é o Eixo Monumental, no sentido leste/oeste. A Rodoviária, cruzamento dos dois eixos, seria o ponto central, o “marco zero” da cidade.

daqueles que “tem um bom lugar para morar” e o convencimento dos assentados para a importância da erradicação.



Figura 57 - Dildu grava o jingle *gangsta*

Já o jingle de Dildu, produzido de forma mambembe, remete as referências culturais da periferia, com o rap como trilha sonora e a voz improvisada do personagem político metralhando palavras e propostas no estilo *gangsta*.

Além disso, pelo recurso da montagem, a contraposição aos discursos se dá também pela contraposição do sonoro com o visual. A cada pronunciamento das autoridades exaltando a nova cidade e seu futuro imaginado, imagens da periferia revelam a contradição desse discurso. Esse embate de contraposição sons da narrativa oficial *versus* imagens da periferia atual acentua o dissenso na primeira parte do filme.

As imagens da periferia, portanto, ganham mais evidência com a busca de Nancy por arquivos sonoros e visuais do passado, a campanha política de Dildu e as andanças de Zé Bigode pela periferia extrema.

Nancy faz o resgate dos documentos oficiais, ao mesmo tempo que empresta voz para gravar jingles e canções que remetem à história da remoção. Faz, portanto, a narração sonora e visual da periferia. Já com relação a Dildu, se este também grava o jingle para sua Campanha política, são as imagens captadas em seus percursos como candidato que dão a ver a periferia no presente. Nesses percursos, são as pessoas, cruzamentos rodoviários, casas da periferia, ruas sem calçamento, campos de terra, muros pichados, carros de segunda mão que mostram a periferia, geralmente em planos abertos.

Além disso, as imagens da periferia se ampliam ainda mais com Zé Bigode. Com ele, surge uma outra periferia, com sua organização espacial caótica, mostrada nas andanças do especulador imobiliário. Se nas imagens com Dildu, o filme mostra uma relativa estrutura urbana básica, com ruas asfaltadas, calçadas e sinais de trânsito, a periferia mostrada por Zé

mostra uma região ainda mais pobre e carente de recursos de infraestrutura que a de Dildu. É, portanto, o oposto extremo à cidade modelo exaltada no projeto de Brasília.

São, portanto, três espaços urbanos destacados de forma distintas, mesmo entre as imagens da periferia. O modelo de Brasília, ainda que pouco mostrado, mas reconhecido, já que suas imagens já fazem parte de um imaginário nacional; a Ceilândia central, de Dildu; e, a Ceilândia extrema, nos confrontes do Entorno, mostradas por Zé Bigode.

3.4.4 Narradores periféricos

Nancy ao narrar a sua versão sobre a remoção dos moradores da Vila IAPI para Ceilândia, apresenta um dado relevante. Ela é uma das pessoas removidas. Com sua experiência real busca contestar o jingle publicitário que exaltava a operação.

Sua proposta de reencenar é uma forma de lutar contra o apagamento deliberado e contra a memória que se perde no tempo, já que a narração sobre a remoção está nos domínios e usos dos órgãos oficiais. Ao vasculhar esse passado, com a autoridade de testemunha real, Nancy se torna uma personagem da história e da memória. Portanto, ela narra do presente recuperando o passado.

Quanto a Dildu e Zé Bigode, são personagens da periferia inseridos no cotidiano da cidade. Desse modo, vivenciam também a transformação da cidade. Cada um a seu modo, também narram e constroem a cidade a partir de seus atos, ajudando a transformá-la e, em alguma medida, sendo transformados por ela. São eles que nos mostram como é a periferia e o seu cotidiano.

No que se refere a Dildu, como candidato pobre da favela, ele se apresenta como a antítese do político tradicional e profissional. Com poucos recursos, ele faz campanha a pé, ou juntamente com Zé Bigode. Com Dildu, a cidade que se vê é mais central, com ruas, pessoas, trânsito, famílias etc. Nesse sentido, ele se apresenta como a narração mais forte da periferia. Não apenas por ressignificar o X, transformando-o, do trauma inicial para a proposta de afirmação, mas também pelo jingle, oposto ao jingle oficial, com sonoridades que tem como referência a cultura da periferia. A própria escolha do jingle estilo *gangsta*, mais agressivo, é uma postura de confronto ao discurso oficial.

O tiro que ele utiliza no seu jingle representa, em parte, um imaginário de periferia, pelo histórico de cotidiano violento, mas também coloca o personagem como “justiceiro”, aquele que procura a justiça social por meio da representação política. Seu ato de soprar o “cano da

arma” remete ao gesto de afirmação dos justiceiros de filmes populares, uma provocação aos adversários.

Dildu é também o único dos personagens que, diuturnamente, conecta a periferia com a capital. Na “aventura épica”, para emprestar o termo da peça institucional oficial, percorre a grande distância Ceilândia-Plano Piloto, diariamente, em ônibus ou de metrô, para trabalhar de faxineiro. Suas passagens pela rodoviária o fazem retornar sempre ao X original, o ponto central onde toda história de Brasília começou.



Figuras 58 e 59 - Dildu em campanha se depara com a carreta presidencial

Por isso, uma das propostas do candidato é de inserção social, ou seja, a de corrigir as distorções que vem desde as origens do projeto da capital. Além de combater a baixa escolaridade, ele promete também moradia “digna” para os moradores locais.

Já Zé Bigode é mais periférico, no sentido da expansão, onde a cidade ainda não chegou, mas está em vias de chegar. Em razão disso, seu carro velho caminha por onde a cidade se assenta provisória, desordenada, esburacada e poeirenta, com construções inacabadas.

Embora sua representação possa remeter ao passado, por destacar a prática antiga da especulação imobiliária, Zé Bigode age no presente imediato, e muda de direção atrás de um novo negócio tanto quanto a cidade se altera por sua ação ou pela própria dinâmica urbana. A sua posição na geografia urbana revela sua atividade suspeita. Ele age pelas bordas, onde os controles administrativos são menos atuantes, longe das vigilâncias públicas.

Assim, enquanto Nancy procura esclarecer o passado, Dildu promete um futuro, apesar das escassas condições de campanha e, Zé Bigode, especulador, trabalha no presente, revirando a periferia em busca de negócios promissores. Os três personagens, nesses percursos, são atravessados pelo real e ficcional no filme de Adirley Queirós.

3.4.5 Os discursos periféricos

É importante destacar o que cada personagem representa em termos de discursos, de valores na narrativa, e como o filme os representa. Zé Bigode, por exemplo, se por um lado é passível de juízos que poderiam condenar a ética de suas ações; por outro, ele representa uma realidade da periferia e do Distrito Federal, a da especulação imobiliária incessante.

Ele é também um narrador do cotidiano da periferia, representando hábitos e atitudes de personagens periféricos que se comportam daquela maneira, sendo, portanto, um personagem realista. Ele acompanha a pulsação da periferia, uma cidade que se transforma por sua atitude, mas que também revela uma dinâmica própria na qual ele também é influenciado.

O comportamento do personagem representa um procedimento arraigado desde o passado. Dessa forma, pela antiguidade dessa ação, pode se dizer que seu comportamento pode até ter se tornado “comum”, ou seja, “naturalizado” pelo cotidiano, mesmo sendo “ilegal”. Ninguém o questiona no filme. Pelo contrário, em dado momento, a equipe que acompanha a um dos seus negócios tem que “abaixar a câmera”, o que indica negócio “ilegal”.

Contudo, com ele, o mapa geográfico da periferia está em constante transformação. Se a cidade já faz divisa com municípios goianos, o filme sugere que, com a ação de Zé Bigode, a expansão da periferia caminha para conurbação com as cidades de Goiás.

Nesse sentido, o filme propõe a periferia em oposição ao que ocorre em Brasília, cidade que não se “altera”, tombada pelo poder público. Nos limites do perímetro do Distrito Federal, onde Zé Bigode atua, o Estado não está presente para garantir serviços básicos como, segurança e saneamento básico etc. Esse é o território que no qual Zé Bigode escolheu para ser ceilandense.

Ele conhece bem esse espaço, e parece sentir para onde a cidade caminha em seu redesenho constante. Desse modo, quando se desloca pelos becos e recantos escondidos da cidade, sempre no Santana usado, ele revela a cidade ainda sem nome, por caminhos e becos de terra e rascunhos de novas casas e novas ruas.¹⁴⁹

Se Nancy se volta ao passado e Zé Bigode ao presente imediato, o personagem emblemático da periferia é Dildu. Ele conecta passado, presente e perspectiva de futuro na narrativa. Nesse sentido, ele se investe de idealismo para transformar a realidade que o cerca.

¹⁴⁹ O Santana usado por Zé Bigode nesse filme, é também utilizado por Shokito em *Branco sai, preto fica* (2014) e aparece também em *Dias de greve* (2009), o que denota “recursos de produção” já que, como informa Mussel (2016), o carro é do diretor.

O X¹⁵⁰ que ele utiliza para sua plataforma política não está apenas conectado ao X da Campanha da remoção, mas também ao X original da fundação de Brasília. Ele quer, pela política, também uma “nova cidade”, melhor que a que está ali.

Sua narrativa é a de um futuro que deverá ser diferente. Em razão disso, sua atuação no presente é tentar convencer eleitores de que sua proposta é viável. A ressignificação efetiva do X se dará, portanto, com sua eleição.

O X, dessa forma, buscaria reafirmar a periferia e não mais estaria atrelado ao episódio traumático da remoção. Ele significaria, assim, o voto de crença no amanhã, riscando o passado.

É nesse sentido que o mesmo X que marcou o chão da fundação de Brasília e o episódio da remoção, serve para indicar um possível novo momento social para a periferia, segundo apresenta o candidato.

Ainda que na parte final do filme, ele demonstre desolação ante aos desafios que tem pela frente e perceba que outra transformação da periferia ocorre a sua revelia, seu personagem é emblemático exatamente por apresentar essas duas situações, a da vontade da mudança e o reconhecimento das dificuldades dessas mudanças.

Desse modo, apesar do seu discurso de reparação social, com reivindicações de escolas, moradias para os periféricos etc., ele parece nada poder fazer contra uma nova segregação pela especulação imobiliária¹⁵¹ e uma nova remoção para outra periferia, ainda mais longe de Brasília, onde trabalha.¹⁵² Nesse sentido, o próprio filme o destaca como o representante do periférico típico e ele fecha o filme.

3.4.6 Uma cena-resumo

A proposta do filme de contestar o projeto de Brasília e o discurso que “esconde” as distorções do processo de implantação da capital federal encontra sua ênfase mais acentuada na cena inicial do filme. Nela, enquanto se ouve o discurso de Oscar Niemeyer destacando a capital

¹⁵⁰ Silva (2015, p.83) coloca que o X de Dildu não é apenas ressignificação discursiva. É também estética, ao propor uma reforma, uma outra maneira de ver e de “fazer ver”.

¹⁵¹ Montoro; Peixoto (2016) apontam a “verticalização como símbolo da modernidade e diferença social. Para os autores, a verticalização [é] uma recusa ao espaço público”.

¹⁵² A migração da população mais pobre para a região do Entorno de Brasília não é nova. Segundo Gouvêa (1995, p.81), ao citar estudo de Oliveira (1983), já na década de 1970 havia intensa ocupação das áreas do Entorno, “uma taxa de 600% de crescimento na região do entorno de Luziânia”. Em um outro exemplo, o autor cita o caso da Cidade Ocidental, na fronteira com o Distrito Federal, mas já no território goiano, em cuja população se verifica que “82% da população procede do Distrito Federal”

como cidade modelo, o carro de Zé Bigode transita por uma rua de terra esburacada e mal iluminada da periferia.

Essa cena, antecedida por aquela em que Zé Bigode está negociando lotes na periferia, sintetiza a proposta do filme de questionar a imagem idealizada da capital federal, reforçando as diferentes Brasília que surgiram nas décadas seguintes à inauguração da capital.

Nesse sentido, o título em forma de pergunta – *A cidade é uma só?* – não trata apenas do discurso sobre a unidade do território, mas sobretudo da distinção social promovida pelas políticas públicas adotadas no Distrito Federal.

A contraposição som e imagem, que coloca as vozes que exaltam a cidade moderna em oposição à câmera subjetiva de Zé Bigode dentro do carro, revelam as distorções acentuadas do projeto.

Brasília continua sendo uma espécie de cidade modelo, tombada, referência arquitetônica, cidade em que se menciona a qualidade de vida e o poder aquisitivo como referenciais; enquanto a periferia, Ceilândia, embora também planejada, não apresenta os mesmos índices socioeconômicos e seu desenho urbano não apresenta a mesma arquitetura modelar. Nesse sentido, a cidade não é uma só.

3.4.7 Observações

O filme introduz o dado novo da ficção para discutir uma realidade social nos filmes do cineasta. Na interação entre a personagem do documentário e os ficcionais, a história da cidade é apresentada em três aspectos: Nancy reconta a remoção e recupera arquivos; Dilu ressignifica a remoção e propõe uma representação política para a periferia como possibilidade de transformação social; Zé Bigode, por sua vez, explora a cidade como o oportunista descolado de preocupações coletivas.

Essas vertentes representam a complexidade da vida urbana, a disputa por territórios e representações, mas enfatizam também que a cidade se configura a despeito das ações governamentais. A cidade é um organismo vivo, dinâmico e se organiza também por fatores externos diversos, como a política econômica nacional ou mesmo internacional; migrações internas dentro do país, como ocorreu com Brasília.

Nesse sentido, se o projeto da nova capital pretendeu o desenvolvimento regional, entre outras razões mencionadas na construção da cidade, o número de imigrantes também impactou em políticas públicas que, no jogo de forças, segundo o filme destaca, promoveu segregação social contra os mais pobres, justamente aqueles que vieram para trabalhar na construção da

capital, imigrantes que acreditaram na possibilidade de uma vida melhor que a que tinham na região de onde migraram.

A periferia se configurou, assim, pela remoção de inúmeros imigrantes que chegaram e se assentaram na capital, mas que “enfeavam” a cidade conforme menciona Nancy, ou que foram esquecidos pelas políticas públicas, como destaca Dildu, mas que, precisam “morar”, como aponta Zé Bigode.

Dessa forma, a força narrativa do filme não está apenas em questionar o discurso ufanista e suas distorções, mas por colocar em evidência também as contradições da periferia. Zé Bigode representa uma dessas contradições. Ele explora o necessitado. Atua na ausência do Estado. Dildu, por sua vez, apresenta-se como um candidato simplório, pequeno ante as regras do jogo da representação política.

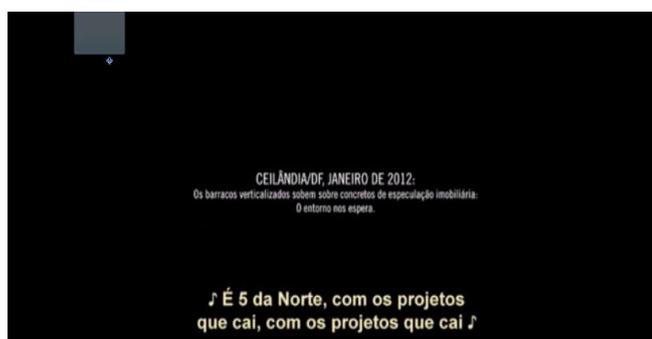


Figura 60 - Cartaz com frase sobre a especulação imobiliária

A ficção no filme que representa o real da periferia, não oferece a redenção aos periféricos. A realidade se apresenta crítica e no embate de representações, o capital transforma a periferia. Vendendo suas casas, os moradores mais pobres têm de conviver de novo com a possibilidade de remoção, mas para fora do Distrito Federal. Dessa forma, o último recado do filme - O entorno nos espera – sugere que a periferia é uma só.

3.5 BRANCO SAI, PRETO FICA – Corpo e cidade e a afirmação da periferia

Em *Branco sai, preto fica* tem-se a “eliminação” de Brasília pela bomba cultural produzida pelos rappers Marquim e Jamaica, com a colaboração de Shokito, ex-parceiro de

apresentação de Marquim no antigo Clube Quarentão¹⁵³, local de bailes *black* na Ceilândia dos anos 1980.

A narrativa tem como base documental uma ocorrência policial que vitimou dois jovens negros no dia no dia 5 de março de 1986 no clube mencionado, no centro de Ceilândia. Segundo o filme, na ação repressiva, a polícia do Distrito Federal interrompeu e invadiu o espaço do baile *black* com aparato de guerra, com helicópteros, cães, cavalaria, e a violência da ação vitimou alguns jovens negros frequentadores do baile. Nessa ocorrência, Marquim levou um tiro e ficou paraplégico e Shokito (Sartana) perdeu uma perna ao ser pisoteado por cavalo.

Em razão disso, a narrativa gira em torno de três jovens negros que preparam uma reação à essa intervenção policial na periferia.

No sentido narrativo, enquanto Marquim e Shokito, ajudados por Jamaica, preparam a bomba contra o poder central que promoveu a ação, do futuro vem Dimas Cravalaças, um agente intergaláctico, para investigar essa ação do Estado e reivindicar indenização às populações negras e periféricas pelo ato de discriminação racial. Cravalaças procura por Shokito, uma das testemunhas-chave da intervenção policial naquela noite de domingo no Quarentão.

Como proposta narrativa, o filme mistura elementos do documentário e da ficção para fabular essa vingança radical dos jovens negros da periferia contra Brasília, sede do poder estatal repressor.

3.5.1 Evolução da narrativa

O filme começa informando uma volta ao passado. “Antiga Ceilândia, Distrito Federal”, diz o cartaz. A câmera sobe - trata-se de uma subjetiva de Marquim - e mostra um beco - rua de fundo. É noite e a cidade está vazia. O barulho do elevador se destaca na cena. Junto com a imagem do beco e uma parede com grafite que se vê rapidamente, o ranger de ferros do elevador realça as condições em que a vingança é orquestrada.

¹⁵³ O Quarentão ficava localizado no centro de Ceilândia. Segundo Fonseca; Peluso (2005), “O Quarentão foi construído no final da década de 1970, quando em Ceilândia já havia um relevante desenvolvimento das estruturas urbanas. Sua principal função era a sediar de festejos, casamentos, atividades públicas, ou seja, o lazer, de um modo geral, para os moradores da Ceilândia. [...]. Em meados da década de 1980, o espaço perdeu o auxílio do poder público para a sua manutenção, transformando-se em “point” para jovens de baixa renda envolvidos com movimento de música afro-americana como o rap”, por exemplo. [...]. Recentemente, os restos do antigo Quarentão foi reformado e transformado em restaurante comunitário do atual Governo do Distrito Federal (GDF)” (FONSECA; PELUSO, 2005, p. 13)



Figuras 61 e 62 - Marquim em *bunker* e sua rádio clandestina

Na sequência, Marquim desce para um aposento meio escuro, adaptado às condições de cadeirante, local onde praticará sua estratégia de retaliação. Ali, além da fabricação da bomba. Marquim utiliza o seu instrumento para fabulação, a rádio pirata, e por meio dela, vem à tona a histórias do Quarentão. A memória e o passado resgatados ao som de discos de vinil em um cubículo escuro cheio de traquitanas.

O plano ascendente inicial revela ainda uma das propostas narrativas do filme: Ceilândia será mostrada do andar de cima, da laje, como se vê com cenas da casa de Shokito, Marquim e mesmo com Cravalanças. Uma outra maneira de se olhar para Brasília no filme do diretor.

Sabe-se já que Marquim é o cadeirante que arquiteta o plano de destruição de capital federal. Ele se revela um personagem ressentido, sonoro, emocional, que dá vazão aos ressentimentos por meio de suas performances na rádio pirata instalada no seu bunker. Revisita o passado e resgata os acontecimentos. Dessa forma, sabemos também detalhes da intervenção policial no baile *black*.

Já no começo do filme ele reencena a noite fatídica, refazendo todo o percurso desde sua saída de casa, no “domingo”, “sete horas da noite” já trajado de sua “beca”, a passada na casa de um amigo, encontro com os frequentadores na porta do salão, a conversa com as meninas, já dentro do baile, até o momento em que ocorre o incidente que o vitimou.

A sequência seguinte introduz Cravalanças na história. Sua nave espacial adaptada aterrissa. Ele é um agente terceirizado ameaçado de não receber pelo trabalho se não cumprir a missão. Seu relatório de chegada mostra a precariedade de recursos.



Figura 63 - Cravalanças faz seu relatório de chegada

O outro personagem, Shokito é apresentado. Ele tem uma perna mecânica, também sequele daquela noite no Quarentão. Ele será um dos colaboradores na fabricação da bomba, providenciando, sobretudo, cargas – baterias – que permitirão a explosão da bomba.



Figura 64 - Shokito presta assistência a outro deficiente

Um dado narrativo que o filme deixa transparecer é que Shokito antevê Cravalanças, já que ele é mostrado na cena seguinte desenhando exatamente Cravalanças e sua nave espacial. Contudo, Cravalanças encontrará Shokito bem mais tarde no filme.

Na sequência seguinte, a restrição de movimento e de ocupação de espaços na cidade é enfatizada. Marquim está andando de carro pela cidade e recebe aviso da Polícia do Bem-Estar Social sobre a necessidade de portar o passaporte. Caso contrário, ele deve voltar aos núcleos residenciais.

Enquanto isso, Shokito é mostrado vasculhando um depósito de ferro velho, selecionando pernas mecânicas e próteses de braços, que ele leva para casa para serem analisadas.



Figura 65 e 66 - Shokito se interessa por uma perna mecânica no depósito. Em outra cena, ele quebra a patente da perna mecânica com a ajuda de um “hacker” da periferia.

Nessa parte do filme, ouve-se os primeiros depoimentos dos protagonistas sobre suas experiências com o Quarentão após o acidente. Enquanto Cravalanças é mostrado no metrô, Marquim, de carro pela cidade, conta, em *off*, quando voltou ao Quarentão depois do incidente.

Shokito, já em sua casa, também narra sobre a amputação da perna e o estranhamento com o próprio corpo mutilado, após a intervenção policial. Outra informação importante que o personagem destaca é o Quarentão como sua opção de lazer principal. Com isso, ao perder a perna, ele ficou recluso, evitou as ruas e ficou deslocado do ambiente da cidade.

Nas outras sequências, Marquim mexe na bomba e, depois, novamente na rádio, rememora mais uma noite no Quarentão. Enquanto isso, Shokito trabalha com as próteses e vai ser mostrado registrando a cidade com seus aparelhos eletrônicos. Como personagem recluso, o filme sugere que ele está “verificando” alguma coisa no cotidiano da cidade, sugerindo um personagem movido a “pressentimentos”. Ele usa diferentes equipamentos para essas atividades, como telescópio e máquina fotográfica.

Cravalaças, por sua vez, ao ser cobrado de sua missão, é informado que a Vanguarda Cristã tomou o poder no lugar de onde ele veio, o que pode dificultar sua volta. Assim, ele é colocado na situação de um “desterrado”, sem lugar para ir se não cumprir sua missão. A mensagem que recebe é enfática: sem provas não há passado e sem passado não haverá pagamento.

Nas cenas seguintes, um novo alerta da Polícia do Bem-Estar Social é acionado. Cravalaças localiza Shokito. Enquanto isso, Marquim recebe a colaboração de Jamaika para montar a bomba. Jamaika não trabalha de graça. Ele exige, como pagamento, passaportes que lhe darão o poder para transitar por Brasília.

Jamaika e Marquim saem, depois, captando elementos sonoros que representam a cultura ceilandense para montar a bomba. Um dos locais é a Feira, que reúne características marcantes da cultura nordestina.

O outro destaque é o forró, uma das marcas reconhecidas da musicalidade nordestina, com a “dança do jumento”. Os rappers, no entanto, predominam no filme, e Dino Black, também colabora com um rap próprio.

Marquim consegue os passaportes. Shokito, por sua vez, quebra a patente da perna mecânica importada. A “nova perna” o estimula a “retomar” a dança em uma casa noturna. Cravalaças, continua sua investigação e monta o quebra cabeça dos personagens que frequentavam o Quarentão. Em sua nave-container, ouve o depoimento de Sartana sobre a noite fatídica da ação policial.

Posteriormente, Shokito (Sartana¹⁵⁴) planeja roubar energia da subestação do Metrô para carregar as baterias que acionarão a bomba. Marquim e Shokito se encontram, já na parte final do filme. Eles conversam sobre pernas machucadas e planos para a bomba. Já, Cravalaças, é parabenizado pelas provas obtidas e recebe uma nova missão: impedir que um evento “eletromagnético” destrua a Terra.

Nas cenas que antecedem a explosão da bomba, os personagens principais se recolhem, introspectivos. Shokito fecha sua casa e Marquim deposita pertences em um sofá que será queimado.

Na sequência final, com o rap marcando a trilha, a bomba é acionada enquanto desenhos de Shokito relatam a cena com desenhos em quadrinhos que destacam como Brasília foi afetada pela bomba. No momento em que ela explode, Cravalaças, no ar, sobrevoa Brasília, e observa as referências arquitetônicas da capital sendo destruídas pela bomba sonora disparada pelos ceilandenses.

3.5.2 Tecnologias e sonoridades

Em razão do ato “terrorista”, o cenário em que agem esses personagens é o de uma Ceilândia mostrada pelos becos e ruas secundárias, com prédios de fachadas malcuidadas, acessados pelos fundos, em tomadas predominantemente noturnas, com ruas vazias, em oposição a Brasília branca, “asséptica” e de avenidas largas¹⁵⁵.

São cenas que exploram, pelas imagens, contrastes e contradições, destacando o “feito”, o mal iluminado, o secreto, acompanhados pelos ruídos do elevador e da cadeira de rodas. As residências desses personagens são espaços exíguos, escuros, como o “bunker” em que Marquim prepara a bomba, o quarto de Sartana ou o container-nave de Cravalaças.

Referências às sonoridades e tecnologias também destacam a identidade da periferia e reforçam a narrativa de vingança. O cadeirante Marquim, por exemplo, além de operar a rádio pirata para contar a história do baile *black*, carrega a bomba “cultural” com o que há de mais

¹⁵⁴ Ainda que o filme tenha como proposta uma linha de “ficção científica”, aqui, mais uma referência ao *spaghet western*. Sartana é um personagem clássico de vários filmes do gênero, como “*Se encontrar Sartana, reza por sua morte*”, de 1968; “*Sartana, a sombra da morte*”, de 1969; “*Sartana não perdoa*”, também de 1969 etc.

¹⁵⁵ O grafite que se vê rapidamente nessa cena, e que também foi visto de forma rápida em *Rap, o canto da Ceilândia*, surge como um discurso periférico indireto, uma forma do “excluído” se inserir na narrativa da cidade, uma “ausência” que se torna presença, está lá, mas que não se deixa ver. Ele ocupa, estrategicamente, os espaços de visibilidades.

característico da cultura sonora ceilandense, como o rap, o forró, os ruídos de feira e outras referências da periferia.

Os equipamentos de Marquim, assim como aqueles mencionados por Jamaica para produzir os sons necessários para a bomba revelam uma característica do movimento *hip hop*, a posse de equipamentos pelos rappers para produzir o próprio som.

Como menciona, Santos (2012, p.83), a juventude brasileira que se filiou a cultura do hip-hop não apenas se apropriou de suas referências, mas também “de todos os utensílios que compõem a cultura hip-hop” Nesse sentido, a posse da aparelhagem era necessária para produzir as próprias sonoridades, ou seja. pelo domínio dos meios de produção.

Além disso, deve ser destacado os domínios das tecnologias pelos personagens no filme, principalmente como ela ocorre na periferia do filme. Shokito recorre a ajustes e gambiarras tecnológicas. Além de roubar energia do metrô para acionar a bomba, quebra também a patente da perna mecânica importada que usa, apropriando-se da tecnologia estrangeira.

Além disso, o filme é também carregado de símbolos dessas parafernalias tecnológicas adaptadas, mostradas em galpões de pernas mecânicas, ferros retorcidos, baterias de veículos, container usado como nave espacial, luzes coloridas, que, juntamente com o uso das sonoridades, músicas e efeitos sonoros, contribuem para o clima de ficção científica que o filme propõe.

Os personagens também, com pernas mecânicas e cadeira de roda, são destacados pelas próteses. No sentido visual e sonoro, o filme adapta a narrativa de ficção científica ao cenário e às condições da periferia. As ruas escuras e os becos da periferia, assim como o bunker de Marquim surgem apropriados para visualizar uma cidade em um tempo passado. A rádio pirata do rapper Marquim e a bomba sendo produzida reforçam o tom apocalíptico que o filme pretende mostrar.

Já na abertura do filme, denota-se esse tom. A cena mostra um beco escuro de uma cidade vazia. (essa condição de cena vazia aparece em todo o filme. Os personagens estão sempre sozinhos, raramente conversam com outras pessoas, exceto entre eles e alguns muito próximos). A vingança, portanto, é arquitetada nos “subterrâneos” e nos espaços escondidos.

As memórias são resgatadas pelas músicas e fotos do passado, mostradas por fotos de dança no Quarentão, álbum de casamento etc. Mas as imagens que reforçam a narrativa é a dos corpos dos próprios atores em cena. Os atores têm, de fato, seus corpos machucados, ainda que emprestados à ficção. E nesse sentido, os corpos são provas vivas, uma potência narrativa que, no filme, “mostram” os crimes cometidos.

Outro elemento importante na narrativa, o som, nesse filme sugere sua importância pelo volume. É pela “altura” desse som que a reação será executada. Se a polícia parou a música e a dança e assustou com helicóptero e latidos de cachorro, o contrapoder reage.

O barulho da bomba deve então ser maior que o do helicóptero, que é uma maneira da periferia ser escutada, Ele é o dos “graves”, dos rappers, como Dino Black, da dança do jumento, do caminhão do gás, da pamonha¹⁵⁶, do feirante da Ceilândia etc., um som da periferia.

3.5.3 Junção de forças

Nesse filme, ao contrário dos outros aqui mencionados, não se discute mais o passado fundacional, mas um passado recente, transcorrido na juventude dos personagens, jovens negros de periferia vitimados pela ação do Estado.

No filme, uma das “justiças” que o filme apresenta vem de outro planeta, é terceirizada, e desprovida de recursos, mas que chega para praticar a reparação. Contudo, o que prevalece é a vingança dos periféricos. Para contar essa história de vingança, o cineasta não tem apenas que resgatar uma memória do passado, mas reconstruí-la cinematograficamente no presente, com recursos adaptados às condições de produção.

Além do personagem intergaláctico investigador, o que remete ao cinema de ficção científica, *Blade Runner* pode ser uma das referências, a reconstrução da história se dá pela fabulação, com os personagens recontando e recriando histórias da periferia.

São personagens que pertencem a um mesmo substrato social, unindo-se na mesma proposta de vingança e redenção da periferia. Dois personagens são os negros vitimados pela ação policial – Marquim e Sartana -; um outro negro, Jamaica, é cooptado como facilitador já que conhece os “esquemas” do “mundo do crime”; além de Cravalanças, um sub-herói proletário.

A cidade que surge nessa narrativa, é de uma Ceilândia que não a da avenida principal ou de um ponto turístico, mas a cidade “desconhecida” e está alinhada com a proposta narrativa de destacar um ato “terrorista” sendo preparado. Os espaços que os personagens ocupam também acompanham essa proposta.

¹⁵⁶ O som do “carro da pamonha”, uma das características do mercado informal na periferia, aparece também, em *off*, no documentário *Fora de Campo* (2009), na cena em que o diretor entra na casa de Maninho para entrevistá-lo. Em *Branco sai, preto fica*, o som que parece é o do caminhão de gás.

O som nesse filme, mais que em outros de Adirley Queirós ganha projeção como elemento narrativo fundamental não apenas pela “altura”, fundamental para a execução do intento, mas porque a bomba é portadora de “todas” as sonoridades da periferia.

Se no primeiro filme, *Rap, o canto da Ceilândia (2009)* se destaca a polifonia de vozes, nesse, a polifonia é de sons, e eles representam toda a periferia. A vingança, portanto, é um esforço “conjunto” da periferia contra o estado de injustiças promovido pelo poder central. Dessa forma, as sonoridades destacam a identidade da periferia e reforçam a narrativa de vingança.



Figura 67 - Marquim e Jamaika na Feira, gravando sons para a bomba

O cadeirante Marquim é, portanto, aquele que executa o projeto da bomba, pesquisando o que há de mais característico da cultura sonora ceilandense, como o rap, o forró, os ruídos de feira e outras referências da periferia. Nesse sentido, sua ação é também de resgate de memórias e valorização das manifestações culturais locais

Shokito, o homem da perna mecânica, também apresenta uma característica da periferia, aquela que, por falta de recursos, desenvolve estratégias para resolver e adaptar circunstâncias do cotidiano. É nesse sentido que ele recorre a ajustes e gambiarras tecnológicas¹⁵⁷.

São personalidades distintas, complementares. Basta verificar, por exemplo, as características de Marquim e Shokito, as duas vítimas do baile *black*: Shokito é o estudioso, o adaptado, planejador racional, contido; Marquim é emocional, colérico, o vingador. Shokito se apresenta visual, tira fotos, desenha; Marquim rememora, fala, se emociona, entra em “depressão”. Jamaika, o terceiro elemento, também reflete um personagem periférico que se adapta às circunstâncias. Ele é o conhecedor dos “esquemas”, do comércio “ilegal” e de “segunda mão”.

¹⁵⁷ Ainda com referência ao personagem do *Spaghetti Western*, Sartana é um conhecido por seus truques e artimanhas.

Na troca de “favores”, ele se une aos outros dois para executar o processo de vingança. Nesse sentido, ele é chamado exatamente por oferecer “habilidades” que os outros não tem. Para que a bomba funcione, ele consegue “os equipamentos necessários”, “com os “caras” certos.

Cravalaças, porém, caminha na contramão dos outros personagens. Sua tarefa é sustentada por uma base legal, ao contrário dos personagens Marquim e Sartana, que partem para uma ação de terror explícita, física, já que trazem nos próprios corpos a marca da ação do Estado.



Figura 68 - Marquim prepara a bomba

Nesse sentido, a vingança com a bomba, não apenas intenta uma catarse, contra as injustiças sociais contra os negros periféricos. Ao provocar a destruição do opressor, ela sugere também, pela “altura” e poder de destruição da bomba sonora, uma maneira da periferia ser, finalmente, ouvida, percebida e considerada.

Dessa forma, *Branco sai, preto fica*, coloca-se como um capítulo “final” da proposta maior que perpassa todo o cinema de Adirley Queiros: a afirmação da periferia e da identidade ceilandense a partir do antagonismo Brasília x Ceilândia. Com a vingança executada e com Brasília destruída, esse confronto, enfim, se “encerra”.



Figuras 69 e 70 - O Congresso Nacional e a Torre Digital são atingidos pela bomba

3.5.4 Ficção acentuada

Do ponto de vista narrativo, *Branco sai, preto fica* (2014) reforça a mistura de documentário e ficção, proposta já iniciada em *A cidade é uma só* (2012). O que difere o seu uso neste filme do anterior é que, naquele, há uma parte do filme destacadamente documental, com uma personagem real (Nancy) que reencena; ao passo que em *Branco sai, preto fica* todos os personagens são ficcionais.

Outro dado a ser observado é que em *Branco sai, preto fica* (2014), prevalece também o resgate do passado, mas o que reforça o caráter mais ficcional do filme é que esse resgate é feito ao se apropriar de um evento real que será “ficcionalizado”, o do Baile no Quarentão.

Além disso, o personagem de ficção nesse filme veio do espaço, acentuando o lado mais ficcional da trama. Ainda assim, Cravalanças é um agente terceirizado “periférico” que adquire traços de trabalhador comum, e viaja em uma nave sucateada, adquirida em licitação duvidosa, além de receber ameaças de demissão caso não cumpra sua tarefa.

3.5.5 A luta contra o “poder central”

O filme, por trazer a proposta narrativa de vingança arquitetada pelos negros pobres da periferia, se constitui pelo enfrentamento. A narrativa sugere um “crescendo constante” ainda que não muito acentuado.

Primeiro, uma ação física separou o grupo de amigos e mutilou alguns. Eles foram proibidos de dançar. Além disso, as tecnologias de controle e vigilância do Estado obrigam os periféricos a desocuparem a rua, inibindo a ocupação da cidade e ao corpo de se expressar. Eles são, dessa forma, amputados de vários modos.

Se eles sofrem restrições em seus movimentos para circular na própria periferia, em Brasília eles precisam estar cadastrados nas instituições de controle. Sem passaporte, recomenda-se o recolhimento. Os personagens ficam então enjaulados, atrás de grades, ou em quartos com luzes apagadas, com receio de se mostrarem na rua. Nesse sentido, eles também perdem a cidade, já que não podem usufruí-la. Ficam, portanto, sem “lugar” no cotidiano da urbe. A memória dos lugares também vai perdendo sentido. Eles tendem a ser tornar “desconhecidos”, irreconhecíveis no convívio social¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Como destacam Fonseca; Peluso (2004, p.2): “[...] a existência comum dos homens, inscrevem-se em um espaço. O espaço é condição, meio e produto da realização humana em toda a sua multiplicidade.”.

A radicalização desse controle vai além da impossibilidade de circulação e de se movimentar pelo espaço da cidade e o rigor da intervenção policial ofende diretamente o corpo, tornando-o mutilado, com movimentos restritos. Nesse sentido, no filme instaura-se, de forma arbitrária, mais que um regime de controle e vigilância, mas sobretudo de invasão e domínio também do corpo, impedindo-o de se manifestar, sustentado pelo “pré-conceito” de que a cor remete à subversão e ao crime.

Assim, a narrativa de restrição do movimento e de ocupar a própria cidade é sintetizada na intervenção ao baile *black*, dentro do território da periferia. Mais que o corpo monitorado, a ação abusiva e invasiva, no entanto, segundo o filme, revela um outro agravante, o preconceito arraigado contra os jovens, pobres e negros da periferia.

A reação “radical” então se dá por esse acúmulo de “tensão” que viria, como se supõe, de antes do baile ao qual o filme se refere. A reação, portanto, é contra uma tensão permanente, que compromete, inclusive, as possibilidades de futuro.

Nesse sentido, na narrativa não se trata apenas de resgatar um passado, reviver as memórias, reproduzindo-as pelo rádio, mas de agir no presente ante a impossibilidade de futuro. O personagem de Marquim reflete esse estado de angústia. Se Shokito tenta se adaptar ao cotidiano e seguir seu dia-a-dia, para Marquim essa adaptabilidade parece não existir.

Se o primeiro demonstra a intenção de ser mais saudável, de “prolongar a vida”, ao aprimorar a perna mecânica, fazer exercícios físicos, tentar retomar a dança, Marquim provoca o corpo em outro sentido, fuma muito, mergulha nas emoções do passado, no sentimento de vingança.

Dessa forma, do presente, Shokito pensa em longevidade; Marquim em “acabar com o futuro”. A relação de Marquim com o seu espaço social apresenta-se, nesse sentido, comprometida. Shokito afirma que sumiu das ruas após o incidente. Marquim também se recolheu, mas cada um se relaciona de maneira muito diferente ante ao mesmo acontecimento. Nesse sentido é que Marquim será aquele que vai orquestrar a vingança contra o poder central.

Na progressão narrativa que os filmes do cineasta sugerem, não basta mais queimar mapas, é preciso uma ação radical, destruir Brasília, definitivamente, ainda que seja pela ficção e por meio de uma bomba cultural que reafirme a periferia.

Não sem sentido, a narrativa mostra nos desenhos finais que a bomba voa sobre muros, como o “muro” mencionado por Marquim ainda no primeiro filme, em *Rap, o canto da Ceilândia*, de 2005.

A cena final do filme, aliás, não apenas radicaliza o discurso da periferia contra Brasília, mas se apresenta como um recurso narrativo inovador na linguagem cinematográfica de Adirley

Queirós. Os usos dos desenhos, que remetem às histórias em quadrinhos, destacam uma saída criativa para uma cena final, e dialoga com as narrativas híbridas e com a fabulação.

Numa projeção cinematográfica, a cena ressalta a dissensão no cinema do autor em relação a Brasília, mas de forma a ampliar a representação narrativa dessa dissensão, que vinha sendo trabalhada por sons de jingles, de músicas e falas de personagens.

Em *Branco sai, preto fica* (2014), portanto, o acentuado recorte ficcional indica também reforço na construção do próprio discurso da periferia, realçado pelo recado final do filme: “*da nossa memória fabulamos nós mesmos*”. Além disso, é essa memória recuperada de eventos “esquecidos” e fabulada pelo cinema que realça a periferia, dotando-a de “personalidade” própria.

Retomando a frase dita na missão que Cravalanças recebe: “sem provas não há passado (...)”. Desse modo, a recuperação e a reencenação dos fatos ocorridos na comunidade constroem esse imaginário da Ceilândia do passado no presente.

De qualquer modo, o filme destaca que a linha principal da narrativa do cineasta ainda continua se assentando no antagonismo Brasília X Ceilândia. Isso ocorrerá, por exemplo, no filme seguinte do diretor, com o título sugestivo de *Era uma vez Brasília* (2017), no qual a intenção é tentar impedir que a capital federal chegue a “nascer”.

3.5.6 Observações

O recurso do *docudrama*, destacando recursos sonoros e visuais, dá ao filme *Branco sai, preto fica* (2014) intensidade dramática acentuada. A história de vingança, que além de discutir precarização do trabalho e preconceito contra jovens negros e periféricos, assinala um importante dado narrativo.

Trata-se do corpo na cidade. De quem é a cidade, poderia se perguntar. Das autoridades que determinam as políticas sobre o seu território ou das pessoas que efetivamente ocupam aquele espaço? No filme, a circulação é restrita e o corpo pouco pode se movimentar pela periferia. Mais, a própria mutilação restringe seus movimentos.

Contudo, os três personagens agem no sentido de dar vida a um evento real que foi a ocorrência no baile black do Quarentão em 5 de março de 1986. A fabulação dessa forma, conduz a proposta do filme: tratar de amputação, falta, perdas, daquilo que foi tirado e deixou sequelas, (memórias, membros, segregação racial etc.) ainda que “próteses” venham tentar suprir as faltas.

Nos discursos de rememoração (de novo, o passado revolvido e contra autoridades), Marquim, ao utilizar palavras que remetem ao seu gênio irascível, revela-se como aquele “desajustado”, que não digeriu o ocorrido no passado: “não esqueço, não esqueço mesmo”, diz o personagem.

Não se busca mais a justiça legal, apesar dela soar oportunista, como se sugere por Cravalanças, já que ela é ausente para os periféricos, mas ela é buscada em ações de sabotagens, “roubos”, onde “mocinhos e bandidos” se misturam para fazer a redenção de qualquer forma. Nessa hora, a “sabedoria” se mostra necessária, é preciso ser conhecedor de “esquemas” para conseguir passaportes falsos, aparelhos de som etc.

Mesmo na intenção da vingança, os personagens se apresentam com motivações distintas para o trabalho de construir a bomba. Jamaika, parece estar interessado no que vai ganhar com a operação. Ele representa os personagens que cometem “pequenos crimes”, vivem de “pequenos acertos”, como quebras de patentes, piratarias, receptação etc.

Já Marquim, é o garoto que curtia a noite, “pegava as minas”, ensinava passinhos, era um cara da “turma”, “sociável”, mas o incidente o deixou prostrado. O corpo, seu principal meio de expressão, foi parcialmente imobilizado, por isso a amputação parece ter maior impacto sobre ele. Aí reside o motivo de seu personagem se apresentar colérico e desejar explodir Brasília, local do poder repressor. Sua característica de personagem sonoro, narrador de histórias orais pelo rap ou pelo rádio também justificam o método de vingança orquestrado: a vingança pela potência do som.

Shokito, ao contrário, tenta seguir em frente e mostra um lado de assimilação do estado deficiente. Caminha em sentido contrário ao de Marquim. Se este indica a agressão, e é quem dispara o enfrentamento físico, Shokito tenta se “humanizar”, a ponto de se “especializar” e ajudar pessoas com a mesma deficiência.

Contudo, o que une os personagens é a questão também social: são todos jovens negros pobres da periferia. A narrativa, portanto, é povoada por periféricos, explorados, machucados, ressentidos, e mostra claramente o viés de crítica ao Estado e ao que as autoridades políticas representam.

Dessa forma, contra a realidade objetiva, a narrativa ficcional promove uma vingança simbólica contra as políticas direcionadas aos negros da periferia. A vingança, com a bomba, não apenas intenta uma catarse, ao provocar a destruição do opressor. Ela sugere também, pela sugestão sonora, uma maneira da periferia ser, finalmente, ouvida, percebida e considerada. O filme, nesse sentido, mais que a narrativa ficcional, permite que negros, deficientes e atores amadores, se tornem protagonistas no cinema em filmes sobre a própria realidade.

4. ARQUITETURA NARRATIVA DE ADIRLEY QUEIRÓS

Neste capítulo e no seguinte a proposta é tecer considerações sobre os filmes analisados, inter-relacionando-os, de maneira a tentar perceber, no conjunto da obra, como se deu a evolução narrativa nesse percurso, que particularidades podem ser destacadas, e, sobretudo, como a realidade local e os moradores da periferia foram abordados no processo.

Assim, neste capítulo, a intenção é elencar e discutir pontos específicos observados que atuam como estruturadores da cinematografia do cineasta, para que, no capítulo seguinte, se possa discorrer sobre como esses elementos em operação singularizam as narrativas da periferia.

Os tópicos a serem comentados são os seguintes: a temática local, a cidade como cenário, moradores que se tornam produtores, coautores e atores das histórias narradas, e a organização da produção coletiva local.

4.1 Temática local

A temática local é um dos elementos mais importantes na construção da narrativa da periferia no cinema de Adirley Queirós. Ela reforça a opção de se construir um ponto de vista da periferia a partir de temas que se referem à realidade local.

O que se percebe, no entanto, é que não se trata apenas da intenção de abordar assuntos atinentes à periferia e, por meio deles, esclarecer o que os periféricos pensam sobre um determinado tema. Isso definiria uma posição¹⁵⁹. Sua importância se dá ao possibilitar o uso criativo dos temas periféricos na construção de um discurso próprio da periferia, qualificando o lugar de fala.

Como já afirmado, as narrativas do cineasta seguem a proposta de elaboração de um “contradiscurso” em relação às versões oficiais ou externas que tratam da periferia, posicionando-se pela afirmação dessa periferia, e recusando a postura de vitimização nesses discursos. Essa afirmação se dá então pela criação de um discurso particular, elaborado

¹⁵⁹ “O primeiro sentimento que a gente tem em relação a Brasília é um sentimento de raiva, de autoafirmação da cidade de Ceilândia. Porque é um enfrentamento, na verdade, né. (...). Não existe diálogo entre Brasília e Ceilândia (...)”. Entrevista de Adirley Queiros à Revista Beira. Publicado por Armando Seraphico. Disponível em: <https://medium.com/revista-beira/na-manha-do-dia-16-de-setembro=de-2015-tive-um-encontro-via-skype-com-adirley-queiros> Acesso em 22/11/2018.

artisticamente pelos próprios periféricos, gestado a partir de vivências pessoais e eventos locais, sustentado por questões diretamente relacionadas à comunidade.

É nesse sentido que essa temática local impacta de maneira consistente na cinematografia de Adirley Queirós. Dos vários temas abordados a partir do primeiro filme, como em *Rap, o canto da Ceilândia*, apresentando as falas dos “primeiros ceilandenses”, ao cinema híbrido no qual moradores-atores criam histórias sobre si e sobre a cidade, são os temas locais e as maneiras como eles são elaborados que particularizam a narrativa do diretor e destacam a periferia.

São temas localizados geralmente no passado, ocorridos na cidade, carregados pela opção de “voltar-se para si”, expressos nas experiências recuperadas ou encenadas por ex-jogadores de futebol, dançarinos de hip hop ou deficientes físicos etc., e que estruturam a construção de um imaginário social da periferia de maneira única pela cinematografia do cineasta¹⁶⁰.

Essas memórias coletivas resgatadas são retomadas nos documentários ou obras ficcionais, registradas por depoimentos ou reencenadas e fabuladas nos docudramas. Dessa maneira, as narrativas do cineasta intentam inibir apagamentos¹⁶¹, recuperar pertencimentos e promover visibilidades, permitindo que a identidade periférica ganhe expressão¹⁶² pelo cinema.

Se, num primeiro momento, a definição desses temas surgiu a partir de um “olhar de fora”,¹⁶³ ao perceber que Ceilândia “não existia” fora da Ceilândia, foi com a imersão nas questões “de dentro” da comunidade que a narrativa do cineasta se estabeleceu, não apenas definindo o referido lugar de fala a partir da periferia, mas permitindo a emergência das “falas” das periféricas. Dessa forma, desde os primeiros trabalhos, a abordagem aos temas locais evita a narrativa mais “sociológica”, sem uma voz *over* para explicar o que é a Ceilândia e a periferia, mas concedendo aos ceilandenses e periféricos o direito de manifestar opiniões próprias sobre a realidade que experimentam.

¹⁶⁰ Conforme Satt (2007, p.15), “o real é atravessado pelo imaginário, assim como o imaginário nutre-se do real em um jogo de espelhamentos “. (SATT, 2007, p.15).

¹⁶¹ Recuperar memórias coletivas mantém vivas experiências do passado, ao “(...) bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, (...)”, para citar Pierre Nora (1993, p. 22).

¹⁶² “Pode-se dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre memória e sentimento de identidade”. (FONSECA; PELUSO, 2005, p. 4).

¹⁶³ “Eu só entendo Ceilândia quando vou para Brasília. Porque quando você mora numa cidade tudo é muito normal.”. Adirley Queirós entrevista para Revista Trip, edição de 06/12/2017, por Natália Amarante Furtado. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/uma-entrevista-com-adirley-queiros-diretor-de-branco-sai-preto-fica-e-era-uma-vez-brasilia>. Acesso em 23/12/2018.

Trabalhadas por uma proposta de estilo que valoriza o processo criativo conjunto, as temáticas locais ganharam expressão pela maneira pouco convencional com que são abordadas, tratando determinados temas em diferentes nuances e abordagens. Pode se perceber isso elencando algumas questões sociais e observando como elas foram desenvolvidas nos filmes do diretor.

As discussões sobre o trabalho e ocupações profissionais na periferia, por exemplo, surgem em todos os filmes do cineasta, de *Rap o canto da Ceilândia* (2005) a *Branco sai, preto fica* (2014), conforme se observou nas análises dos filmes.

Têm-se, músicos (rappers) com dificuldades para viver de música e a reciclagem de descartáveis com Marquim, no primeiro filme; jogadores aposentados com diferentes ocupações em *Fora de Campo* (2009), dentre elas, camelô (Bezerra), vigilante (Bé), vendedor de camarão (Wlade) etc.; operários de serralheria, em *Dias de Greve* (2009); faxineiro (Dildu) e vendedor de lotes (Zé Bigode), em *A cidade é uma só* (2012); reciclador de próteses (Shokito) em *BSPF* (2014), para citar os mais conhecidos.

O tema da segregação também está em toda a obra do cineasta e é mostrada de diferentes enfoques pelas narrativas. Destaca-se, nesse tópico, principalmente, a criação da Ceilândia como um processo de exclusão social e territorial que “jogou” os periféricos longe do Plano Piloto; e, o preconceito contra o periférico,¹⁶⁴ que é assediado pela polícia, tanto por estar na esquina - “bacú” da polícia no clipe de Jamaica em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005) – quanto por ser proibido de expressar sua arte por meio da dança, em *BSPF* (2014), etc.

Além desses, outros assuntos da periferia, também povoam as narrativas do cineasta, como a ocupação dos espaços da Ceilândia pelos periféricos, a transformação do território da cidade, as expressões artísticas locais – forró, rap, feiras etc., ou deslocamentos para o trabalho, principalmente entre a periferia e Brasília, como se vê, pela jornada de Dildu em *A cidade é uma só?* (2012).¹⁶⁵, ou com Bé, em *Fora de Campo* (2009), personagens que utilizam

¹⁶⁴ Vale lembrar ainda que a maioria dos atores que protagonizam os filmes de AQ são negros. “Eu sou um homem branco que ocupo esse espaço”, diz o cineasta ao referir sobre a maioria negra da população de Ceilândia*. Entrevista de Adirley Queirós para o Jornal de Brasília, edição de 19/04/2015. Disponível em <http://www.jornaldebrasil.com.br/viva/diretor-de-branco-sai-preto-fica-fala-sobre-a-cidade-e-seus-proximos-projetos-cinematograficos/> Acesso em 11/11/2018. * Sobre essa informação pode se consultar a publicação da Codeplan (Companhia de Planejamento do Distrito Federal), Pesquisa Distrital de Amostra de Domicílios, PDAD 2015. Disponível em: www.codeplan.de.gov.br/pdad-2015/ Acesso em 15/01/2019.

¹⁶⁵ Rolnik (1995) lembra que a “[...] segregação também se expressa pela separação dos locais de trabalho em relação aos locais de moradia. Com o deslocamento de grandes massas da periferia, criam-se “cidades dormitórios”, afirma a autora ao destacar os “muros visíveis e invisíveis que dividem a cidade (...)” moderna. (ROLNIK, 1995, pp. 42-43).

transportes públicos para irem ao trabalho etc. Portanto, falar daquilo que se conhece, baseado em experiências reais, pode possibilitar a construção de um discurso consistente sobre a própria realidade, ampliando o sentido de “verdade” nos filmes, contribuindo para o processo de afirmação da identidade da periferia.

Assentadas na realidade cotidiana, as propostas narrativas de discutir temas locais do cineasta reforçam um modo de ser ceilandense. Isso não ocorre apenas pelos documentários, mas também por meio das fabulações nas obras mais ficcionais. Essas não promovem uma “fuga da realidade da periferia”, por serem reelaboradas criativamente pela narrativa cinematográfica,¹⁶⁶ como se poderia cogitar. Ao contrário, por serem locais, ressignificadas pelas interpretações dos próprios periféricos, elas realçam essa realidade, construindo uma versão própria sobre os próprios acontecimentos.

4.2 Ceilândia, cidade-cenário.

Comolli (1997) afirma que “a cidade é sem dúvida o que o cinema mais filmou [...]” e que “a história do cinema acompanha o desenvolvimento das cidades [...]” (COMOLLI, 1997, p.154). No cinema de Adirley Queirós, sem trocadilho, a cidade é uma só, e suas narrativas começaram a retratar Ceilândia a partir de 2005, uma cidade com apenas três décadas de existência e somente onze anos mais nova que Brasília, a capital que lhe deu origem. São, portanto, cidades “jovens”, contudo, já muito filmadas. Se a capital tem sido “cenário permanente” de filmagens desde sua fundação, Ceilândia, a partir de 2005, passou a ser cenário “permanente” de Adirley Queirós. De lá para cá, a cidade tem sido reenquadrada e refilmada de acordo com cada filme produzido pelo morador-cineasta. Dessa forma, por sua eleição como palco recorrente do diretor, a cidade ganha visibilidade pelo cinema.

¹⁶⁶ Conforme já justificado pelo cineasta, o uso da narrativa híbrida se deu pela necessidade de se falar de outra maneira sobre determinados assuntos “sensíveis”. Isso se dá porque a base sobre as quais repousam a narrativa de Adirley Queiros são fatos concretos ocorridos na periferia – temáticas locais. *A cidade é uma só?* partiu de uma proposta de documentário sobre os 50 anos de Brasília e o tema principal era a remoção dos moradores da Vila IAPI do Plano Piloto de Brasília; *Branco sai, preto* teve como proposta aprovada um documentário sobre a história do Quarentão, tendo como foco narrativo uma intervenção policial ocorrida no local em 1986. O que se vê, portanto, é que mesmo as ficções realçam as temáticas sociais. Elas são releituras e fabulações sobre temas locais. A esse respeito, consultar entrevista de Adirley Queirós ao site Cinefestivals, publicada 30/30/2014, às 9:00, por Adriano Garrett. Disponível em: <http://cinefestivals.com.br/e-um-filme-de-vinganca-declarada-diz-diretor-de-branco-sai-preto-fica/> Acesso em 10/10/2018.

O “imaginário está no ver”, destaca Certeau (1995, p.43). Nesse sentido, a cidade que vemos e imaginamos, para quem não é local ou não a percorreu, é aquela dada pelo cinema¹⁶⁷.

Se, por um lado, os filmes do cineasta a mostram em seu estado “natural”, sem a obrigação de destacá-la necessariamente por aspectos que se poderiam chamar “turísticos”, como a Feira, a Caixa D’água, o Abadião (Estádio de futebol), ou a avenida Hélio Prates, etc., que pouco aparecem em seus filmes, é quando representada nas narrativas documentais e híbridas que ela ganha expressividade.

Nesse sentido, ela se torna singular por ter sua história oficial revisada e recontada pelo cinema, como ocorreu em *A cidade é uma só?* (2012). Emerge dessa narrativa outra Ceilândia, desconhecida, até então escondida das versões oficiais que a narravam como um projeto de bem-estar social do governo distrital desde sua instalação.

Não fossem o cinema e o rap, seria difícil imaginá-la como a “primeira favela organizada do Brasil”, como narra Jamaica em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), não apenas pelos crimes e violência em seu cotidiano, como narram os rappers no filme, mas também por revelar uma imagem invertida da capital idealizada, organizada, e tombada como patrimônio histórico. Ceilândia, ao contrário, mostra a provisoriedade do seu mapa ao retratar a dimensão da prática da especulação imobiliária, como ocorre em *A cidade é uma só?* (2012).

Se em *Rap o canto da Ceilândia* (2005) se sabe que a cidade surgiu como uma periferia de Brasília, em *A cidade é uma só?* (2012) se aprende que existem periferias da periferia, muito maiores que a periferia que lhe deu origem. Nas transformações incessantes de sua paisagem, também resultado de segregações “permanentes”, surgem aglomerados grandes e pobres como Sol Nascente¹⁶⁸ e Pôr do Sol¹⁶⁹, representados no cinema como a periferia da periferia em *A cidade é um só?* (2012).

¹⁶⁷ Vale observar aqui uma crítica do jornalista Inácio Araújo sobre o filme *BSPF* (2014) em que o crítico, ao mencionar a feiúra dos lugares no filme, abre parênteses para enfatizar que “(Ceilândia é inacreditável)”. A intenção não é discutir se o analista conhecia ou não a cidade, ou se o que ele discute é a feiúra como recurso narrativo. O que se pretende ressaltar é o quanto essa parte não revelada da cidade pelo filme, os becos pouco acessíveis (e pouco mostrados), impacta na construção de uma imagem da cidade pelo cinema, e a opção do cineasta em destacá-la.

Matéria publicada pelo jornal Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada, edição de 19/03/2015, acessar : <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/03/1604621-branco-sai-preto-fica-e-filme-de-terror--verdadeiro-shtml> Acesso em 20/08/2018.

¹⁶⁸ Segundo matéria da Revista Época, de 16/07/2018, Sol Nascente “caminha para ser a maior favela do Brasil”, ultrapassando a Rocinha, no Rio de Janeiro. Para esta reportagem, acessar: <https://epoca.globo.com/sol-nascente-favela-de-brasilia-que-caminha-para-se-tornar-maior-do-brasil-22882335>. Acesso em 11/09/2018.

¹⁶⁹ Pôr do Sol e Sol Nascente, localizadas no perímetro da Ceilândia, apresentam problemas estruturais como moradias irregulares, carência de serviços de infraestrutura como saneamento básico, baixo nível de escolaridade. Segundo matéria do jornal Correio Braziliense, juntas, as duas ocupações contam com 78.912, tornando os condomínios a maior favela da América Latina. Sobre essa informação, ver matéria publicada pelo jornal Correio

São pelas narrativas do cinema também que se torna possível elaborar um pequeno inventário de ocupações, modos de trabalho e opções de lazer na cidade, como em *Fora de Campo* (2009) e *Dias de Greve* (2009). Essas narrativas nos mostram também como na cidade os periféricos se adaptam ante a necessidade de se deslocar no espaço da periferia ou como fazem para burlar vigilâncias e se arranjar como “autodidatas” das tecnologias para consertar equipamentos e “quebrar” patentes, como em *BSPF* (2014).

A cidade como cenário não é, portanto, apenas material, física. Ela também se revela pelo “imaterial”, nos modos de ser e de viver o seu espaço. É possível imaginá-la, por exemplo, pelos depoimentos de personagens, quando eles constroem uma Ceilândia do passado, aquela que não “existe” por imagens, mas que emerge e que ganha representação por memórias resgatadas de seus personagens.¹⁷⁰

Um exemplo é o caso do Quarentão. Existem poucas imagens que o apresentam em *BSPF* (2014). Falta, no filme, uma imagem específica, em plano aberto, que lhe dê maior representação visual. Contudo, ele pode ser imaginado pelas narrações de Marquim e de Shokito. O mesmo ocorre com a Ceilândia dos primeiros anos, em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005) ou em *A cidade é uma só?* (2012).

Nesses casos, as poucas imagens disponíveis são, em sua maioria, oficiais. Contudo, pelas narrações de Jamaika, é possível “ver” a poeira levantando no centro de Ceilândia, vista de fora da cidade segundo o rapper. Também é possível imaginar “o monte de gente jogada” nas instalações provisórias da Ceilândia após a remoção, conforme relata Nancy.

Portanto, a cidade como cenário também é realçada pelo “imaterial” e dessa forma é que também Ceilândia se singulariza. Isso a torna única, específica, pelo cinema, ainda que, de maneira geral, ela possa se parecer com qualquer cidade periférica de qualquer outra grande metrópole.

4.2.1 A cidade imaginada

Como lembra Satt (2007, p.10), o cinema se apresenta em “múltiplas imaginações”. Nesse sentido, há a cidade do “realizador, de suas personagens e do espectador [...]”. Contudo é o

Braziliense, edição de 28/09/2013. Disponível em.: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2013/09/28/interna_cidadesdf.390588/maior-favela-da-america-latina-sol-nascente-toma-posto-da-rocinha.shtml Acesso em 25/09/2018. Para os dados socioeconômicos da região, consultar Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios PDAD 2013 – Pôr do Sol e Sol Nascente. Disponível em: www.codeplan.df.gov.br Acesso em 25/09/2018.

¹⁷⁰ Comolli (1997, p. 177), em *A cidade filmada*, comenta sobre um filme de Robert Bober, *En remontant la rue Vilin*, de uma rua desaparecida que o cinema “ressuscita”, mas pela oralidade. As narrativas dos periféricos que resgatam memórias da Ceilândia antiga ressuscitam, pelo cinema, uma cidade que só eles viram.

imaginário do diretor que dispara o primeiro processo de singularização dessas representações. Se narrar é “um jogo de articular peças” como diz a autora (SATT, 2007, p.16), uma cidade específica ganha expressão no cinema. É aquela que os filmes nos deixam ver, idealizada “pelo gesto criador do cineasta” (SATT, 2007, p. 17).

Para Adirley Queirós, a cidade de Ceilândia, como espaço de sua dramaturgia, é a cidade natural, como ela foi criada e se tornou com as transformações. Se é mostrada dessa forma, sem esconder suas feições e contradições¹⁷¹, é porque suas imagens coadunam com a proposta do cineasta de destacar a cidade pela oposição ao que representa Brasília.¹⁷²

Brasília, pelo controle mais rigoroso sobre seu projeto arquitetônico, ainda se resguarda na concepção da ideia modernista que a projetou como cidade arquitetonicamente organizada¹⁷³. Ceilândia, por outro lado, desvirtuada do planejamento inicial, também, entre outras razões, em consequência da ocupação “*com-fusa*”,¹⁷⁴ se apresenta como o oposto da capital federal.

Nesse sentido, ela acaba ganhando uma representação de cidade dinâmica, mesmo destacada pelo seu processo de transformação geográfica irregular. Essa feição dinâmica é também reforçada por ser ela retratada nos filmes desde os seus primeiros assentamentos, como um amontoado de tralhas, tábuas e de caminhões paus-de-arara em cena, em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005) e *A cidade é uma só?* (2012).

A opção de narrar a cidade do presente com a opção de não recorrer às narrativas de violência “tradicionais” com que a periferia é representada, de maneira geral, pelas mídias

¹⁷¹ “Não tem que ver mesmo Ceilândia com piedade, é uma cidade forte”. Adirley Queirós em entrevista ao Jornal de Brasília, edição de 19/04/2015., “Diretor de Branco Sai, Preto Fica fala sobre a cidade e seus próximos projetos cinematográficos.” Disponível em <http://www.jornaldebrasil.com.br/viva/diretor-de-branco-sai-preto-fica-fala-sobre-a-cidade-e-seus-proximos-projetos-cinematograficos/> Acesso em 11/12/2018.

¹⁷² Brasília, por sua proposta de cidade modelo planejada, estaria mais próxima “esteticamente” de uma cidade-cenário cinematográfica. Lauriano (2015, p.157) destaca as críticas de Gilberto Freyre (1968, p. 192) ao projeto de construção de Brasília que, segundo Freyre, foi construída como “uma pura cidade teatral”, na qual se destacava a preocupação estética em detrimento de outros fatores. Como afirmam Peixoto et al. (2017)., “a negação de situações históricas embasou a concepção da cidade”. Peixoto et al. (2017, p. 17).

¹⁷³ A ideia de que uma cidade planejada deveria funcionar como um “relógio”, de maneira exata e racional, é, segundo Rolnik (1995), uma das utopias da modernidade, diz a autora ao fazer referência à obra literária *Utopia*, do escritor Thomas More, que projeta uma ilha imaginária onde tudo funcionaria de forma equilibrada e perfeita.

¹⁷⁴ Lauriano (2015, p.160) utiliza o termo cunhado por Abramo (2007), “*com-fusa*”, contração das palavras, “compacta e difusa”, para apontar o processo de “periferização” ocorrido em Brasília. Segundo o autor, um dos motivos dessa periferização se deu em razão da baixa oferta habitacional no perímetro central de Brasília, que contribuiu para a ocupação desordenada do entorno de Brasília. Dessa forma, a ocupação territorial do Distrito Federal apresenta um ordenamento territorial com focos de assentamentos compactos, mas distribuídos irregularmente pela região.

contemporâneas, também é uma particularidade narrativa do cineasta. Sem esconder suas contradições sociais, a proposta é de contraposição aos discursos de cotidiano violento de crimes e outras mazelas sociais da periferia, comuns nos telejornais policiaiscos diários quando se referem à cidade.

A violência que os filmes buscam discutir é outra. Ela remete às ações do Estado contra a periferia, processadas de formas simbólicas nas letras dos rappers em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), no discurso político de Dildu e relatos de Nancy em *A cidade é uma só?* (2012), assim como pelas narrações de Marquim em *BSPF* (2014).

Se a cidade física continua uma só, mas com outros enquadramentos com que o cineasta busca representá-la, são as vozes que se unem aos outros sons da cidade para compor Ceilândia como cenário específico que multiplicam suas representações. De um lado, esses sons sugerem enfrentamentos e confrontos, como na potência do som da bomba que destruirá Brasília em *BSPF* (2014) com “todas” as sonoridades periféricas.

Do outro, essas vozes e sons revelam a poesia da cidade de forma diversa, pelas promessas políticas que prometem “educar a periferia”, com Dildu, em *A cidade é uma só?* (2012); no forró frequentado pelos serralheiros em *Dias de Greve* (2009); no *black music* que Marquim se utiliza para lembrar o passado no Quarentão, em *BSPF* (2014) etc.

A cidade se torna cenário também nos sons e ruídos diversos do comércio nas ruas e nas feiras, também com ruídos de carros velhos, trens do metrô etc., manifestações sonoras que, em conjunto com imagens do cotidiano, constituem-se, pelo Cinema, em uma espécie de sinfonia urbana audiocinematográfica da periferia.

A cidade que se conhece é, portanto, a cidade que o cineasta nos deixa ver ou que deseja que vejamos. Como diz Comolli (1997, p. 155), “o cineasta evidentemente retém o que lhe convém”. Nesse sentido, a Ceilândia cidade-cenário específica, ainda que “real”, é uma cidade reinventada na narração¹⁷⁵, criada pela ficção, e “que tem mais chance de existir nos filmes do que em outros lugares”, (COMOLLI, 1997, pp.152-153). O cinema de Adirley Queirós, portanto, também cria sua Ceilândia.

¹⁷⁵ Conforme nos lembra Neves (2010), os recursos utilizados pelo Cinema, “cortes, planos, ângulos, enquadramentos, aparato técnico e possibilidades e efeitos na montagem nos proporciona detalhes com diferentes nuances que normalmente não veríamos caso estivéssemos presentes no local das filmagens”. Neves (2010, p. 150).

4.2.2 A cidade que o cinema não consegue apreender

Para um cineasta que filma na dinâmica da cidade, o filme tende a sofrer e incorporar interferências, tornando o ato de filmar, “um espaço de agenciamentos entre o sujeito e os tantos elementos com os quais entra em relação [...]”. (PORTUGAL, 2015, p. 111).

Isso porque a cidade em seu cotidiano não espera pelo cinema. Em seu movimento contínuo, ela não apenas impacta as narrativas como também sugere narrativas. “Não é apenas o diretor que narra a cidade. Ela, a cidade, também propõe, condiciona a narrativa em suas manifestações” (SOUZA, 2009, pp. 1-2), como já observado anteriormente.

Em *A cidade é uma só?* (2012), por exemplo, um acontecimento previsto, a passeata do PT para a campanha presidencial pela periferia, é uma proposta da cidade para o filme. O cineasta aproveita o acontecimento na cidade e incorpora o evento para enriquecer o desenvolvimento das ações do personagem Dildu, um político da periferia.

No entanto, por mais que se conheça o percurso da carreira dos políticos profissionais, preveja as ações e se organize para se aproveitar desse acontecimento, o filme e sua narrativa tem que se adaptar ao evento, otimizando-o para a dramaturgia pretendida, aceitando inclusive a impossibilidade de reencená-lo.

É como se praticasse um “cinema ao vivo”, sem possibilidade de ensaio. Enquanto a cena é executada, o personagem ficcional Dildu, contrapõe-se de “verdade” aos políticos “de verdade”, possibilitando que essa imersão no cotidiano da cidade resulte em dramaturgia cinematográfica exatamente para refletir sobre a cidade.

O ato, contudo, é uma troca entre a cidade, representada no cinema pelo seu acontecimento cotidiano, e o cineasta, que tem a cidade como cenário para suas narrativas: É dessa maneira que “as formas da cidade criam o filme, as do cinema criam a cidade”, para recuperar Comolli (1997, p.155).

4.2.3 A cidade no corpo

Outra forma de destacar a cidade como cenário é pelos corpos dos personagens. Dessa maneira, os personagens também decidem arbitrariamente o que devemos ver da cidade e na cidade quando ocupam as cenas. Nos filmes de Adirley Queirós somos levados a partilhar de jogos de futebol, desfile de carnaval, danças em salões de forró, cultos religiosos, terrenos baldios etc.

Assim como os personagens, o cineasta também põe seu corpo em evidência e aparece como um local, mesmo no papel de diretor, e surge nos próprios filmes circulando pelas ruas, adentrando casas, entrevistando em botecos, participando da dinâmica da cidade à maneira de Vertov¹⁷⁶.

Comolli (1997) lembra, que no cinema, frequentemente, acontece de os corpos fazerem às vezes de cenários, transportando-os, representando-os (COMOLLI, 1997, p. 166). Ou seja, corpo e cenário se juntam e a cidade é então “carregada” por esses corpos dos personagens nos filmes.

É uma mudança na fórmula “clássica” da narrativa cinematográfica, conforme pondera Satt (2007, p.26). Segundo a autora, a premissa de “corpos no cenário” se transmuta para a de que “cenários seriam levados nos corpos”. Isso ocorre quando esses corpos informam sobre a cidade e o espaço social ao pronunciarem gírias, expressarem sotaques, pelas roupas que vestem, mas também pelo andar, pelas diversões que experimentam nos espaços urbanos etc.

Nesse sentido, *Dildu*, *Marquim*, *Zé Bigode*, *Assis*, *Bezerra* e outros podem informar mais sobre a cidade que o próprio filme. São moradores locais travestidos de atores. O ator Dilmar Durães é um dos exemplos emblemáticos da representação da cidade pelo corpo. Como local e ator, ele já traz em si a periferia em gestos e trejeitos. Como personagem, mesmo representando, não deixa de ser local.

È dessa maneira que todos os personagens representados pelo ator Dilmar, como Marcelão, operário de uma serralheria da periferia em *Dias de Greve*; Dildu, candidato político em *A cidade é uma só?* e Dimas Cravalanças em *Branco sai, preto fica*, carregam o perfil de um morador da periferia que o ator já é.

4.2.4 Disputas pelo território

A cidade é também palco de confrontos nos filmes, representados pelas disputas por espaços no território urbano. Nos filmes do cineasta, os personagens estão em constantes conflitos na disputa pelo espaço urbano. Como diz Harvey (2013, p. 28), em *Cidades Rebeldes*, “vivemos, na maioria, em cidades divididas, fragmentadas, tendentes ao conflito”. Ou seja, cada

¹⁷⁶ Sobre o filme *O homem com uma câmera* (1929), de Vertov, diz Comolli: que “a cidade dorme, o homem com a câmera vem acordá-la”. (COMOLLI, 1997, p.154). Com os personagens ou quando entra em cena, o cineasta também perambula pela Ceilândia para fazer os seus filmes captando os acontecimentos na cidade.

grupo social, a seu modo, recorta a cidade, delimita seu território, por vezes mudando o desenho urbano ou demarcando áreas que “outros não podem ir.”.

Se, “prá cair na área tem que ter coragem”, como diz Jamaika sobre sua “quebrada”, em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), o outro filme do cineasta, *A cidade é uma só?* (2012), destaca a realidade e o sonho da periferia. Na parte extrema da cidade a luta se dá pelas ocupações irregulares, enquanto, no centro, Dildu em sua plataforma de campanha política promete “moradia digna” para os periféricos no Noroeste, bairro criado na área do Plano Piloto destinado à classe média alta.

É nessa briga pelos espaços que se revelam as marcas mais fortes da segregação social e territorial no Distrito Federal. Enquanto os mais pobres em aglomerações populosas disputam a cidade na periferia; os mais ricos separam seu espaço para se separar dos demais¹⁷⁷.

Para aqueles de maior poder aquisitivo, os espaços particularizados, em forma de condomínios, se tornaram formas de proteção contra as ameaças sociais.¹⁷⁸ Ou seja, por motivos diversos, como o discurso da preocupação com a segurança, o “rico” sai do coletivo e vai para o privado, vivendo à parte, em “fragmentos fortificados” da cidade (HARVEY, 2013, p.29). Erguem-se muros, “para separar ricos de pobres”, como diz Marquim em *Rap o canto da Ceilândia* (2005), ou exigem dos periféricos passaporte para transitar por determinadas áreas, como é cobrado em *BSPF* (2014).

A ideia de segregação já está na proposta da cidade modernista de “separar para reinar”, como aponta (ROLNIK, 1995), de modo que “cada um conhece o seu lugar e se sente estrangeiro nos demais.” (ROLNIK, 1995, pp. 40-41), como acontece com o desconforto que acomete Dildu e Zé Bigode quando eles transitam pelo Plano Piloto em *A cidade é uma só* (2012), levando-os ao desejo de voltar imediatamente para a periferia.

4.2.5 A periferia reafirmada

A periferia em estado natural é mostrada pelos muros pichados que narram o grafite e o hip hop, ruas de terra que denotam evidentes falta de estruturas de saneamento, casas com

¹⁷⁷ Isso, no entanto, não é novo. Rolnik (1995) afirma que, em determinado momento histórico, “para a burguesia, o espaço público deixa de ser a rua – lugar de festas religiosas e cortejos [...] e passa a ser a sala de visitas ou o salão”. (ROLNIK, 1995, p. 49).

¹⁷⁸ Lauriano (2015) afirma que os “Condomínios reúnem a elite hermética brasileira. São a atualização contemporânea dos feudos, das sesmarias, [...]” (LAURIANO, 2015, p. 169).

pinturas envelhecidas, telhas de amianto, terrenos baldios e outras referências que a destacam. No entanto, mais que local das filmagens, a periferia é a “casa” dos personagens.

Retratada de diferentes maneiras pelas narrativas, ela pode aparecer como um espaço social, um território de confronto, uma área geográfica. Contudo, como se viu, em qualquer dessas narrativas, são os personagens em ação em seu espaço urbano que a particularizam nos filmes.

Em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), por exemplo, as dificuldades com a ocupação do novo território são destacadas. A chegada em caminhões paus-de-arara, no relato de Marquim; banheiros adaptados, como aponta X; falta d’água e poeira no centro cidade, conforme relata Jamaika, demonstram a opção pela remoção acelerada e a instalação em condições adversas enfrentadas pelos primeiros ceilandenses.

Já *Fora de campo* (2009) não fala especificamente da Ceilândia. A proposta do filme é destacar a periferia em um contexto mais amplo, sem a especificação de um local. Contudo, sabe-se que Ceilândia está lá pelas menções aos clubes da cidade, pelos estádios de futebol mencionados etc. A periferia, nesse filme, é um conceito para narrar o local onde esses ex-jogadores residem e que, aposentados, tentam reorganizar a vida como trabalhadores em outras atividades.

Em *Dias de Greve* (2009) a cidade é já há um local de trabalho definido e restrito. O filme mostra o cotidiano dos trabalhadores da serralheria, modificado pela greve. O périplo dos operários destaca a geografia e os espaços de convivência sociais ocupados pelos ceilandenses no filme. Nele, se observa a relação estreita dos serralheiros com a cidade, como espaço de trabalho e lazer.

Em *A cidade é uma só?* (2012) a figura dos ceilandenses em seu cotidiano ganha proporção maior que no filme anterior. A cidade é ocupada pelos personagens, que circulam e ampliam a dimensão da periferia pelo filme. Não se trata mais de espaços de lazer, mas da ocupação das ruas, com destaque para o cotidiano na periferia.

BSPF (2014) apresenta uma Ceilândia resguardada. Ainda que a mostrem em planos abertos, predominam os ambientes fechados que revelam uma Ceilândia “interior”, de sótãos, becos, container, galpões, depósitos de ferragens etc. Como os personagens “evitam” a exposição, a cidade é vista de dentro de casa, por detrás das grades, espiada por câmeras, diferentes dos outros filmes em que a câmera sai mais as ruas. A introspecção e a reclusão dos personagens também sugerem essa Ceilândia contida, “interior”, noturna.

4.2.6 Ceilândias e ceilandenses e os filmes

Ceilândia, apesar de “prevista” como Brasília, tornou-se uma cidade “imprevista”, no sentido de que se diferenciou do planejado. Nesse sentido, como cenário natural, ela também é imprevista para o cinema.

Quando se tem um espaço natural como cenário, sabe-se que é impossível reter a cidade enquanto se filma. A cidade “definitiva” é aquela do filme pronto. Ainda que feita por imagens em movimento, o filme “congela” uma imagem da cidade tal qual uma fotografia estática. É, no entanto, um recorte da cidade, já que é impossível apreendê-la no todo.

A cidade que fica, portanto, são pedaços da cidade que simbolizam a cidade. Em vários filmes, várias Ceilândias são vistas, todas partes de uma só, que não é similar àquela que está fora do filme se formos procurá-las.

Contrário à moda das cidades protagonistas, o cineasta não utiliza a cidade como cenário para exaltar sua topografia ou arquitetura, mas para ações políticas e artísticas que denunciam as condições relegadas à periferia.

Se a cidade é mostrada pela frente, pelos fundos, e mesmo sem uma imagem aérea que a mostre diferente do que a temos visto nos filmes até então, é com os personagens, imersos em sua cotidianidade e na fabulações sobre suas histórias, que ela emerge do passado e se constitui pelo cinema e ganha expressão, narração própria e visibilidade no presente.

Como afirma Portugal (2015, p. 111), “O filme se tece a partir do mundo, e nesse mesmo gesto inventa o mundo que filma”. A cidade que fica é aquela inventada e “encontrada” pelo cinema. Nesse sentido, o cinema, como um “museu” de imagens em movimentos, guarda memórias da Ceilândia, um acervo de imagens da cidade que serviu de cenário para as experiências vividas pelos personagens nos filmes em determinado momento da história da cidade.

4.3 Moradores-produtores-autores

Ao discorrer sobre as assimetrias do espaço urbano do Distrito Federal, Abramovay *et al.* (2004) apontam um “modelo de segregação diferente daqueles encontrados na maior parte das cidades brasileira”.

Para os autores, a característica principal é, em razão do modelo geográfico, “uma maior separação física entre os habitantes da periferia e do Plano Piloto”. Essa distância acentuada impediu convivências e trocas sociais entre grupos distintos. Com poucas possibilidades de

encontros e cada um vivendo no seu próprio espaço, as cidades tornaram-se cada vez mais diferenciadas entre si, sugerem os autores.

A separação criou “enclaves” e na periferia ficou a população mais pobre. Contudo, o ponto a ser destacado na análise apresentada é que, embora esse quadro de separação social seja comum também em outros grandes aglomerados urbanos do país, como argumentam os próprios autores, “o problema do DF é a segregação que se expressa na impossibilidade de ver e conhecer o outro, aquele que não é igual, acarretando uma espécie de “redoma” e uma “cidade protegida”, onde os indivíduos não se cruzam”, apontam os autores.

Destacam que, de fato, “existe um alheamento do outro”, e que a distância que impede os intercâmbios e retém os moradores em seus espaços específicos ocasiona uma espécie de “ensimesmamento”, apontando para a “exclusão e a diferença” (ABRAMOVAY *ET AL.*, 2004, pp. 36-38).

Essas colocações apontadas despertam o interesse no sentido de se buscar entender como esse quadro social possa reverberar na narrativa do cineasta. Como se sabe, em seus filmes o diretor propõe discutir a relação entre as duas cidades a partir do viés periférico, enfatizando as diferenças entre elas¹⁷⁹. Há uma recusa explícita ao que Brasília representa em seu cinema.

O cineasta aponta o momento específico em que essa relação com o outro, o diferente, despertou reflexões pessoais que impactariam suas narrativas.¹⁸⁰. Segundo o diretor, Brasília “não existia”¹⁸¹ para ele, como periférico, assim como Ceilândia parecia ser desconhecida dos

¹⁷⁹ A título de ilustração pode se elencar algumas delas, manifestadas pelos personagens nos filmes: em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), Marquim fala da distância que separa Brasília de Ceilândia. No filme *BSPF* (2014), Jamaika fala que a bomba será jogada “lá na Brasília”, enfatizando ao mesmo tempo a separação e a distância entre as duas cidades. Em *A cidade é uma só?* (2012), Dildu, em seu trajeto diário para o trabalho sugere o quão “longe” fica Brasília de Ceilândia, quando dorme no ônibus que liga as duas cidades. No mesmo filme, ele (Dildu) e Zé Bigode estranham Brasília ao se perderem na saída do Eixo rodoviário. Dildu aliás, enfatiza esse olhar “enviesado” do outro sobre o periférico no rap que canta no final do filme: “Ô seu dotô, não me olha assim. Isso cria desconfiança nas pessoas” etc.

¹⁸⁰ Essa experiência, segundo relata, já coloca o estranhamento em relação ao “outro”, tanto de “classe” quanto de “geração”; “eu não conseguia sentar e trocar dez palavras com os caras. Parecia que eu era de outro país. Eram garotos, né, de 17,18 anos, a maioria filhos de embaixador, filho de não-sei-quem...”; Entrevista de AQ para a Revista Negativo, de 10/01/2018, p.20.

Disponível em <https://www.periodicos.unb.br/index.php/revnegativo/article/download/6634/5633/> Acesso em 11/11/2018.

¹⁸¹ “Eu estava fora de tempo e de lugar na universidade. Havia um aluno de periferia, eu, e um negro. Comecei a refletir sobre a Ceilândia nessa época. Como eu não frequentava Brasília, não enxergava o processo de apartheid”. Entrevista de Adirley Queirós para o jornal Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/12/1568489-ex-jogador-de-futebol-adirley-queiros-virou-diretor-de-cinema-premiado.shtml> Acesso em 11/09/2018.

“brasilienses”¹⁸². Isso foi percebido quando o cineasta entrou na faculdade, momento em que se viu forçado ao trânsito regular entre as duas cidades:

[...] eu pegava um ônibus de Ceilândia até a UnB. Ele ia cheio às seis da manhã, e era muito animado até a metade do trajeto, as pessoas falavam alto, mas depois o pessoal ia cansando, as crianças dormiam, faziam silêncio, e o ônibus ia esvaziando. Quando chegava à Universidade de Brasília, ficavam cinco pessoas, sendo que o ônibus saía com umas cem pessoas. Para mim era um susto, porque as pessoas não se olhavam, começavam a se negar. Ninguém falava isso, obviamente, mas a minha interpretação sobre isso era como se a gente negasse um ao outro. Caiu essa ficha de como a gente negava nosso espaço. De certa forma era uma vergonha dizer que morava na Ceilândia, entendeu? Era uma vergonha alguém saber que eu morava na Ceilândia, (...). Todas essas coisas que aconteciam ao redor, que estavam ali muito mais internalizadas, foram dar em *insights* a partir dessas leituras. A ideia de cinema que eu sigo surgiu muito mais no curso de Geografia, com Milton Santos, é a ideia de uma democratização do território.”

As experiências no ambiente universitário e contato com as obras de Milton Santos, no que se refere à discussão de espaço, território, horizontalidade da cultura, estimulam o cineasta a formular uma proposta de cinema com o olhar a partir da condição de morador da periferia:

Quando eu ficava só em Ceilândia, o conceito histórico de cidade é naturalizado para a gente. Eu não conseguia enxergar ali a contradição, porque eu não ia a Brasília. Vivía na Ceilândia, então não havia competição, todos eram de lá. Quando eu saí para a universidade, só o trajeto diário de levar uma hora e meia para a universidade, de encontrar basicamente pessoas de classe média alta¹⁸³, ali eu comecei a entender o conceito de Ceilândia, começou a haver essa contradição do que é Brasília e do que é Ceilândia, de quanto que aquilo é um lugar distante, muitas vezes inacessível, e quanto que é opressora essa relação Brasília x Ceilândia, que é centro x periferia em todo lugar do mundo, né?¹⁸⁴

¹⁸² “Os filmes que a gente faz tem muito isso, de tentar dialogar com o estranhamento que a cidade [Brasília] causa.” Entrevista de Adirley Queirós publicada em 23 de janeiro de 2012. Disponível em: <http://multiplotcinema.com.br/2012/06/entrevista-com-adirley-queirós/>. Acesso em 11/10/2018.

¹⁸³ Em outra entrevista Adirley Queirós se posiciona criticamente contra a distância que separa as duas cidades e as condições a quem são submetidos os moradores da periferia que percorrem um longo trajeto diário: “o ônibus nada mais é do que uma senzala em movimento. Essa coisa de pegar ônibus lotado na ida e na volta todos os dias, naquela angústia de perceber quanto isso era longe, quanto cansava. Então foi mais em Brasília que isso se acentuou [a discussão sobre território]”. Entrevista de Adirley Queirós ao site cinefestivais. Publicado em 30/03/2014 às 9:00 por Adriano Garrett. Disponível em <http://cinefestivais.com.br/e-um-filme-de-vinganca-declarada-diz-diretor-de-branco-sai-preto-fica/>. Acesso em 03/10/2018.

¹⁸⁴ Entrevista de Adirley Queirós ao site Cinefestivais, publicada em 20/12/2015 às 19:32 por Adriano Garret. Disponível em: <http://cinefestivais.com.br/conheca-a-carreira-do-diretor-adirley-queirós>. Acesso em 12/12/2018.

A partir dessas reflexões, o cineasta começa a desenvolver, ainda no ambiente acadêmico, uma linha narrativa de autorrepresentação¹⁸⁵, primeiro pelo discurso pessoal, posteriormente, pela proposta de cinema local e coletivo.

4.3.1 Autorrepresentação no cinema de Adirley Queirós

Zanetti (2008) aponta o discurso de autorrepresentação como um dos suportes do cinema periférico na luta pelo reconhecimento social na esfera pública. De modo similar, Lins; Mesquita (2008, p.38), também destacam a crescente “elaboração de representações da si pelos próprios sujeitos da experiência” nos documentários contemporâneos. Nesse sentido também tratando de documentários, Colucci; Anjos (2018, p.2), apontam “a necessidade de grupos historicamente marginalizados de contar a história pela sua ótica [...]”, como uma das características do cinema documentário contemporâneo brasileiro.

Como se vê, a autorrepresentação como uma forma de apropriação do próprio discurso está muito relacionada ao documentário brasileiro, especialmente aquele produzido a partir dos anos finais da década de 1990 e início dos anos 2000. O gênero cinematográfico tem sido utilizado com frequência pela periferia para construir suas narrativas, colocando em evidência o chamado “cinema de quebrada”, como destaca Zanetti (2008, p. 7).

A possibilidade de produção audiovisual na periferia está vinculada a um quadro específico também levantado por vários autores já citados neste trabalho, principalmente no que se refere ao acesso aos recursos técnicos de produção, apoio financeiro por meio de editais etc.

Contudo, a opção pelo documentário, além dos recursos de produção facilitados, se justifica, segundo Souza (2009) pelas “estratégias enunciativas que o documentário permite, por ser uma possibilidade de retratar o mundo histórico.” O autor também destaca que o gênero

¹⁸⁵ Conforme Zanetti (2008), “Representações exprimem a relação de um sujeito com um objeto, envolvendo uma atividade de construção e simbolização”. No texto, no qual destaca a importância dos meios audiovisuais para a construção dessa autorrepresentação, a autora, após enfatizar que “a produção simbólica (...) é constituída a partir da realidade social”, coloca a autorrepresentação como “a possibilidade de indivíduo e coletivos da periferia de exercer maior controle sobre suas próprias representações, de modo a refutar aquelas consideradas “erradas” ou não-satisfatórias, como os estereótipos (geralmente negativos) e as distorções” (ZANETTI, 2008, pp. 6-8). ZANETTI, Daniela. *Cenas da periferia: auto-representação como luta por reconhecimento*. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. E-compós, Brasília, v.11, n.2, maio/ago., 2008. E-ISSN 1808-2599. Disponível em: www.c-compos.org.br/article/view/218. Acesso em 08/09/2018.

se apresenta como ainda “uma nova possibilidade audiovisual para quem até então está acostumando apenas com o formato televisivo”. (SOUZA, 2009, p.4).

Colucci; Anjos (2018, p.2) também lembram que, além dos acessos às novas tecnologias pelos novos atores sociais, e os produtores da periferia estão nesse grupo, surge um quadro geral de transformações sociais e culturais que estimula a construção de subjetividades: “há uma busca por uma identidade própria, ser visto e fazer-se ouvir é parte de novas relações sociais na contemporaneidade”.

Hamburger (2007), por sua vez, aponta que essa busca por visibilidades, surgida notadamente a partir dos anos 1990, foi responsável pela reelaboração do lugar do periférico na produção de discursos sobre a própria realidade e a periferia.

Essa “descentralização” na maneira de produzir discursos cinematográficos, como coloca Zanetti (2008) e a de “apropriação de experiências cotidianas” (SILVA, 2009, p. 126), está na base da ideia autorrepresentação que possibilitou a construção de uma subjetividade social própria da periferia, permitindo mostrar-se aos outros, mas também se ver nos filmes produzidos, por meio das circulações de imagens sobre si.

Segundo Silva (2009) uma das conquistas da periferia ao tornar-se produtora do próprio discurso foi a de colocar em evidência representações da periferia que não são comuns de serem exibidas no cinema comercial hegemônico. Sem desconsiderar outras possíveis, o autor elenca três dessas razões que reforçaram a produção de discursos pelos periféricos:

- 1) os pobres são capazes de conviver no espaço urbano, ou seja, a favela não precisa ser necessariamente seu único espaço de sobrevivência; 2) a favela não é apenas um lugar de violência e pobreza, mas pode ser também um lugar de produção, diversidade e criatividade, e não somente artística ou esportiva, mas também política e econômica, tornando-se uma área que deve ser vista como integrante da cidade e não um universo paralelo; e, 3) Nas classes mais pobres a arte é vista como salvacionista, com uma forma de se refutar o caminho do crime. (SILVA, 2009, p. 4).

O pesquisador, ao destacar a importância da apropriação do próprio cotidiano como “uma estratégia política comum no cinema realizado na periferia”, relaciona, sem excluir outras possibilidades, três eixos que norteiam essas produções periféricas: “1) histórias e impressões de um lugar; 2) personagens considerados importantes para a comunidade; e, 3) sociabilidades recorrentes (ou não) nos espaços periféricos”. (SILVA 2009, p.126).

Portanto, no que se refere ao cinema de Adirley Queirós, ele está situado nesse momento de busca de autorrepresentação, especialmente pelo tipo de documentário que caracterizou o cinema brasileiro na virada dos anos 1990 para 2000. Consciente ou não desse caminho indicado pelas narrativas documentárias, é nesse processo que o diretor começa a se colocar

como morador-narrador-personagem e autor de uma narrativa sobre seu lugar¹⁸⁶, a Ceilândia, colocando-a em evidência, de modo que a periferia também passa a ser reconhecida pelo “outro”¹⁸⁷.

A cidade, nesse sentido, passa a “existir” para os outros, num primeiro momento, pela posição que assumiu como ceilandense e periférico ainda no ambiente acadêmico; depois, pela elaboração de contradiscursos aos discursos que ouvia sobre a periferia,¹⁸⁸ já, neste caso, utilizando como meio de expressão as narrativas cinematográficas.

Não sem motivo, as pesquisas sobre a cidade na faculdade e a necessidade de falar sobre o seu lugar de origem redundaram no filme de conclusão de curso sobre os rappers locais, amigos do diretor. Segundo o cineasta, apesar de terem sido destaques nacionais no gênero musical, eles estavam, no momento do filme, com dificuldades de conseguir emprego¹⁸⁹ e essa condição em especial tornou-se um dos temas do filme, ao discutir a experiência de viver de música na periferia.

As escolhas dos rappers também coadunavam com a proposta do diretor de discutir a história da Ceilândia, já que os músicos, na mesma faixa etária da cidade, acompanharam a transformação da Ceilândia e, nesse sentido, podiam representar a primeira geração de

¹⁸⁶ D’Andrea (2013) destaca que o morador da periferia só se torna um sujeito periférico em razão de sua atuação política como sujeito periférico, inclusive defendendo essa postura em ações públicas. É dessa forma que se pode construir a nova subjetividade.

¹⁸⁷ Adiley Queirós ao relatar sobre as dificuldades de adaptação no ambiente universitário, diz que ao começar falar de Ceilândia, defender uma colocação sua sobre a cidade, ele percebeu que isso lhe dava uma espécie de “poder”. Embora isso tenha começado informalmente, conforme destaca, ele percebeu que “era uma espécie de trunfo: uma forma de ser deslocado, mas, ao mesmo tempo, ter poder. Tem que ter uma narrativa, né?. Se você tem uma narrativa, você é forte. Então eu criei um “personagem Ceilândia”: o cara que falava sobre Ceilândia (...) no sentido de ser alguém que conhece a história da cidade”. Conforme ressalta, ao mesmo tempo que criava o “personagem Ceilândia”, ele pesquisava também a história da cidade. (2015, p.21). Entrevista de Adirley Queirós para a Maurício Campos Mena, Cláudio Reis, Raquel Imanishi, publicada em 06/01/2015. Revista Negativo, Universidade de Brasília, v.1, n.1, 2015, pp. 16-69. Disponível em <http://www.periodicos.unb.br/index.php/revnegativo/issue/view/648> Acesso em 13/10/2018.

¹⁸⁸ É nesse sentido que Brasília é alçada a uma espécie de “antagonista” nos filmes de Adirley Queirós, tanto no que ela se constitui como o poder estatal que criou Ceilândia, quanto nas razões oficiais que são apresentadas para explicar a maneira como se deu a fundação da cidade dos ceilandenses. No entanto, vale ressaltar que, embora a expressão “antagonista” não seja utilizada pelo diretor, ela pode ser referenciada, cinematograficamente, pela ideia de negação, recusas às políticas destinadas à periferia pelo poder estatal, pela intenção de “vingança” contra Brasília, “eliminando-a” com ingredientes ceilandenses, como ocorre, por exemplo, em *BSPF* (2014) etc.

¹⁸⁹ Segundo o cineasta, X, que trabalhava de porteiro, estava desempregado, Jamaica também, e Marquim vendia CDs avulsos na rua. Esse quadro adverso, de pessoas que foram destaques musicais, mas que se encontravam em dificuldade de recolocação profissional, foi um dos motivos de se discutir o “trabalho” no documentário. Esse tema está presente em toda a obra do cineasta. Conforme citado no item 8.

ceilandenses. E é nesse sentido também que um “discurso local” começa a ser engendrado, realçando a importância que o *rap* ocupa como representante da narrativa da periferia.

Contudo, para o cineasta, os grupos de rap, ao mesmo tempo em que denunciam a dura realidade local e projetam a periferia pelos seus discursos, também se instituem como modelo de representação social¹⁹⁰ para a periferia por sua expressão artística.

Nesse sentido, a produção do documentário, com tema da própria periferia, realizado por um grupo de pessoas conhecidas, vai lançar o germe da produção colaborativa. Se, num primeiro momento, os rappers se apresentam apenas como depoentes sobre a vida na periferia, os laços de amizade entre eles e o cineasta começam a se estreitar. Basta lembrar que a proposta de outro filme, *Dias de Greve* (2009), vai surgir após o diretor ter participado da produção de um clipe para o rapper Jamaika.

Contudo, se em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), as pessoas da periferia e suas histórias ganham espaço nas narrativas do diretor, sem excluir ou esconder as contradições locais, mas ainda dentro de uma narrativa tradicional de documentários, nos filmes posteriores começam a serem delineadas novas abordagens para retratar essa realidade, principalmente a partir de *A cidade é uma só?*, de 2012.

Nesse contexto, após a experiência com um curta-metragem de ficção, *Dias de Greve* (2009) e um documentário para televisão, *Fora de Campo* (2009); a partir de *A cidade é uma só?* (2012), os produtores da periferia começam com experiências de performances, ficcionalizando experiências pessoais ou locais para construir fabulações por meio de narrativas híbridas.

4.3.2 Moradores como autores e atores da própria história

Depois de experimentar a adaptação literária para o tema da periferia, em *Dias de Greve* (2009) e um documentário com características etnográficas em *Fora de Campo* (2009); o ponto

¹⁹⁰ Nas músicas dos rappers são comuns menções a jovens cooptados para o mundo do crime e que morrem em razão da violência na periferia, Embora o termo gangue por vez possa ser usado para destacar membros do hip hop, como ocorre com *Zeni* (2004, p. 230), “[...] é possível, por exemplo, que antes de um show de rap aconteçam apresentações de gangues de break”, o termo é aqui usado no sentido de equipe (grifo meu), Abramovay et al (2004) enfatizam a diferença entre o grupo dos rappers e as gangues. Destacam que o grupo dos primeiros, apesar de muitos deles terem pertencido a gangues, distingue-se dos segundos em vários aspectos: “não se dedicam à prática de transgressões, não adotam rituais de admissão e ingresso, não possuem qualquer tipo de arranjo hierárquico [...]” etc. Se os códigos de conduta das gangues enfatizam uma espécie de laço de fidelidade que dificultam o desligamento, “o traço de união entre os rappers é a vocação musical de seus membros: [...]”. Os rappers se destacam pelo discurso “em nome de uma geração sem voz, periférica, estigmatizada, [...]”, ou seja, produzem um discurso social de contestação, mas a forma de se rebelar é artística, o que os coloca, inclusive, “como uma alternativa às gangues” para o periférico, apontam os autores. (ABRAMOVAY ET AL., 2004, pp.135-136).

de virada nas experimentações narrativas viria com *A cidade é uma só?* (2012), no qual, à parte a proposta de narrativa documental, surgem as experimentações ficcionais, narrativas híbridas que estimulam outras atitudes estéticas e de linguagem para retratar a periferia.

Nesse sentido, o morador, em suas experimentações como ator, é convocado a contribuir. Como um local que representa um local, ele deve ajudar na reelaboração dessas novas narrativas da periferia¹⁹¹, imaginando e fabulando sobre a realidade periférica¹⁹².

Se no cinema tradicional o diretor controla a obra, nessa nova proposta, ele negocia espaços com os outros colaboradores, que passam a sugerir, especular, a construir a obra em conjunto. São narrativas compartilhadas, na contramão de um modo hegemônico de se produzir cinema, com experimentações coletivas que intentam novas abordagens sobre a própria realidade, além de outras possibilidades de representação do periférico.

Como filmes coletivos e comunitários, eles destacam ainda mais a cidade, privilegiando a rua e outros espaços naturais; a dramaturgia local, com histórias pessoais ou fabulações sobre a realidade da periferia. Além disso, essa experiência é inclusiva e agregadora, por possibilitar a participação dos moradores como atores, que, mesmo sem a formação técnica, experimentam a aventura de narrar a cidade pelo próprio jeito de ser, representando a si mesmos¹⁹³.

São filmes de uma geração em particular, com vivência específica da cidade, que não apenas observam e refletem sobre seu cotidiano, mas interagem com a cidade e constroem suas versões no aqui e agora da periferia¹⁹⁴, registrando um momento histórico da cidade e uma versão do que é ser negro, pobre, ceilandense e periférico.

¹⁹¹Em seus métodos de criação os atores podem buscar referências pessoais para a construção dos personagens. O ator Dilmar Durães, ao compor Dildu, por exemplo, em *A cidade é uma só?* utiliza como número de registro eleitoral a própria data de nascimento: a data 23/2/77 se torna 77223. Sobre essa informação, verificar: Entrevista de AQ publicada em 23 de janeiro de 2012. Disponível em: <http://multiplotcinema.com.br/2012/06/entrevista-com-adirley-queiróz/> Acesso em 11/10/2018.

¹⁹² Como se viu nas análises dos filmes do diretor, Cravalanças, de *BSPF* (2014) é um personagem intergaláctico com características de “periférico”. Outro personagem do diretor, WA4, de *Era uma vez Brasília* (2017) também apresenta essas características de “periférico”, já que é um vendedor de lotes irregulares mandado para o espaço, mas que recebe a missão de voltar para a Terra e assassinar o presidente JK no dia da inauguração de Brasília. A sinopse completa pode ser acessada no site da distribuidora do filme: www.vitrinefilmes.com.br

¹⁹³ Para a definição de *periférico*, retomamos aqui a asserção de D’Andrea (2013) que utiliza o termo em sua forma “substantiva”, como “aquele que pertence a uma localidade geográfica com características sociais próximas denominada periferia; aquele que possui uma experiência compartilhada de habitar a periferia; aquele que, por meio dessa experiência, viu-se portador de uma subjetividade periférica; aquele que se reconhece por meio dessa condição.” (D’ANDREA, 2013, p. 173).

¹⁹⁴ As histórias e memórias da cidade, para que não apaguem, precisam ser narradas, ou seja, elas só “existem” pela narração.

Se por um lado são cidadãos comuns que se autorrepresentam; do outro, pelas possibilidades criativas do jogo cinematográfico, e referenciados em figuras da política, do faroeste e da ficção científica, promovem a periferia pela arte.¹⁹⁵ É dessa maneira que os moradores, homens comuns, se tornam personagens, autores e atores, narrando e representando a própria história, ressignificada com recursos dos documentários e narrativa híbrida. Satt (2007), em sua análise sobre o documentário contemporâneo destaca o “homem ordinário, [como o] verdadeiro narrador do cotidiano que nas suas práticas diárias reinventa incessantemente a vida urbana das cidades brasileiras”. (SATT, 2007, p. 19).

4.4 Produções coletivas

Conforme já mencionado por D’Andrea (2013, p.250), nas performances os *rappers* tentam não deixar o verso “cair”. É uma apresentação “sem repouso”, típica do gênero, e que privilegia a participação conjunta. É esse o sentido de “correria” no *rap*, diz o autor.¹⁹⁶ O *rap*, portanto, é coletivo. Além disso, deve-se a ele também participação fundamental na revisão e consolidação do termo periferia. (D’ANDREA, 2013, p.14).¹⁹⁷

Segundo o autor, a mudança no significado do que é periferia começa a ser notada a partir dos anos 1990, quando o termo passa a ser assumido pelo morador da localidade, “fundamentalmente por jovens e negros, mas não só”, reforçando a ideia de pertencimento. E a ideia de pertencimento em comum institui, “uma situação social compartilhada” (D’ANDREA, 2013, p.138)

Adirley Queirós, como morador de Ceilândia compartilha do mesmo ambiente social dos *rappers*. Mesmo depois do filme *Rap, o canto da Ceilândia (2005)*, ele produziu clipes para os músicos locais¹⁹⁸. Observa-se aí uma correlação entre o *rap*, primeiro discurso expressivo de

¹⁹⁵ Nesse sentido, pode se remeter a análise de Mesquita (2015) sobre *BSPF*. Segundo a teórica, o filme apresenta um “surpreendente desvio pela ficção que se torna abrigo de memórias e espaço de invenção deliberada de um horizonte de expectativas coletivo”. Sobre os atores-personagens, no filme ela afirma: “Marquim e Shokito emprestam seus corpos e memórias e elaboram perdas, inventam formas de agir e experimentar o transformável”. (MESQUITA (2015, p. 1).

¹⁹⁶ Em *A cidade é uma só?* (2012) Dildu também adotou esse termo para o nome de seu partido político, o PCN, Partido da Correria Nacional, que remete à condição de vida do periférico e seu corre-corre no cotidiano da cidade.

¹⁹⁷ Segundo o autor, não apenas o *rap*, mas também outros artistas periféricos – escritores, cineastas, músicos etc., ajudaram a dar visibilidade à periferia, ao “falarem como moradores da periferia” (D’ANDREA, 2013, pp. 45-46).

¹⁹⁸ Paim (2004) destaca que “as iniciativas coletivas de artistas têm suas formações, usualmente, orientadas por relações de amizade” Segundo a autora: “além dos traços de afeto, há interesses comuns e identificação no outro da possibilidade dele ser um agente não individualista” Contudo, ressalta a autora, a amizade deve se pautar pela incitação, a provocação e não apenas a busca de concordância, para que a relação seja profícua. A amizade “é uma

afirmação da periferia, e a opção tomada pelo cineasta ainda na faculdade de criar uma “personagem Ceilândia” e elaborar as primeiras narrativas da periferia.

Portanto, a aproximação das narrativas do *rap* e do cinema se dá em um mesmo contexto social e pelas intenções artísticas, aprofundada por laços de reconhecimento mútuo na comunidade. Isso pode ser constatado pela permanência das relações entre eles, com os *rappers* se tornando colaboradores assíduos na produção do cineasta.¹⁹⁹

Ocorre então uma identidade de discursos, apesar das diferenças de recorte e consideradas as expressões artísticas. Nesse momento, o *rap* já vinha narrando a periferia em variadas formas e estilos e o cinema do diretor ainda está dando os primeiros passos, privilegiando o resgate de uma história da cidade pela memória coletiva.

Contudo, são discursos de representação da Ceilândia, de propostas artísticas que visam narrar a realidade da periferia em seus variados aspectos e que permitem trocas entre si. Como destaca Zanetti (2008), a realidade social possibilita a produção simbólica, e “as representações não surgem de sujeitos individuais, mas de uma articulação coletiva, de um espaço comum” (ZANETTI, 2008, p. 6).

4.4.1 O processo de criação coletiva

Quando se trabalha com dados históricos, há o parâmetro básico daquilo que aconteceu para servir como guia. Contudo, um filme não pode ser apenas um amontoado de “memórias resgatadas” sobre o fato. É preciso uma versão do grupo sobre esse fato, construída a partir de várias colaborações individuais.

Esse é um dos aspectos que deve se destacar na produção coletiva comunitária, a valorização da contribuição do local, para si e para o grupo. Isso se dá não apenas porque ele se sente útil ao grupo, mas também porque alcança uma espécie de “cidadania” pela participação na produção simbólica. Antes relegado a apenas como mais um membro da

prática móvel onde as estratégias de poder, pela mobilidade da relação amistosa, têm dificuldades de se estabelecerem como estados de dominação”. Ou seja, “A ética da amizade é a da liberdade e da incitação (e também excitação) comum”. (PAIM, 2004, p.1). PAIM, Claudia Teixeira. *O papel da amizade nos coletivos de artistas*. RI FURG – Repositório Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: ILA – Instituto de Artes e Letras. Disponível em: <http://repositorio.furg.br/handle/1/2257> Acesso em 25/01/2018.

¹⁹⁹ Como afirma Heller (1985), o homem é “produto e expressão de suas relações sociais, (...)”. (HELLER, 1985, p.21).

comunidade,²⁰⁰ ao ser inserido no processo de construção simbólica de narrativa sobre a própria realidade, ele passa à condição de membro ativo e representativo da comunidade

4.4.2 Definição de Coletivo

São várias as definições de Coletivo. Uma delas, a de Miglorin (2012), destaca que a composição de um Coletivo é dinâmica. Para o autor, “[...] um coletivo é antes um centro de convergência de pessoas e práticas, mas também de trocas e mutações.”

Segundo ele, o coletivo é “aberto”, ou “poroso”, como prefere acentuar, já que o coletivo não se configura por um grupo fixo de pessoas, mas de pessoas que tenham “ideais comuns”, regulados por “bloco de interesses, afetos, diálogos, experiências ao qual certo número de pessoas adere”.

Ou seja, um coletivo se caracteriza por ser “agregador de sujeitos e ideias, em constantes aproximações, distanciamentos, adesões e desgarramentos”. Para o autor, há “uma heterogeneidade necessária, uma crise constante”, que daria ao grupo uma “intensidade”, caracterizada por essa “instabilidade essencial” (MIGLORIN, 2012, pp.2-3).

Paim (2007), por sua vez, destaca o Coletivo como “grupo de artistas que atuam de forma conjunta” Para autora, esses grupos “não hierárquicos”, tem como objetivo “realizar seus projetos pela união de esforços e compartilhamento de decisões”. Nesse sentido, “são flexíveis e ágeis e com capacidade de improvisação frente a desafios”. Nessa “colaboração criativa”, destaca a autora, “apresentam rarefação da noção de autoria e uma relação dialética entre indivíduo e coletividade”. Em suas ações, “promovem situações de confluência entre reflexão e produção artística e questionamentos sobre o papel do artista” (PAIM, 2007, p.1).

4.4.3 A experiência de Ceilândia

Conforme o diretor, “o Coletivo de Cinema em Ceilândia (CEICINE) surgiu no ano de 2006 quando assinamos os primeiros videoclipes de alguns grupos de rap da Ceilândia. Depois disso assinamos três filmes e alguns outros videoclipes.”²⁰¹ O início da experiência de produção

²⁰⁰ Zanetti (2008, p.7), destaca em seu estudo as produções audiovisuais como uma prática de “participação política dos cidadãos – significando uma forma de exercício da cidadania, ideal de modernidade associado aos conceitos de liberdade de expressão, igualdade de direitos etc. (ZANETTI, 2008, p. 7).

²⁰¹ Entrevista de Adirley Queirós à Revista Zagaia, Edição de 2013.

Disponível em: <http://zagaiaentrevista.com.br/article/entrevista-coletivo-cieicine-coletivo-de-cinema-de-ceilandia/> Acesso 11/10/2018.

coletiva se deu então, nesse primeiro momento, como um selo para assinar as produções do clipe²⁰², mas que começa a se estruturar com a intenção de se produzir um filme a partir de contos do escritor franco-argelino Albert Camus, que segundo o diretor surgiu por acaso na história²⁰³. Essa proposta redundou, mais tarde no filme *Dias de Greve* (2009).

Contudo, o grupo não está restrito aos rappers e vai contar com outros colaboradores. Não se trata ainda de um coletivo²⁰⁴, que se instituiria mais tarde, porém a intenção de produção conjunta e a construção de uma obra cinematográfica começaram a ser fomentada após o primeiro filme.

Isaias (2017, p.24) em seu estudo sobre o processo de montagem no filme *A cidade é uma só?* (2012) destaca que as intenções do Coletivo eram claramente definidas:

o Ceicine surgiu no ano de 2006 com o intuito de criar possibilidade reais de produção de um cinema que não se identificava com o que vinha sendo realizado em Brasília. Buscava refletir e pensar como produzir cinema e audiovisual com outras referências, possibilidades e experiências que não fossem aquelas que eram dadas de maneira mais direta, com as quais não conseguiam estabelecer diálogo. Para isso, propunham um cinema periférico, mas que também questionasse sobre o conceito de periferia.

Essas colocações são reforçadas pelo diretor ao destacar a intenção de instrumentalizar as pessoas envolvidas no processo de produção²⁰⁵: “Pretendíamos acima de tudo criar

²⁰² “Ele nasce, a princípio, como um nome - uma marca – depois é que se forma esse grupo. A gente estava montando um clipe e eu falei: “Coloca aí, Ceicine, vamos criar essa firma agora”. Mas sempre foi uma coisa muito aberta, nunca foi registrado juridicamente”. Entrevista de AQ para Revista Negativo Entrevista de Adirley Queirós para a Revista Negativo, de 10/01/2018, p.20.

Disponível em <https://www.periodicos.unb.br/index.php/revnegativo/article/download/6634/5633/> Acesso em 11/11/2018. Para essa entrevista, de Adirley Queirós para o site Cinefestivals, publicada em 20/12/2015, 19:32, por Adriano Garret. Disponível em : <http://cinefestivals.com.br/conheca-a-carreira-do-diretor-adirley-queiros/> Acesso em 11/11/2018.

²⁰³ Segundo Adirley Queirós, ele e o ator Wellington de Abreu, após a produção de um clipe, pensaram em fazer um filme que relacionasse o ator com a cidade. Diz o diretor que, sem uma ideia definida, propôs falar sobre Camus, que ele ouvira na faculdade. O filme *Dias de Greve* (2009) vai então ser produzido baseado em textos do Camus: *Os mudos* e *O homem revoltado*. Entrevista de AQ para a Revista Trip, edição de 06/12/2017, disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip-uma-entrevista-com-adirley-queiros-diretor-de-branco-sai-preto-fica-e-era-uma-vez-brasilia>.

Para as colocações acima desta, ver Entrevista de AQ para a Revista Negativo, 10/01/2018, disponível no endereço:: <https://www.periodicos.unb.br/index.php/revnegativo/article/download/6634/5633/> Acesso em 28/10/2018.

²⁰⁴ Quanto aos “membros” fundadores do Ceicine, que se juntaram para a iniciar a realização de *Dias de Greve* (2009), o diretor cita: “aí juntou eu, o Wellington [Abreu], a Nina [Fernandes], o João Break, o Fábio Macumba”. Na mesma entrevista, em outro momento, ele nomeia outros membros como [Luiz Tavares] Breitner e Dilmar Durães. Ver entrevista de Adirley Queirós para a Revista Negativo, 2018, pp. 36-37.

Disponível em: <https://www.periodicos.unb.br/index.php/revnegativo/article/download/6634/5633/> Acesso em 28/10/2018.

²⁰⁵ Os trechos mencionados referem-se à entrevista do diretor à Revista Zagaia, citada no item 10.

possibilidades reais de produção. Éramos um grupo sem nenhuma infraestrutura”, com a intenção de se criar um cinema do cotidiano, “com questões mais subjetivas, fugindo dos “grandes acontecimentos.”

Nesse sentido, o que se procura “de modo geral é um cinema mais solto, menos preso aos rigores do roteiro tradicional [...] um cinema que privilegia a criação e as experiências que vão surgindo dentro do próprio processo de construção do filme [...]”. Contudo, o cineasta enfatiza: “O Ceicine nasce dessa ideia de um coletivo que pudesse representar um tipo de cinema que não fosse o cinema tradicional de Brasília”, que produz filmes de “apartamento”, sem referência de lugar, como diz o cineasta.²⁰⁶

Definir uma proposta de Coletivo e aplicar as diretrizes previstas são estágios distintos. Penafria (2009) ressalta que um “filme é resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, [...]” (PENAFRIA, 2009, p.7). Nesse sentido, pode se supor que uma atividade artística coletiva coloca como primeiro desafio a negociação de espaços autorais. Essa ação colaborativa, não sem crises, vai se moldando ao longo das experiências conjuntas e o resultado depende como os arranjos e as cessões são orquestradas.

4.4.4 O Cinema Coletivo de Adirley Queirós

A inter-relação de vários elementos particulares configura a produção coletiva do cinema de Adirley Queirós. Dentre esses elementos podem ser citados: a proximidade física da maioria dos participantes²⁰⁷; o conhecimento comum do espaço geográfico onde os filmes são realizados, já que a maioria dos membros mora na cidade ou na região; a familiaridade com o repertório sociocultural, uma vez que os temas dos filmes versam sobre questões da Ceilândia e da periferia; a facilidade para resolver possíveis problemas de produção etc.²⁰⁸

²⁰⁶ Ver Entrevista de Adirley Queirós para a Revista Negativo, 10/01/2018. Disponível no endereço: <https://www.periodicos.unb.br/index.php/revnegativo/article/download/6634/5633/>. Acesso 12/12/2018.

²⁰⁷ O diretor destacou em entrevistas essa convivência comunitária: “[...] eu moro perto de todo mundo ali, então, a gente fica muito na esquina conversando, passa horas e horas, porque não tem muito o que fazer. É dançar, beber, jogar bola e conversar”. Entrevista de Adirley Queirós para Revista Trip, edição de 06/12/2017. Por Natália Amarante Furtado. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/uma-entrevista-com-adirley-queiros-diretor-de-branco-sai-preto-fica-e-era-uma-vez-brasilia>. Acesso em 23/12/2018.

²⁰⁸ Nesse sentido, a voz do homem do caminhão do gás que circula pela periferia torna-se a narração “oficial” da “Polícia do Bem-Estar Social” em *BSPF* ou o ferreiro local constrói o elevador de Marquim no mesmo filme.

Dessa forma, Ceilândia torna-se então um centro aglutinador das condições de produção, ainda que determinadas situações exijam outras ações para que a produção seja concretizada, como, por exemplo, a necessidade de sair da cidade para a finalização de um filme.

Ações colaborativas

Alguns tópicos alinhavados pelo Coletivo podem ser percebidos mesmo nos filmes de propostas mais tradicionais. Se em *Rap, o canto da Ceilândia* se destaca a liberdade que o diretor, como entrevistador, demonstra com as personagens; em *Fora de Campo* essa liberdade dada atinge outro nível, inclusive com interferência nas narrativas.

Contudo, é nos filmes híbridos, mais experimentais, que a participação colaborativa se intensifica. Conforme já dito, os filmes de Adirley Queirós não trabalham com roteiro fechado. As falas e as representações permitem que o colaborador possa discutir e opinar sobre sua performance ou a personagem que pretende representar.²⁰⁹

Nesse sentido, o ator, mesmo depois de definir seu papel, também vai colaborar no desenvolvimento do personagem. Com o roteiro aberto e algumas indicações gerais sobre o personagem, ele vai construindo sua representação no ato da filmagem, como uma performance.²¹⁰

Essas experimentações colaborativas de Adirley Queirós, destacadas a partir das narrativas híbridas, remontam às linhas desenvolvidas pelo cinema-verdade rouchiano. Em certa medida, as experimentações são exigidas pelas condições de produção, o que também pode remeter o cinema dos cielandenses ao neorealismo italiano, em seus cenários de rua, fotografia naturalista e atores amadores.

²⁰⁹ No que se refere ao processo colaborativo nas produções do grupo, o cineasta afirma que a construção do personagem ou da maneira que o tema será tratado é discutida pela equipe. Ele cita como exemplo os papéis representados pelo ator Dilmar Durães, por exemplo, que em *A cidade é uma só?*, optou por representar um político, já que tinha se apresentado como operário em *Dias de Greve*. No filme seguinte, *BSPF*, o mesmo ator manifestou a intenção de ser um personagem intergaláctico, o que acabou ocorrendo. A opção do ator estava também dentro da proposta decidida pelo grupo de trabalhar a narrativa sobre o Quarentão sob a perspectiva da narrativa de ficção científica. Como se vê, as produções do grupo do Ceicine são resultados de participações coletivas.

²¹⁰ Esse método, conforme já sugerido anteriormente, remete ao cinema de Jean Rouch. Em sua proposta de *etnoficção*, Rouch estimulava a construção da dramatização pelo ator em cena. Dessa maneira, o ator e o diretor atuam pactuados pela intenção de construir uma representação a partir daquela performance.

Portanto, a proposta do cinema coletivo de Adirley Queirós exige tanto do diretor e do ator em cena, quanto dos outros colaboradores, um pacto pela experimentação e pelo desafio de realizar o filme,²¹¹ em razão, inclusive, dos recursos de produção.

Filmes produzidos com orçamentos de documentários, com recursos reconhecidamente inferiores aos de filmes de ficção, já revelam, por si só, limitações para gastos com cenários, tecnologias, contratação de mão de obra especializada, tempo de produção etc.²¹²

Em razão disso é que um container (*BSPF*) ou uma carcaça de carro velho (*Era uma vez Brasília*) se tornam naves espaciais. É nesse sentido também que a cidade ganha visibilidade, principalmente externa, induzindo a produção a ocupar ruas, casas e becos, ainda que a proposta fílmica do cineasta seja também destacar a cidade.

A produção coletiva, portanto, não está restrita apenas à maneira criativa da linguagem e da narrativa ou a contribuição do ator em cena. Ela convoca para outras demandas, que também exigem a participação dos membros do grupo²¹³ para que o projeto do filme se concretize.

4.5 Formas e técnicas narrativas

Rap, o canto da Ceilândia (2005) é um curta metragem de 15 minutos; *Dias de Greve* (2009), ficção, com 24 minutos já seria, segundo os critérios da Ancine, média metragem, assim como *Fora de Campo* (2009), com 52 minutos. Já *A cidade é uma só* (2012) e *Branco sai, preto fica* (2014), com durações acima dos 70 minutos cada, são considerados longas-metragens.

²¹¹ Adirley Queirós, ao afirmar que todo o filme está relacionado do seu modo de produção, cita os desafios de produção de *BSPF* (2014), por exemplo, filme com proposta de ficção científica feito com edital de documentário: “[...] dinheiro pouco, se pensar que a gente tinha 250 mil reais. [...]. Tinha que inventar muita coisa para que aquilo acontecesse [...]”. (SUPPIA; GOMES, 2015, p. 395).

²¹² “[...] os filmes que eu faço, eu fico nesse limite também por uma limitação orçamentária, porque é uma limitação de edital. Eu ganho o edital com documentário. [...]”; “*Era uma vez Brasília* (2017) é um documentário etnográfico. Eu ganhei o edital para fazer um documentário etnográfico”. Ver entrevista de Adirley Queirós para o site Favela Potente. Disponível em: <https://favelapotente.wordpress.com/2014/11/21/adirley-queiroz-o-não-representante-que-representou-ceilandia-no-cinema>. Acesso em 21 de novembro de 2014.

²¹³ “O cinema brasileiro é lugar de operário. O cinema que a gente faz é com cinco pessoas e passar o dia no carro.” Entrevista de Adirley Queiros ao Jornal de Brasília, edição de 19/04/2015. “Diretor de Branco Sai, Preto Fica fala sobre a cidade e seus próximos projetos cinematográficos”. Disponível em <http://www.jornaldebrasil.com.br/viva/diretor-de-branco-sai-preto-fica-fala-sobre-a-cidade-e-seus-proximos-projetos-cinematograficos/>. Acesso 23/09/2018.

Como se observa, de forma deliberada ou não, a trajetória cinematográfica de Adirley Queirós apresenta um caminho comum aos de muitos cineastas. A carreira começa com um curta-metragem para chegar, posteriormente, ao longa-metragem.²¹⁴

4.5.1 Documentários, ficção e narrativas híbridas

Quanto aos gêneros, o caminho também se apresenta comum aos outros produtores cinematográficos, ou seja, Adirley Queirós partiu do documentário tradicional para chegar ao docudrama. O percurso foi o seguinte: documentário (curta); ficção (curta); documentário (média); documentário/ficção (híbrido 1 – longa); e documentário/ficção (híbrido 2 – longa).

O que se depreende desse quadro e das análises dos filmes é que os gêneros narrativos foram sendo experimentados à medida que as histórias e os temas que o cineasta pretendia desenvolver foram provocando diferentes questionamentos.

Nesse sentido, é possível relacionar a utilização dos diferentes gêneros com a duração dos filmes e com as temáticas trabalhadas pelo diretor, já que os temas elegidos pelo cineasta, recorrentes em sua maioria, ao exigirem novas abordagens ou aprofundamentos, poderiam estar sujeitos também a uma maior duração.²¹⁵

Rap, o canto da Ceilândia (2005), o filme de estreia, pode servir como ilustração nesse sentido. Como um curta-metragem de documentário, ele inicia vários temas que reverberam nos outros filmes de Adirley Queirós. A história de fundação de Ceilândia, por exemplo, sempre reiterada, atravessa a cinematografia do diretor e é tratada de diferentes maneiras em cada filme.

Sob essa ótica, pode se dizer que o primeiro documentário, ao que se refere às questões temáticas, se apresenta como uma espécie de “esboço de obras futuras mais longas”, para usar a expressão de Vanoye; Goliot-Lété (2012, p. 103). Dessa maneira, é possível também perceber

²¹⁴ Segundo critérios da ANCINE (Agência Nacional de Cinema), curta-metragem são filmes com duração até 15 minutos; Média-metragem, de 15 a 69 minutos, e, longa-metragem, filmes com 70 minutos ou mais de duração. Ver Glossário de Termos Técnicos do Cinema e do Audiovisual utilizados pela Ancine, publicado em 29/04/2008. Disponível em: www.ancine.gov.br/media/GLOSSARIO_ANCINE_2005_1.0.pdf

²¹⁵ *BSPF* (2014), por exemplo, ao discutir a segregação social e territorial contra jovens negros na periferia, inclui a condição de amputados como protagonistas e tema da biotecnologia em suas diferentes aplicações, não apenas como tecnologias de controle e vigilância, mas também como o uso das próteses impacta no cotidiano das personagens e na ocupação do espaço público. Nesse filme, por exemplo, Marquim dirige um carro adaptado, e acessa sua residência por um elevador improvisado. Shokito, por sua vez, torna-se uma espécie de *personal trainer* de um outro deficiente, e suas ações sugerem que ele atua em um mercado informal de próteses.

como a “voz própria”²¹⁶ do cinema de Adirley Queirós vai se estabelecendo ao longo da carreira cinematográfica.

Um exemplo das colocações acima é como o cineasta trata a questão do trabalho, que desde o primeiro filme vai adquirindo diferentes abordagens em diferentes filmes. De *rappers* desocupados a serralheiros em greve e ex-jogador camelô chegamos às insólitas ocupações dos personagens de *BSPF* (2014), como a de Shokito, que se apresenta como um reciclador de pernas mecânicas e *personal trainer* de amputados.

Contudo, um exemplo mais destacado, é a sequência da história de fundação da Ceilândia começada em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005) e aprofundada *A cidade é uma só?* (2012), um filme de duração maior. No sentido das linguagens, observa-se também um percurso de “esboços” até chegar ao último filme analisado.

Dos três primeiros filmes com narrativas tradicionais²¹⁷, - ressalvadas algumas particularidades já apontadas ao longo deste estudo -, a migração para o cinema “híbrido” começa ser percebida a partir de *A cidade é uma só?* (2012),²¹⁸ ganhando evidência nos filmes seguintes, *BSPF* (2014) e *Era uma vez Brasília*²¹⁹ (2017).

4.5.2 Roteiro aberto e “performance”

A opção pelo roteiro “aberto”²²⁰, que prescinde do detalhamento rigoroso da cena e do diálogo, está vinculada a essa proposta de novas abordagens e experimentações narrativas que, apesar da manutenção de uma base documental, possibilita o exercício ficcional.

²¹⁶ Pode-se relacionar essa “voz própria” com a “voz do documentário”, conforme destacada por Nichols (2005) Para o teórico, “O fato de os documentários não serem uma reprodução da realidade dá a eles uma voz própria. Eles são uma representação do mundo, e essa representação significa uma visão singular do mundo. [...] A voz do documentário pode defender uma causa, apresentar um argumento, bem como transmitir um ponto de vista. [...] A voz do documentário é a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva”. (NICHOLS, 2005, pp. 73-74).

²¹⁷ Como já observado, dentre esses filmes nenhum é de longa-metragem. Dois deles são documentários - *Rap, o canto da Ceilândia* (2005) e *Fora de Campo* (2009), e um de ficção, *Dias de Greve* (2009), curta-metragem que tem a mesma data de produção de *Fora de Campo*.

²¹⁸ Em *A cidade é uma só?* (2012), se observa uma parte notadamente documental, por meio da personagem Nancy, o cineasta promove a inserção de personagens ficcionais na trama - *Dildu* e *Zé Bigode* -, que alteram sobremaneira a forma de narrar e abordar os temas sobre a realidade ceilandense e periférica.

²¹⁹ Vale lembrar que entre esses dois filmes, em 2014, o cineasta produziu o filme *Meu nome é Maninho* (2014), considerado também um documentário.

²²⁰ “Nem *A cidade é uma só?* e nem *o Branco sai, preto fica* tinha um roteiro claro de falas e decorebas. As falas são muito espontâneas porque são situações que a gente joga para eles como se fosse um ensaio de teatro (...)”.

A partir dessa opção, ganha projeção nas narrativas do cineasta a figura do ator como figura fundamental para a consolidação da narrativa híbrida. Nessa opção, a partir da base documental prévia, os atores praticam suas atuações por meio de uma espécie de “performances”, encenando e fabulando sobre um fato que aconteceu na comunidade ou sobre um tema que se pretenda discutir.

Esse processo, iniciado em *A cidade é uma só?* (2012), e utilizado também nos filmes seguintes, *BSPF* (2014) e *Era uma vez Brasília* (2017), prevê que os atores tragam para os filmes experiências e sentimentos pessoais a partir de ações e reações em cena:

Se eu vou abordar um personagem periférico, o que ele tem de construção da narrativa são os telejornais, são as narrativas “sociais”. [...] Mas a gente propõe a esse narrador periférico que ele apareça dentro de um arquétipo de ficção, essa narrativa dele virá amarrada à ideia do filme de ação e aventura. E aí acho que esse personagem chega num certo ponto em que não existe mais uma orientação de um corte, e ele tem que responder à própria fruição do pensamento, e aí ele começa a ter gagueira. e isso eu acho massa. Na gagueira sai o filme. Ele se livrou daquele espírito de homem cordial, e passa a atuar a partir de sua memória, e aí ele começa a se emocionar. Eu acho minha busca é no limite dessas coisas: a narrativa enquanto documentário e a narrativa desse cara ficcional. E aí vem também uma coisa de preparação da equipe para essas reações, porque ela tem que estar preparada pra gagueira do cara. A nossa busca de cinema é muito por essas narrativas.²²¹

Essa forma de construção da narrativa coloca o diretor e os colaboradores interagindo no ato criativo em si, na instância do que está acontecendo, em um processo de construção instintivo e improvisado. A cena, portanto, será resultado dessa experimentação²²². Nesse

Sobre *BSPF*, “[...] As cenas foram construídas um dia após o outro. Todas aquelas situações que existem no filme foram surgindo em função da própria filmagem”. Entrevista de Adirley Queiros ao site Cinefestivals para Adriano Garrett. disponível no site:

<http://cinefestivals.com.br/e-um-filme-de-vinganca-declarada-diz-diretor-de-branco-sai-preto-fica>

Publicado em 30/03/2014 às 9:00 por Adriano Garret. Acesso em 13/11/2018.

²²¹ Entrevista de Adirley Queirós para o site Fora de Quadro. Publicado em 19 de março de 2015. Disponível em: <https://foraquadro.com/2015/03/19/entrevista-adirley-queiros-diretor-de-branco-sai-preto-fica>. Acesso em 13/11/2018.

²²² Um exemplo desse método é ilustrado pelo diretor na cena de *A cidade é uma só?* (2012) em que acaba a gasolina do carro de Zé Bigode e Dildu que estão em campanha na rua. Segundo o diretor, o Santana (carro do diretor que aparece em vários filmes do diretor e também representa a periferia por ser um carro de segunda mão), “não marca gasolina”. Adirley Queirós então colocou, de propósito, pouca gasolina. Os personagens foram alertados que a gasolina ia acabar, mas eles sem saber “quando iria acabar”. Contudo, o diretor recomendou à equipe que permanecesse atenta, “para que, se acabasse, ela mantivesse a relação de *mise-en-scène*.” Quando a gasolina acabou, “continuamos gravando. Os atores até olham para a câmera, porque quando acaba a gasolina eles ficam de fato agoniados porque acabou a gasolina, mas quando eles veem que a equipe ainda está filmando eles percebem que é um jogo, mas eles internalizam tudo aquilo” Entrevista de Adirley Queirós à Revista online Multiplot!, publicada em 23/06/2012 por Daniel Dalpizzolo. Disponível em: <http://multiplotcinema.com.br/2012/06/entrevista-com-adirley-queiros/> Acesso em 05/11/2018.

sentido, é a opção pela narrativa híbrida²²³, portanto, que possibilita perceber o protagonismo também dos colaboradores no processo de elaboração das narrativas, exigindo negociações, partilhas e concessões entre os envolvidos na produção. É ela também que permite, segundo o cineasta, abordar assuntos “sensíveis” de maneira mais ampla e diversa que pela via documental.

Conforma-se assim, uma espécie de estatuto formal na produção cinematográfica coletiva do cineasta, no qual o diretor mantém as diretrizes gerais da obra, mas que também cede espaço para a participação efetiva dos colaboradores na construção da narrativa.

Experiências nesse sentido podem ser encontradas também em outras cinematografias. Um exemplo conhecido, por exemplo, é do chamado *cinema-verdade* francês. Algumas das práticas adotadas pelo cineasta ceilandense guardam similaridades com os exercícios cinematográficos inaugurados por Jean Rouch e Edgar Morin.

A partir do estudo de Satt (2008)²²⁴ sobre o documentário contemporâneo, em especial no que se refere às obras de Jean Rouch, podem ser destacadas algumas particularidades nas narrativas do cineasta-etnógrafo francês, um dos criadores da etnoficção²²⁵ que podem remeter ao cinema de Adirley Queirós.

Lembra a autora que *Jaguar* (1967) e *Eu, um negro* (1958), duas obras de Rouch, não utilizam roteiro fixo e aos atores é permitida a improvisação dentro daquilo que estava proposto para o personagem. Sobre dois dos principais filmes de Rouch, afirma a autora:

Eu, um negro, se inscreve nos registros da partilha e do improviso, inaugurados em *Jaguar*, de perseguir a elaboração de uma *dramaturgia do imaginário e da fabulação* engendrados em um modelo híbrido tanto no pacto entre cineastas e atores, como nos atravessamentos dos registros do documentário e da ficção. A subjetividade das personagens é valorizada através de suas próprias falas – voz interior, monólogos, diálogos – incorporadas posteriormente [não é o caso em AQ] na montagem. Com esse

²²³“O hibridismo eu acho que vem muito nesse sentido, da necessidade de a gente dizer coisas que não podem ser ditas de maneira direta se aquela personagem fosse daquele jeito. Funciona um pouco como a ideia do realismo fantástico: algumas coisas não têm como ser ditas sem ser dessa maneira espetacular”. Entrevista de Adirley Queirós ao site Cinefestivais. Publicada em 30/03/2014 às 9:00 por Adriano Garrett. Disponível em: <http://cinefestivais.com.br/e-um-filme-de-vinganca-declarada-diz-diretor-de-branco-sai-preto-fica> Acesso em 11/10/2018.

²²⁴ Ver: SATT, Maria Henriqueta Creidy. *A dramaturgia do imaginário e da fabulação*. Revista Iluminuras. NUPECS/LAS/PPGAS/IFCH/UFRGS. V. 9, n.21 (2008). Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/9299> DOI: <https://doi.org/10.22456/1984-1191.9299>. Acesso em 27/12/2018.

²²⁵ Segundo Satt (2008): “A etno-ficção é um método híbrido em que Rouch convoca não-atores africanos para desenvolverem um filme a partir de suas experiências pessoais e adoção de um método compartilhado de roteiro e improvisação.” (SATT, 2008, p. 3).

recurso, o desejo, a memória e o imaginário professados por elas são elevados a estatuto de documento. (SATT, 2008, p.5).

Por meio de “uma dinâmica do psicodrama”, destaca Satt (2008), o cineasta-etnógrafo “proporá a esses jovens que imprimam seus desejos e reações a partir do tema proposto, cedendo espaço para os não atores exercitarem uma dramaturgia do imaginário e da fabulação” (SATT, 2008, p.7).

Como se percebe, são experiências narrativas que se aproximam. No entanto, ao mencionar os pontos de similaridades dessas práticas não se tem a intenção de filiação das práticas narrativas de Adirley Queirós às de Jean Rouch, ainda que se possa considerar que o cineasta ceilandense as conhecesse.

Ela tem o intuito sim de apontar que os processos criativos são elaborações que partem de algum referencial, que, uma vez reelaborados, podem constituir uma singularidade e, nesse sentido, destacar como se estruturam as narrativas de Adirley Queirós assentadas na construção coletiva.

5. A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA DA PERIFERIA

Neste capítulo, que se apresenta, assim como o anterior, com caráter de considerações finais, busca-se destacar estratégias e experimentações adotadas nos cinco filmes analisados e de que maneira esses procedimentos caracterizam a narrativa de Adirley Queirós. Além disso, interessa compreender que representação de periferia emerge do conjunto das cinco obras e de que forma ela é singularizada.

Para tanto, ele está estruturado pelos seguintes tópicos: camadas da construção narrativa (como se deu o trânsito entre gêneros narrativos e o desenvolvimento dos personagens nas diferentes narrativas); ambiência por meio da mobilidade dos personagens (como os personagens ocuparam a cidade nos filmes, que atividades desenvolveram no espaço da periferia etc.); originalidades narrativas (quais recursos narrativos e que estratégias criativas o cineasta utilizou para destacar a periferia); espaço social e lugar (como as atuações dos personagens transformam a cidade nas narrativas); e, a construção imaginária da periferia (que periferia se apresenta pelo cinema no contexto dos cinco filmes analisados).

5.1 Camadas da construção da narrativa

A primeira narrativa – *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), tem base no documentário e contextualiza o surgimento da cidade no quadro da criação de Brasília. Com depoimentos do grupo de *rappers* que representam os primeiros ceilandenses²²⁶, o filme resgata a fundação da cidade e coloca em pauta temas da realidade periférica que serão discutidos nos filmes posteriores, como preconceito, mercado de trabalho, marcações de território, ocupação da cidade etc.

Os *rappers*, jovens negros pobres da periferia, que encontram dificuldades para sobreviver como músicos representam, naquele momento, as questões centrais da narrativa do diretor para discutir a exclusão social e territorial que deram origem à Ceilândia. Como também narradores da realidade social da periferia pelas músicas, eles contribuem para reforçar a proposta de contradiscurso pretendida pelo cineasta para questionar a versão oficial da fundação da Ceilândia, operando, dessa maneira, pelo cinema, a dupla narração da realidade periférica, ou seja, pelas músicas e pelo filme.

²²⁶ Como “os primeiros ceilandenses” os depoimentos dos rappers sugerem confirmar um veredito para reforçar o contradiscurso: “eu estava lá naqueles dias e foi assim que ocorreu”.

A segunda narrativa trata já da experiência de ocupar a cidade, com foco no cotidiano da ceilandense. Em *Dias de greve* (2009), periféricos de uma serralheira são trabalhadores ordinários que vivem a periferia. Contudo, apesar de explorar a cidade, retratam uma realidade que não podem mudar, mesmo organizando uma greve.

Se o tema trabalho volta a ser discutido, a cidade já ganha outras representações por mostrar as opções [ou a falta] de lazer que se oferecem ao trabalhador comum. Os personagens, como periféricos, ocupam os espaços urbanos com atividades de divertimentos “fáceis”, “baratos” e “antigos”, como soltar pipas, jogar futebol, dançar etc.

Por outro lado, o filme deixa claro o descompasso entra a cidade que se transforma e o grupo de moradores locais que estranham o próprio espaço que habitam. Como exercício de ficção, o filme não discute apenas a relação com cidade, mas também convivência social entre membros da comunidade, ilustrada pelos cotidianos de um pequeno grupo de serralheiros, para mostrar como eles se organizam nas atividades profissionais e de lazer, deixando aflorar diferenças de valores, traços pessoais, modos de lidar com a necessidade de subsistência etc.

Fora de Campo (2009), o terceiro filme, é uma volta ao documentário. Com a proposta de filme para televisão, o tema do trabalho é novamente discutido, porém, em uma perspectiva mais ampla, em três sentidos. O primeiro é o conceito de periferia ampliado, pois se trata da periferia e não especificamente de Ceilândia, como se viu nas análises dos filmes.

Já o segundo é específico. Trata, em sua maioria, de ex-jogadores, homens de meia idade que precisam do trabalho como meio de subsistência. Contudo, o terceiro aspecto denota o agravante dessa situação. Eles têm de recorrer a empregos de baixa remuneração e à informalidade. Maninho, como se observou na análise do filme, mostra-se reticente em abandonar o futebol, mas se tornará também um ambulante em um documentário posterior, *Meu nome é Maninho* (2014).

Aqui, o outro ponto importante da narrativa de Adirley Queirós é reforçado, o da imobilidade social que conforma os periféricos nos filmes. Os *rappers* têm dificuldades em viver de música, os serralheiros não conseguem mudar sua realidade nem pela greve, e os jogadores, após andarem por vários lugares em busca do sonho de realização profissional, voltam à periferia e tentam se recolocar no mercado de trabalho.

Se a realidade dos periféricos não muda nos filmes, a maneira de ocupar os espaços da periferia difere em alguns aspectos. Os serralheiros nunca saem do espaço da periferia. Já os ex-jogadores, pelos depoimentos, voltaram à periferia. No primeiro caso, periféricos sonham

em mudar a realidade repetitiva; no segundo, os periféricos foram atrás do sonho, mas “não” conseguiram e voltam à periferia.²²⁷

No quarto filme, *A cidade é uma só?* (2012), em que se utiliza do recurso da narrativa híbrida para reforçar o documental, o próprio cineasta experimenta outro estágio criativo, propondo novas abordagens à proposta de narrativa centrada no depoimento e resgate do passado.

A partir desse filme, a discussão sobre a realidade da periferia se apresenta com a inserção de personagens arquetípicos da realidade brasiliense operando no contexto da periferia, como o político e o especulador imobiliário, com Dildu²²⁸ e Zé Bigode. Contudo, a história da cidade e a realidade social dos ceilandenses continuam estruturando a narrativa. O resgate da narrativa fundacional é até aprofundado, com Nancy, conforme se observa nas análises dos filmes.

No entanto, apesar da imobilidade social dos personagens, a forma narrativa é que se movimenta para os parâmetros da ficção, saindo dos formatos “fechados” do documentário e da ficção adotados anteriormente. Todavia, a base documental permanece muito em razão da proposta geral de recuperar a história da cidade, recontá-la e dar-lhe visibilidade pela narrativa cinematográfica. Esse expediente, aliás, condiciona a recuperação de arquivos e de relatos sobre a história da cidade e as experiências dos ceilandenses nos filmes do cineasta.

Em *BSPF* (2014) a evolução das técnicas narrativas apresenta uma linha ficcional ainda mais acentuada. No filme, a questão do preconceito contra os negros e pobres da periferia é radicalizada, chegando aos castigos corporais. Contudo, o filme apresenta várias atualizações dessa narrativa. A primeira delas é que situa o evento em outro momento da vida dos ceilandenses, ocorrido 15 anos após a fundação da cidade, na juventude dos periféricos, mas no futuro-passado da ficção.

A representação do periférico também muda, com um novo perfil de personagem. Enquanto os rappers continuam sendo rappers, Cravalanças é um personagem que vem do

²²⁷ Sobre o futebol, ainda cabem duas observações: a primeira é que o tema “futebol que não deu certo” percorre os filmes de Adirley Queirós. Ele é tratado por personagens reais e de ficção e são abordagens que sempre remetem às contusões ou impossibilidades físicas que acarretaram o abandono da carreira de jogador de futebol. Além do próprio diretor, o mesmo ocorre com Assis (*Dias de Greve*, 2009) e Shokito (*BSPF*, 2014). A segunda, é que a recorrência ao tema revela que o futebol é um recurso que o diretor utiliza não apenas porque tem relação com as atividades recreativas da periferia, mas, sobretudo, por ser um repertório sobre o qual o diretor dispõe de conhecimento e experiência real.

²²⁸ Dildu vem reforçar um perfil de periférico nos filmes de Adirley Queirós, o do homem comum, “bom”, que tem “humor”, características que podem ser atribuídas, naturalmente, ao ator que interpreta esse personagem. Esse perfil se repetirá com Dimas Cravalanças em *BSPF* (2014) que, sem arma letal – atira com as mãos - procura o caminho das leis para solicitar a reparação social.

espaço, mas ainda com características de trabalhador periférico, como os serralheiros, ex-jogadores e músicos.²²⁹

O docudrama, no entanto, reforça o conceito de imobilização não apenas pela condição social, mas pela intervenção direta no espaço e no corpo dos periféricos, ao restringir movimentos. O contradiscurso cinematográfico se torna então mais radical. A partir de um sentimento de enfrentamento ao poder estatal desde o primeiro filme, pela segregação social e territorial, a narrativa apresenta a intervenção radical pela expressão artística. À essa situação de oposição, fomentada desde a remoção forçada em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), se relaciona às ações dos *rappers* que buscam a vingança da periferia.

Observa-se, então, uma progressão da narrativa periférica a partir dos temas principais apresentados no primeiro filme. Esses temas, contudo, são recolocados em outros contextos e em outras histórias, mas referem-se todos à condição social da periferia, agravados pela relação de Ceilândia com Brasília.

Pode ser perceber, no entanto, que, se os três primeiros filmes apresentam narrativas tradicionais, apesar de algumas “inovações” na forma de representar a periferia, as técnicas narrativas foram se alterando enquanto se buscava avançar nas experimentações. Mas é partir de *A cidade é uma só?* (2012), com as narrativas híbridas, que as experimentações vão ganhando mais expressão²³⁰.

BSPF (2014), com o recurso narrativo de personagem que veio do espaço, que permanecerá também no filme seguinte do diretor, *Era uma vez Brasília* (2017), as maneiras de tratar os temas periféricos intensificam a proposta de narrativa híbrida, ainda que os personagens mantenham suas caracterizações de periféricos.

A narrativa sonora, um dos traços marcantes da narrativa do cineasta, também é impactada por essa nova abordagem, e o filme apresenta outras sonoridades como barulhos de bomba, ruídos de elevador, helicópteros, latidos de cães, até então ausentes nas narrativas anteriores. Além disso, o rap, como expressão singular da periferia ganha ainda mais evidência com as narrativas ficcionais, notadamente a partir de *A cidade é uma só?* (2012).

²²⁹ Imobilidade social e Mobilidade territorial. A periferia “movimento”, que se expande continuamente e que já se opunha à Brasília tombada no sentido territorial, mostra uma imobilidade social pela narrativa ficcional. Em *BSPF* apresenta-se o futuro de uma antiga Ceilândia que continuou “a mesma”.

²³⁰ A proposta do cineasta passa a ser uma abordagem da realidade periférica que, ao misturar o real e o ficcional, retratem os fatos ocorridos fabulando sobre a realidade. Nesse sentido, a intenção é trabalhar as potencialidades do ficcional para abordar as complexidades do cotidiano periférico.

A criação do jingle de campanha de Dildu, por exemplo, é um discurso periférico ficcionalizado pelo som, uma peça publicitária criada como contradiscurso à narrativa sonora oficial. Esse jingle reflete também a força do *rap* na narrativa do cineasta. Dentre os vários estilos musicais que compõem a paisagem sonora dos filmes, como o forró, o melô romântico, a predominância do *rap* se manifesta em seus vários estilos, do gangster ao “consciente”, ainda que a música negra apareça representada em suas outras vertentes, como o funk e soul, destacadamente no último filme.

5.1.2 As camadas narrativas e alguns temas específicos

As narrativas do cineasta mostram temas que se inter-relacionam em diferentes camadas. De maneira geral, a proposição do primeiro filme conforma todos os temas do cineasta, mudando, no entanto, as formas de abordagens durante a filmografia.

Desse modo, pode se dizer que em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005) a condição dos jovens negros pobres da periferia que representam os removidos do Plano Piloto e os ceilandenses originários inauguram o repertório temático do cineasta. Racismo, trabalho, espaço, território, expressão artística, imobilidade social etc., são questões propostas já nesse primeiro filme.

O tema do trabalho, por exemplo, relacionado nos filmes à incapacidade dos periféricos de mudar a condição social, concerne a todos os personagens em todos os filmes. Nem mesmo Zé Bigode, o especulador imobiliário parece sair da imobilidade. Cravalanças, de *BSPF* (2014), um personagem intergaláctico que sofre com a condição de terceirizado, assim como W4A, outro personagem do espaço no cinema de Adirley Queirós, também não superam a condição de periféricos pobres²³¹. Não é sem razão que W4A virá da periferia mais “periférica”, do planeta Sol Nascente, periferia de Ceilândia²³².

²³¹ Personagens aqui considerados periféricos pela própria caracterização dos personagens como se observou nas análises dos filmes. Dildu e W4A, nas narrativas apresentam-se como “periféricos”. Sobre o filme, ver crítica sobre o filme *Era uma vez Brasília* (2017) no site: www.cineroncinante.com.br/2017/10/11/era-uma-vez-brasilia-2017-de-adirley-queirós/ Acesso em 20/12/2018.

²³² Entre Dildu e Zé Bigode em *A cidade é uma só?* (2012) há um importante dilema sobre o trabalho e as contradições da vida social na periferia: Dildu continua faxineiro, ou “auxiliar de serviços gerais”, como sugerem as denominações “inclusivas”. Em *Dias de Greve* (2009), os serralheiros “perdem” com a greve, mas voltam resignados ao trabalho regular, formal. Zé Bigode, por outro lado, trabalha por conta própria, opera na “ilegalidade”. Já W4A em *Era uma vez Brasília* (2017) será preso por desempenhar a mesma atividade de Zé Bigode. Para os primeiros, parece haver uma “ética moral do trabalho”, como aponta Zaluar (1994) em seus estudos sobre o tema trabalho na periferia. Segundo a autora “Aos olhos dos trabalhadores, os bandidos são moralmente inferiores porque procuram o “dinheiro fácil” e tem horror ao “batente” - Nesse sentido, “bandidos” e “ricos” desprezam o trabalho, já “os trabalhadores pobres, por sua vez, definem por terem que trabalhar (ao

Dessa forma, pode se perceber a complexa articulação de referências da periferia no filme do cineasta. Elas geram camadas narrativas singulares, orquestradas, no entanto, de maneira a manter a proposta maior que é a de realçar o modo de vida local e estabelecer o contradiscurso ao poder central, configurando uma narrativa incomum sobre a periferia de Brasília

Como exemplo, pode se elencar os dois personagens intergalácticos, nos dois últimos filmes, para se perceber as camadas narrativas e a inter-relação entre os personagens. Assim, Zé Bigode, vendedor de lotes irregulares em *A cidade é uma só?* (2012), por exemplo, se aproxima de W4A, de *Era uma vez Brasília* (2017), personagem que foi preso por venda de lotes ilegais e enviado ao espaço em uma nave-prisão.

Ou seja, pela ficção, o vendedor de lotes periférico sai da Terra para o espaço. Mas ele vem do planeta Sol Nascente, periferia extrema, e sua origem seria uma atualização da proposta colocada em *A cidade é uma só?* (2014), a de que a periferia, em razão da *verticalização* da cidade, é removida rumo ao Entorno como se sugere nos créditos finais desse filme.

Vale acrescentar ainda que o personagem W4A tem como missão assassinar o presidente da República que vai inaugurar Brasília. Ele deve impedir que a cidade “nasça”, antes mesmo de inaugurar Ceilândia.

Dessa forma, tem-se o “aborto” do projeto da capital pelo cinema que é anterior ao “aborto territorial” que deu origem à Ceilândia no primeiro filme. O “*Era uma vez*” do título reforça então a proposta de recontar, pelas fabulações, a história da Ceilândia em sua disputa com Brasília. Ou seja, as narrativas do cineasta operam por circularidade.

Além desse, vários outros exemplos destacam a narrativa por camadas na obra do cineasta. Contudo, em todos os exemplos, duas condições permanecem: os personagens continuam “periféricos” e a ação deles é contra o que Brasília representa para a periferia.

5.1.3 Narrativas sobrepostas

Em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005) Adirley Queirós utiliza o recurso de uma narrativa sobreposta. A narrativa da Ceilândia já está nas letras dos *rappers*, são composições anteriores ao filme. Elas já falavam da cidade e do cotidiano dos periféricos antes do filme. Portanto, ao colocar a música no filme e utilizá-las como representação da periferia, tem, então a dupla narrativa da periferia.

contrário dos ricos) e, porque trabalham, por serem moralmente superiores (ao contrário dos bandidos)”. (ZALUAR, 1994, p. 141).

Nesse sentido, as fotografias, nos filmes também fazem outra narração da cidade e acontecimentos à revelia da proposta do diretor. As fotografias do futebol de Assis em *Dias de Greve* (2009); dos ex-jogadores em *Fora de Campo* (2009), as imagens resgatadas por Nancy em *A cidade é uma só* (2009), o álbum de casamento de Shokito em *BSPF* (2014); ou as fotos do menino dançarino sem nome no mesmo filme que olha para a câmera etc., não são materiais fotográficos produzidos para o filme. Eles são acervos pessoais ou oficiais que revelam a periferia como narrativa independente.

Se, por aparecerem como recurso narrativo em todos os filmes e mostrarem a intenção do diretor de tentar resgatar o passado mesmo com fotos, elas não correspondam à “verdade” da história, mas, ao mesmo tempo, também remetem ao passado da periferia e dos periféricos.

Mais um recurso que o cineasta utiliza como estratégia narrativa sobreposta são os cartazes utilizados nos finais de alguns filmes.

Eles têm a finalidade de mostrar a posição do cineasta e dos autores do filme sobre determinado tema e servem também como progressão narrativa. No final de *Dias de Greve* (2009), por exemplo, o cartaz “*Ano II da especulação imobiliária. O trator asséptico esmaga a memória do chão*” antecede, de alguma maneira, a ênfase no tema da especulação imobiliária que será abordado em *A cidade é uma só* (2012).

Já nesse filme, o recado final “*O Entorno nos espera*”, que sinaliza mais “uma remoção” dos periféricos, é retratado em *Era uma vez Brasília* (2017), cujo personagem vem da periferia da periferia, conforme já apontado. Contudo, é a mensagem final de *BSPF* (2014) a que sintetiza a proposta de construção da própria narrativa já expressa em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005).

No último filme analisado, *BSPF* (2014), ela é mais expressiva por apontar também o percurso da proposta de cinema do cineasta. A frase “*Da nossa memória fabulamos nós mesmos*”, não aponta apenas a intenção de construção do próprio discurso de autorrepresentação. Ela indica também a maneira que esse discurso será proferido, ou seja, pela *fabulação*, reforçando também a proposta de narrativa híbrida.

O recurso visual do X em *A cidade é uma só* (2012) também revela como diferentes camadas narrativas são trabalhadas nos filmes. Do X original que marcou o primeiro sinal de fundação de Brasília no Plano Piloto ao X que marcou as casas a serem removidas na Vila IAPI, o X também é ressignificado ainda como símbolo de campanha de Dildu, uma proposta de atualização narrativa baseada em um percurso histórico que religa a fundação de Brasília à Ceilândia do presente.

5.1.4 Paisagens sonoras

O som na evolução da narrativa de Adirley Queirós apresenta várias utilizações. No que se refere às trilhas sonoras²³³, em um primeiro momento, com os *rappers*, ela é uma narrativa de denúncia social. Em *Dias de Greve* (2009), ela se apresenta como recurso narrativo para refletir "as angústias existências" de Assis, com uma música sentimental.

Já em *A cidade é uma só* (2012), as trilhas são apresentadas de várias formas, mas sempre pelo gênero do *rap*, e sempre em tom de disputa sonora, de enfrentamento às sonoridades "oficiais", como ocorre com o jingle de Dildu produzido para a campanha, mas reforçando a periferia. Conforme já explicitado na análise do filme, como contradiscurso fundamental, o *rap* atua como um dos gêneros identificadores mais fortes da sonoridade e da identidade da periferia nos filmes de Adirley Queirós.

Sua importância pode ser percebida pelo *status* atribuído aos rappers como personagens nos filmes. Marquim e Jamaika, colaboradores assíduos do cineasta são sempre Marquim e Jamaika, em todos os filmes. São chamados pelos nomes próprios, assim como Dino Black em sua ponta em *BSPF* (2014).

Além disso, mesmo quando mudam de função na trama suas atividades estão relacionadas ao som. Marquim é rapper, em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), produtor de jingle (de rap) em *A cidade é uma só?* (2012) e o radialista em *BSPF* (2014) que toca no filme, entre outros estilos, o *rap*.

Marquim também está relacionado aos outros recursos sonoros utilizados nos filmes, - do tiro, no jingle de Dildu, em *A cidade é uma só* (2012); do "racha", que o próprio rapper menciona na estrada em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005); da bomba sonora que ele fabrica em *BSPF* (2014) etc. Não sem motivo, ele coleciona sons para a bomba que fabrica.

Jamaika, por sua vez, é rapper em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), e é aquele que ajuda Marquim a produzir o som da bomba em *BSPF* (2014).

Dessa forma, os *rappers* da narrativa sonora entram para o cinema e experimentam novas formas de discursos, o que também se revela uma atualização – agora audiovisual - da maneira de narrar. Se no primeiro filme o *rap* é denúncia, em *BSPF* (2014), pela bomba, ele compõe a

²³³ Estão sendo consideradas aqui as músicas e sons produzidos pelos rappers ou para o filme, e não àquelas utilizadas para reforçar as narrativas, como ocorre com a música de Roberto Carlos – "só vou gostar de quem gosta de mim" - que Dildu canta em *A cidade é uma só* (2012), ou as músicas – James Brown, Chris de Burgh etc. - que Marquim ouve em *BSPF* (2014).

supremacia do som da periferia. Pela narrativa cinematográfica, o *rap*, que começa sendo criminalizado, explode Brasília em conjunto com outros sons e vozes da periferia.

Souza (2016) aponta conexões entre a estética narrativa Adirley Queirós, no que se refere às narrativas híbridas ao universo do *hip hop*. Segundo o autor, as “músicas de rap também utilizam desta mescla e partem do mesmo princípio, as letras possuem narrativas, criam universos ficcionais diversos, envolvem realidade e ficção através de memórias fabulados e/ou experiências reais dos próprios compositores” (SOUZA,2016, p.94).

Outros sons, que não os das músicas e das orações, reforçam a ambiência da periferia, não apenas pelas trilhas sonoras que remetem à cultura local com raps, forrós, músicas românticas, mas também pelos sons da cidade. São ruídos de veículos, de burburinhos de feira, trens do metrô, batidas de martelos, de falas apressadas como a de Dildu etc., e que revelam uma periferia ruidosa e dinâmica.

Essa diversidade sonora é ampliada pelas tecnologias de mobilidade dos transportes públicos - metrô e ônibus, nos quais trabalhadores comuns como Dildu, de *A cidade é uma só?* (2012) e, Bé, de *Fora de Campo* (2009), transitam regularmente -, além dos carros de segunda mão, como o de Damião em *Dias de Greve* (2009) e nave espacial de Cravalanças que faz barulho na sua chegada à Ceilândia. Ainda quanto à diversidade sonora até mesmo as bicicletas, utilizadas por Maninho em *Fora de Campo*, 2009) e Assis em *Dias de Greve* (2009), produzem ruídos.

O som, portanto, ganha proporção dramática mais evidente em *BSPF* (2014). Nesse filme, isso se dá não apenas por ele ser o ingrediente principal da bomba que vai destruir Brasília, mas também ganha destaque como recurso narrativo por dramatizar a ação policial na intervenção ao Quarentão.

Sem imagens para ilustrar o evento, ele surge como importante componente da reencenação de Marquim sobre a intervenção no baile *black*, representando helicópteros, tiros, latidos de cães etc.

5.2 Ambiências por meio da mobilidade dos personagens

Os filmes colocam em destaque as diversas formas como os personagens nos filmes do cineasta ocupam a periferia e de que maneira, em suas ações ou reações, despertam discussões sobre território.

A importância desse recorte se dá em razão das narrativas do cineasta centrar seus temas num espaço específico, a periferia, e sobre personagens específicos, os periféricos. É por meio

do corpo em ação na cidade, portanto, que o cineasta discute os diversos temas da realidade da periferia.

O patrulhamento sobre o espaço da periferia, por exemplordado de diferentes modos. Em *Rap, canto da Ceilândia* (2005), Jamaica fala do bacú (revista policial) e menciona alguém que correu da polícia e morreu. Em *BSPF* (2014), outras técnicas de controle e vigilância são aplicadas, com o acréscimo de tecnologias como o spray de pimenta, por exemplo, revelando os recursos que o “poder disciplinar opressor” se utiliza para restringir ou “imobilizar” as ações dos moradores da periferia, vistos como “suspeitos e criminosos”

O tema do controle e vigilância, no mesmo filme, é reforçado também pela exigência de passaporte para circular por Brasília, além dos “toques de recolher” da Polícia do Bem-Estar Social. Pede-se que “retirem as crianças das ruas” e que “retorne ao seu núcleo habitacional”²³⁴, caso não esteja de posse do passaporte²³⁵.

Se, por constrangimentos e restrições tenta-se a acomodar a periferia, outro intento se revela mais forte nesse filme, o de proibir que os periféricos usufruam dos espaços da própria cidade ou de controlar o modo como eles usufruem desse espaço.

No filme, até Shokito, uma das vítimas do baile *black*, é monitorado pelo fabricante da perna mecânica que utiliza²³⁶, ressaltando outra forma controle. Em razão desse controle opressor, as reações dos periféricos redundaram em uma ação radical contra o poder central, como se viu em *BSPF* (2014).

Desse modo, na luta por espaços e direito de expressão, personagens reagem às restrições. Nesse sentido, eles saem às ruas, ocupam a periferia, mesmo de forma contida ou com limitações físicas como se observa em *BSPF* (2014).

Em suas dinâmicas diárias físicas na periferia, os corpos vão desenhando, pelos percursos, uma espécie de coreografia do corpo na cidade, não apenas criando mapas próprios da periferia em suas perambulações, mas também mostrando jeitos e estilos de ocupar o espaço urbano, o que revela também um modo de ser periférico.

²³⁴A periferia controlada como um “campo de concentração”, como sugere a biopolítica de controle citada por Agamben (2002), na qual a vida e o corpo dos indivíduos são objetos de ações políticas de controle.

²³⁵Essa separação, aponta Rolnik (1995), cria conflito político: “do ponto de vista político, a segregação é produto e produtora de conflito social. Separa-se porque a mistura é conflituosa e quanto mais separada é a cidade, mais visível a diferença, mais acirrado poder ser o confronto” (ROLNIK, 1995, p.52).

²³⁶ Nova e mais ampla forma de controle, uma inversão na forma de poder, não mais pelo Estado, mas pelos fabricantes de tecnologia.

Sob esse aspecto, as performances começam desde os rappers, no primeiro filme, que exploram a cidade, e chega ao último filme, *BSPF* (2014), com os negros vitimados, que, apesar das próteses, sugerem também uma cidade que privilegia as expressões do corpo, com o baile *black* nas tardes-noites de domingo.

Na ocupação e vivências dos espaços periféricos, surgem os atletas aposentados em *Fora de Campo* (2009); os serralheiros que se divertem na periferia; Dildu, o caminhante invertebrado que escancara a cidade, e também Zé Bigode, apesar do carro, explora os limites da periferia.²³⁷.

O corpo e as ambiências também estão relacionados pelo futebol. Nesse sentido, o tema do corpo ligado ao futebol liga-se também ao tema do corpo dos dançarinos negros já que a “impossibilidade do movimento”, é sugerida nos filmes pelos corpos danificados, expurgado da normalidade institucional.

Em *Fora de Campo* (2009), um grupo de jogadores já estão aposentados do futebol. Assis, em *Dias de Greve* (2009) também é um ex-jogador com problemas físicos. O passado desses corpos em ação é narrado em retrospectiva pelas fotos, nos dois filmes. Nesse sentido, uma vez que o corpo não é mais normal, ele também é periférico, deixado à margem, já que acompanha às jornadas diárias.

Contudo, não são corpos inertes. Eles reagem e insistem em ocupar os espaços da cidade, com seus modos e de acordo com as condições. Nesse sentido, basta lembrar dos operários em greve, que usufruem dos diferentes espaços urbanos em *Dias de Greve* (2009). Dessa forma, a cidade surge no cinema em razão das motivações e deslocamentos desses personagens. E dessa forma se inaugura a epopeia dos corpos na cidade, expressando de diversas maneiras o modo de ser periférico. Nesse sentido, até mesmo o cineasta contribui com a ocupação da periferia quando adentra os filmes e coloca o seu corpo em evidência nas narrativas. Ele participa em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005); *Fora de Campo* (2009) e *A cidade é uma só?* (2012).

5.2.1 A mobilidade social pelo Cinema

Contudo, além de uma “imobilidade” física destacada, corpo não normativo, a ideia da imobilidade social prevalece. Os corpos retratados, ou tiveram que abandonar a profissão pela

²³⁷ Sobre o corpo do ator e o espaço que ele ocupa em cena, vale uma observação sobre os personagens Dildu e Zé Bigode. No método de interpretação proposto por Adirley Queirós, dramaturgicamente, os personagens não são arquétipos do político e do especulador imobiliário. Pela experiência da representação proposta, eles *são* o político e o especulador da periferia. Ou seja, eles ocupam e se movimentam no espaço da periferia como se fossem os personagens que representam, e vivem de maneira ‘periférica’, caracterizando uma “verdade” nessa representação.

idade ou pela contusão, ou vitimados pela ação policial. São, portanto, corpos machucados, amputados ou deficientes, de vários modos.

No entanto, a “imobilidade” refere-se à dificuldade de se realizar algumas ações desejadas e não à paralisção. Além dos corpos “inteiros” que também aparecem nos filmes, mesmo os corpos feridos não estão paralisados. Eles ocupam os espaços da periferia, enfrentando percalços, como Shokito e o cadeirante Marquim em *BSPF* (2014), ou com o joelho que dói sem parar, como faz Assis, em *Dias de Greve* (2009). Nesse sentido, os filmes do cineasta expressam a intenção de dar visibilidade a esses corpos machucados, relacionando-os também à imobilidade social.

O trabalho²³⁸, por exemplo, apresentado em vários filmes, retrata essa dupla “imobilidade”. Isso ocorre com os jogadores aposentados em *Fora de Campo* (2009), já citados ou com faxineiro²³⁹ Dildu em *A cidade é uma só* (2012), castigado pelo périplo diário de ida e volta à Brasília, e chega-se ao personagem intergaláctico Cravalanças que também reclama das condições de trabalho provocadas pela nave em *BSPF* (2014)²⁴⁰.

Ou seja, não há prevalência de personagens que se possa se considerar “bem-sucedidos” e “realizados” nas narrativas. Se alguns, apesar das condições, trabalham porque gostam, como os jogadores e os rappers, outros, como Dildu, e os serralheiros, porque “não tem escolhas”. Além deles, pode se registrar também os “resginados”, aqueles que encontram uma função, ainda que de pouco qualificação, para sobreviver, como ocorre com Bezerra, com sua barraca de roupas, ou Bé, em sua ocupação de vigilante. O trabalho, como se observa, não surge como um vetor de mudança de realidade social nos filmes.

²³⁸ Em razão dos filmes do diretor apresentar sempre como personagens homens de meia idade, entre 35 e 45 anos, com ocupações de baixa remuneração e sem formação profissional “qualificada”, traça-se de certa maneira um perfil do trabalhador periférico masculino nessa faixa de idade. É de se ressaltar que o trabalho na sociedade contemporânea adquire importância que vai além da subsistência. Vários autores que abordam o tema, destacam sua importância para o bem psicológico do indivíduo, já que ele reforça a subjetividade. Morin (2001), em *Os sentidos do Trabalho*, destaca a importância do trabalho na vida das pessoas. Para a autora, o trabalho ultrapassa a questão da remuneração, colocando, por exemplo, as relações sociais, advindas da laboração, como importantes para que os indivíduos se sintam vinculados à vida social. Conforme a autora, o trabalho faz com que o indivíduo se sinta útil, como alguém que “contribui à sociedade” (MORIN, 2001, p.13) Já Dejours (1987, p. 133) destaca outro aspecto do trabalho, também crítico, aquele em que o profissional está em dissonância com a atividade que exerce, ou seja, ela não representa os anseios do trabalhador, trazendo-lhe, inclusive, sofrimento psíquico. Isso se dá, segundo o autor em razão da função desqualificada socialmente que executa.

²³⁹ Dildu trabalha na área de “serviços gerais. A denominação “inclusiva” que substitui a de “faxineiro”, já denota a “falta de especialização” e coloca o periférico como aquele que “faz tudo” para sobreviver.

²⁴⁰ Cravalanças sofre no filme uma espécie de “manipulação da ameaça”, para usar o termo de Dejours (1999, p.54). Sua eficiência é cobrada por uma “gerente” do espaço receosa de que a tarefa não seja executada. Ela exige eficiência e rapidez na realização da missão, a despeito das condições de trabalho oferecidas ao investigador terceirizado.

Outro tema que também percorre a narrativa do cineasta é o da religião, especificamente a pentecostal. Embora o tema já tenha sido objeto de observação na análise do filme, cabe retomar aqui a maneira com que o tema vai se introduzindo aos poucos na narrativa do diretor, revelando, de maneira direta ou indireta, a ambiência da periferia e mudanças de comportamento nos personagens.

Em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), por exemplo, ele aparece de forma direta na letra de caráter religioso de Jamaika; mas de forma indireta na parte final do filme, quando a câmera adentra a casa de Marquim, tendo como fundo sonoro um discurso pentecostal que invade, à revelia, a gravação da cena e é captado como som ambiente.

Em *Dias de Greve* (2009), Zé Antônio e Carlão, frequentam a igreja, como se observou na análise do filme. De forma direta, ele aparece também em *Fora de Campo* (2009), nas orações nas partidas de futebol e no culto do qual Bezerra participa (Wlade, inclusive, fala que Bezerra “só quer saber de igreja”) e, de novo, de forma direta em *A cidade é uma só?* (2012), quando Zé Bigode sintoniza uma rádio e percebe-se um trecho de programa religioso que menciona o nome de Jesus. Nesse filme, a referência é direta porque a base sonora indica que esse ato de procurar uma rádio foi gravado intencionalmente, o que sugere o tema recurso narrativo do diretor para reforçar a ambiência periférica.

No caso, do futebol, os jogadores parecem recorrer às orações por hábito cultural, antes e depois das partidas, agradecendo pela vitória ou derrota; já o rapper fala em moral e ética, em salvar Jesus das mãos dos homens “maus”; e os operários, apesar de engajados em uma greve, sustentam o discurso cordial e dispensam os palavrões.

A periferia no filme, portanto, surge constituída por esse expressivo contingente de operários, recicladores, vigilantes, esportistas amadores, músicos de *rap*, dançarinos de *black music*, forrozeiros, vendedores de lotes, ambulantes, feirantes, jogadores aposentados, homens comuns que vão ao trabalho, ao culto religiosos, que frequentam os espaços da cidade, circulando e ocupando pela periferia, mas como protagonistas no cinema do diretor.

Apesar de reproduzirem nos filmes as condições sociais do meio em que vivem, é pelo imaginário do cinema que eles experimentam também outras funções e novos *status* sociais. São pelas fabulações sobre o próprio cotidiano que eles se tornam empreendedores imobiliários, candidatos políticos, *hackers*, produtores de jingles, marqueteiros, *personal trainers* de portadores de necessidades especiais, engenheiros de bombas e heróis intergalácticos.

5.3 Originalidades narrativas

A base histórica que suporta as narrativas dá consistência à elaboração do contradiscurso. Dessa maneira, ela é adotada para servir de referência às personagens.

No primeiro documentário, *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), é possível perceber que os depoimentos têm correlação com as pesquisas elaboradas pelo cineasta. Várias menções, principalmente sobre o processo histórico, surgem nas falas dos rappers.

A menção ao muro mencionada por Marquim, por exemplo, e utilizada no sentido de exclusão, consta de vários estudos sobre o processo de construção da criação da capital e da criação de Ceilândia, conforme já destacado. Para retomar algumas referências, pode se utilizar a menção à criação da EPTC (Estrada Parque do Contorno), que visa demarcar o “anel sanitário” do Plano Piloto, como um desses “muros”. Além desse exemplo, mas em outro sentido, Luiz Torelly, no prefácio do livro de Gouvêa (1995) também trata das “extensas muralhas horizontais”, criadas para separar as cidades-satélites do Plano Piloto.

Outra colocação que também revela a base histórica da pesquisa e que reverbera no primeiro documentário é a afirmação de Jamaika sobre a poeira vista no centro da Ceilândia inicial. Ela encontra similaridade com o relatório do GDF (1986), citado por Romero (2005, p.143 *apud* PAVIANI, 2005). No texto do relatório, lê-se: “mas justamente por estar situada em uma área bastante alta e não protegida, a cidade de Ceilândia encontra-se sujeita à atuação de ventos fortes, que, aliados à aridez do solo, criam nuvens de poeira que a assolam frequentemente [...]”.

Romero (2005) também menciona a situação inicial nas primeiras semanas da cidade, fato também relatado no filme, destacando a confusão generalizada com amontoados de tábuas, carrinhos, caminhões que descarregavam pertences pessoais etc.

Gouvêa (2005), por sua vez, afirma que: “na Ceilândia não havia água, luz, moradia ou qualquer equipamento comunitário de apoio.”. (GOUVEA, 2005, p. 347 *apud* PAVIANI, 2005). O cenário descrito, por certo, reforça o termo “jogado”, constantemente usado nos filmes.

Já o termo que se refere à nova remoção da periferia citado em *A cidade é uma só?* (2012), encontra respaldo, por exemplo, em Paviani (1989, p.52), que, ao discutir a “periferização planejada” ocorrida no processo de desenvolvimento de Brasília, destaca que a periferia goiana se tornou “saída habitacional para a população empobrecida” (PAVIANI, 1989, p.55). Essa assertiva guarda relação direta com a frase final apresentada no filme em questão: “*O Entorno nos espera*”

Em outra parte do seu texto, Paviani (1989) explicita o processo de “*periferização planejada*” e o “*desvirtuamento*” do projeto original de Brasília, apontando, inclusive, a especulação imobiliária como uma das responsáveis pela segregação social e territorial que deu origem à criação das cidades-satélites e ocupação do Entorno de Brasília:

A realidade distancia-se do projeto, impulsionada pelos mecanismos próprios do mercado imobiliário: a mesma cidade que deveria ser igualitária segregou os destituídos, antes mesmo de inaugurada; a cidade que, na prancheta, nasceu unitária e fechada, abriu-se, pulverizando-se em inúmeras cidades-satélites e núcleos dormitórios da periferia, para além dos limites do Distrito Federal, adentrando o Estado de Goiás”. (PAVIANI, 1989, p.64).

Como se vê, com alguns exemplos, se percebe que a base histórica desempenha papel importante na criação dos temas e na construção das narrativas de Adirley Queirós. Deve se ressaltar, contudo, que a intenção dessas menções não é questionar os procedimentos criativos. Ao contrário, ela ressalta a importância da pesquisa histórica para a elaboração da narrativa do cineasta, principalmente no que se refere ao contradiscurso.

A partir da base histórica as narrativas se direcionam para a crítica ao processo de como se deu a fundação da cidade-satélite de Ceilândia. Surgem daí narrativas que realçam as fronteiras e territórios, colocando em evidência a periferia e suas singularidades.

5.3.1 O contradiscurso²⁴¹ ou o espelho reverso

Se antes do filme os *rappers* já faziam uma narrativa da periferia mais centrada no cotidiano da cidade, os filmes, ao acrescentarem temáticas com foco no processo histórico, ampliam as narrativas sobre a periferia, seja pelos documentários ou obras ficcionais, ainda que a base documental permaneça.²⁴²

Outro fator que contribui para a singularidade das narrativas é o lugar específico que Ceilândia ocupa por sua relação com a capital da República. Nesse sentido, a proposta do cineasta de colocar a cidade como uma imagem contrária à de Brasília evidencia ainda mais a cidade-satélite.

²⁴¹Sem adentrar nos estudos da “análise do discurso”, que não é o objetivo deste trabalho, o termo *contradiscurso* é entendido neste estudo como o discurso de oposição ao discurso oficial de Brasília, evidenciando a posição contrária, a contraposição, em que o cineasta se coloca para analisar o processo de criação da cidade-satélite.

²⁴² Nichols (2007) propõe que todo filme é um documentário na medida em que coloca em destaque elementos da cultura e características de pessoas por ele representados

Se Brasília é “o mito da refundação do país”, Ceilândia seria o antimito como aponta Cançado (2014, p. 209), por servir como palco demarcado para a revisão da sua própria histórica e, em certa medida, do projeto de fundação da capital da República.

O recorte proposto pelo cineasta, portanto, busca recontar o processo pelo viés periférico, centrado pela proposta de ação política que questiona a versão oficial de fundação da cidade e outros discursos sobre a Ceilândia advindos do poder estatal.

Nesse sentido, as narrativas buscam ressignificar as experiências com Brasília construindo narrativas com protagonismos periféricos, como ocorre com Dildu, em *A cidade é uma só* (2012), por exemplo, que reelabora o processo de remoção original para sua campanha como candidato a deputado distrital.

Ao deslocar o eixo de interpretação do processo para a periferia, a cidade passa então a ser referenciada como um local de convivências e experiências sociais próprias, ainda que vinculadas, pelas narrativas, em sua maioria²⁴³, relacionadas às ações do poder central sobre a periferia.

Nas narrativas da periferia, a capital é ocupada em razão da “necessidade”, principalmente de trabalho, como se viu com Bé e Maninho, em *Fora de Campo* (2009) ou Dildu, em *A cidade é uma só?* (2012). Dildu, inclusive, mesmo frequentando a cidade regularmente em razão do trabalho, promove a recusa à Brasília, pelo discurso de campanha.

Isso pode ser percebido, cinematograficamente, no sentido de que os personagens agem com desconforto ou estranhamento quando estão no Plano, mas com desenvoltura quando transitam pela periferia. Ou quando o mapa de Brasília²⁴⁴ é queimado no mesmo filme citado acima. Na proposta do contradiscurso se pretende então “apagar” a história oficial e reconstruir outra, sob a ótica periférica, o que remete a outro recurso singular na narrativa do cineasta: a da recuperação das memórias coletivas locais.

²⁴³ Excetuando *Dias de Greve* (2009), centrado apenas no cotidiano periférico, sem menção direta à Brasília, todos os outros filmes do cineasta guardam relação temática com Brasília.

²⁴⁴ Como a história oficial ensina, o mapa também é uma “carta” do poder, como as cartas da época das navegações que desenhavam territórios possíveis de serem ocupados, assim como aqueles já conquistados. Assim também ocorre com os mapas da cidade, no qual o poder público nomeia lugares com nomes de autoridades e “pessoas importantes”, segundo a versão oficial. Vale aqui uma observação: A avenida “principal” e que corta o centro de Ceilândia chama-se Hélio Prates [da Silveira], nome do governador do DF que deu início à Campanha de Erradicação que originou a cidade. A campanha, inclusive, era presidida pela primeira dama, Vera Prates da Silveira. Ou seja, a avenida não é mencionada nos filmes. Vale lembrar que algumas referências ceilandenses que aparecem nos filmes, como a Caixa D’água de Ceilândia e o Restaurante Comunitário, onde se localizava o antigo Quarentão, ficam no centro da cidade.

Sobre a informação que se refere ao ex-governador e a sua trajetória política, acessar: www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionario/verbete-bibliografico/silveira-helio-prates-da Acesso em 12/11/2018.

Tal procedimento tem, basicamente, duas finalidades, recuperar a história “não escrita”²⁴⁵ da cidade, de forma a agir contra o seu apagamento, e construir uma nova narrativa²⁴⁶, por meio de fabulações e experimentações.

A maneira como se desenvolve a proposta narrativa aponta para o caminho inverso ao ideário que construiu Brasília. As narrativas de Adirley Queirós se voltam fundamentalmente para o passado, enquanto a proposta de Brasília almejava a cidade como símbolo do futuro.

Os filmes do cineasta resgatam dois passados concomitantes, o da cidade e o dos personagens. Dessa forma, é que as lembranças norteiam as narrativas.²⁴⁷ Contudo, em sua proposta, a volta ao passado não é para nostalgias, já que ele se revela, na maioria das vezes, pela crueza e não pelas lembranças “felizes”, destacando traumas, angústias ou dificuldades para os periféricos.

Essa abordagem mais direta e naturalista é que possibilita perceber as condições “reais” da periferia e dos periféricos nos filmes do cineasta. A opção se dirige para a intenção de acessar as situações adversas que acometem os periféricos, principalmente, pela ficção, já que o passado histórico se revela apenas²⁴⁸ pelas fotos de arquivo e as narrações orais.

Por outro lado, essa abordagem se propõe também a apontar e exaltar as diferenças assumindo as condições periféricas. Do ponto de vista dramático, é a partir dessa linha narrativa que negros, pobres e deficientes se tornam protagonistas das narrativas.

²⁴⁵ Como há sempre resgate do passado, com poucas imagens e as disponíveis são sempre oficiais, há uma Ceilândia apenas evocada pelos personagens, e esta fica nas narrações orais, já que é uma cidade que não se vê, mas que se imagina, pelos relatos dos personagens como os rappers, Nancy, Dildu, Marquim etc. Não vemos, por exemplo, a Escolinha do Zarú na Vila IAPI de que fala Nancy em *A cidade é uma só?* (2012), nem a casa com o risco do X na porta na mesma Vila que Dildu resgata para sua Campanha no mesmo filme. Também não há imagens específicas do Quarentão em *BSPF* (2014), como já mencionamos anteriormente. Nesse sentido, a cidade é apenas aquela recuperada pelas memórias coletivas. Nessas narrações ela é, portanto, apenas imaginada, mas que não existe porque sofreu alterações significativas, já que não tombada como Brasília. Dessa forma, ela apenas nas imagens oficiais, mas principalmente, nas narrações das memórias coletivas que os filmes registram e consolidam.

²⁴⁶ A ideia do contradiscurso está implícita, inclusive, na concepção da narrativa do cineasta que recusa os “filmes de apartamento”, que representam Brasília, por apresentarem “histórias fechadas”, sem uma “identidade explícita de lugar”. (ISAIAS, 2017, p.25).

²⁴⁷ As histórias são predominantemente lembranças revisitadas para serem ressignificadas no presente dos filmes.

²⁴⁸ Não se trata aqui de reduzir o caráter polissêmicos da fotografia, mas de enfatizar a possibilidade reduzida de se resgatar o passado da cidade pelos arquivos oficiais. Martins (2011), ao tratar das possibilidades polissêmicas da fotografia afirma que ela permite várias interpretações, já que ela revela múltiplas narrativas para além do registrado. Além disso, ela traz em si a contradição de ser, ao mesmo tempo, um “acontecimento” que de fato aconteceu, já que dá “vida” e revive o personagem; mas também por trazer uma experiência que não pode mais ser revivida, uma espécie de retorno daquilo que já está “morto”. Ver: MARTINS, José de Souza. *Sociologia da fotografia e da imagem*. 2ª edição. São Paulo: Contexto, 2011.

Partindo desse princípio, as narrativas se apresentam mais “radicais”, no sentido de que o contradiscurso é produzido pela periferia que reage contra a segregação social e territorial que a acompanha desde a sua fundação. Essa periferia é também quem convive com desafios sociais no presente.

Surge daí a narrativa singular pelas próprias condições de produção, com reencenações de histórias locais com recursos “limitados” que acionam experimentações formais e de conteúdo. Essas representações percorrem um caminho comum: são fatos que ocorrem na cidade e com os moradores locais, que fabulam sobre esse acontecimento.

Essas narrativas são protagonizadas por homens de “meia idade”, com “marcas da vida”, e que tratam de assuntos “sérios” da realidade da periferia²⁴⁹. Revivem, geralmente, experiências próprias ou acessam referências das próprias realidades para construir as narrações.

Nos documentários e nas ficções, não se trata de reencenar o passado, mas de releituras dos acontecimentos nas narrativas do presente, mas que, na maioria das vezes, eles mesmos vivenciaram²⁵⁰. Assim, não se vê usos *flashbacks*, *fast forward* ou *slow motion*. O tempo de duração é o “tempo natural”, o tempo necessário aos personagens em cena, o tempo em que predomina o cotidiano.

A diferença entre as abordagens documentárias e ficcionais ao tratar da realidade periférica é que nos documentários o cineasta escolhe os temas e o conteúdo da história é dos depoentes. Já na ficção, o cineasta escolhe os temas e pode explorá-los, criar a própria narração, exercitar a criatividade e ainda assim abordar a vida na periferia.

Essa possibilidade leva a migração gradativa para um cinema mais ficcional, o que amplia as possibilidades narrativas. Com a proposta de criação coletiva, roteiro “aberto”, o resultado são criações narrativas compartilhadas, permitindo ao local se tornar agente ativo na produção simbólica.

Dessa forma, pelo repertório cultural “comum”, ganha espaço as narrativas com referências em cinematografias populares e executadas no conceito de “comunidade”. Se há um coletivo que produz, um grupo de periféricos que protagonizam as experiências cinematográficas, o conceito de coletivo se expande também para a turma de *rappers*, coletivo

²⁴⁹ Essa colocação se deve ao fato de que não há “crianças” e nem “idosos” nas narrativas do cineasta. Elas estão centralizadas em relatos e experiências de um grupo de idade entre 35 e 45 anos, mais ou menos.

²⁵⁰ Vale retomar aqui a observação que Brasília e Ceilândia são cidades “jovens”, no sentido de que permite que os personagens tenham vivido “toda” as histórias que representam. Isso não impede, no entanto, o trânsito entre temporalidades nas narrativas do cineasta.

de jogadores, grupo de serralheiros, família de músicos etc., que, no fim, redundam em um grupo de “amigos”, residentes na cidade²⁵¹.

A cidade, aliás, é o espaço dessas orquestrações. Em razão da proposta dos filmes de destacar a própria cidade e também pela carência de recursos, ela se torna o cenário predominante. Nesse sentido é que se dá “familiaridade” já apontada anteriormente. É nesse palco de representações delimitado que os “novos” protagonistas colocam seus corpos²⁵² em ação.

Nele, perfis pouco comuns como protagonistas no cinema²⁵³, os negros pobres da periferia, que representam parcela significativa da população local²⁵⁴, expõem seus corpos, vivências e opiniões sobre o próprio território que habitam. Além disso, em *BSPF* (2014)²⁵⁵, os negros protagonistas representam ainda outra categoria pouco usual como personagens principais no cinema, a dos portadores de necessidade especiais²⁵⁶. São, portanto, “heróis de uma narração que lhes pertence, improvisando no campo efetivo de sua vida cotidiana as

²⁵¹ Se a noção de grupo de pessoas remete também aos “bague-bague” italianos, uma das referências cinematográficas do cineasta, com suas “quadrilhas de malfeitores” já mencionada anteriormente, ela guarda referência também em outro aspecto com o filme do diretor, o dos filmes produzidos com poucos recursos. Os filmes do *western spaghetti* eram também produções baratas e com poucos recursos, tidos, no princípio como filmes “malfeitos”.

²⁵² Zorzaneli; Ortega (2011, p.30) destacam o corpo como uma das “novas modalidades de identidade e sociabilidade nas sociedades industrializadas ocidentais” contemporâneas. Essa exposição do corpo, sustentam os autores, é contrária ao “cultivo da privacidade de sentimentos e resguardo do corpo”, como ocorria nas sociedades burguesas que surgiram a partir do século XIX. A menção aos autores se deve à “gramática” de exposição dos corpos, que Adirley Queirós defende. Para o cineasta interessa estimular a presença dos corpos com sua potência narrativa nos espaços da cidade. Ver: “Entrevista com Adirley Queirós: o historiador do futuro”. Disponível em: <https://medium.com/revista-beira/na-manha-do-dia-16-de-setembro-tive-um-encontro-via-skype-com-adirley-queiros> Acesso 21/10/2018.

²⁵³ A representação do negro no cinema não é nova. Ela pode ser referenciada no Cinema Novo, por exemplo, como destacam Carvalho; Domingues (2017, p.382). Segundo os autores, o Cinema Novo “inaugura uma preocupação cinematográfica com a representação do negro, produzindo filmes com a missão de denunciar e combater a miséria e injustiça” (CARVALHO; DOMINGUES, 2017, p. 382)

²⁵⁴ O cineasta afirma que é “um homem branco” que ocupa aquele espaço: “Em todos os filmes que eu faço, os atores principais são negros. São as pessoas que eu estou perto”. Entrevista de AQ para o jornal de Brasília, edição de 19/04/2015. Disponível em: <http://jornaldebrasil.com.br/viva/diretor-de-branco-sai-preto-fica-fala-sobre-a-cidade-e-seus-proximos-projetos> Acesso em 11/11/2018.

²⁵⁵ Pela ficção, também em *BSPF* (2014), os limites da periferia e do protagonismo negro alcança ainda o espaço sideral, com o personagem intergaláctico Cravalanças. É, nesse sentido, uma periferia que se desterritorializa.

²⁵⁶ Os personagens negros e os mutilados praticam uma forma de inclusão subversiva, não exigindo direitos ou reivindicando acessibilidade, mas fazendo se notados pela linguagem cinematográfica.

sequências da realidade possível [...]”, como diz Piauult (1997, pp.187-188) sobre a narrativa de etnográfica de Jean Rouch²⁵⁷.

É dessa forma que as fabulações e experimentações também revelam pela obra ficcional as condições socioeconômicas e culturais da cidade. Ela, nessa experiência, também ganha expressividade, ainda que sua configuração geográfica tenda a mudar no percurso das produções cinematográficas²⁵⁸, mesmo para os atores locais que em suas experiências do cinema a percorrem a cada filme.

É uma cidade com várias faces e sonoridades, mostram os filmes. Do centro à periferia, veem-se diferentes “ceilândias” e ouvem-se diferentes sons. A cinematografia do cineasta que começa com músicos em destaque, termina com músicos em destaque, com a soma de todos os sons na bomba cultural destruidora.

A periferia é narrada também nas “multitelas” que aparecem nos filmes, uma característica dos filmes do cineasta, sugerindo outras narrativas, que nem sempre percebidas, estão nos monitores de vigilância, imagens de arquivo, fotografias na parede, grafites, câmeras fotográficas, jornais, álbuns de fotografias e outros suportes.

Essas duplas narrações, aliás, também estão nas menções a outros filmes ou personagens, conforme já destacado, com nome de personagens de seriado de televisão – McGyver – e pistoleiro de banguê-banguê – Sartana -, ou nos recados finais que começou a ser utilizado em *Dias de Greve* (2005) e que versam sobre temas específicos da periferia.

Os atores também, na maioria das vezes os mesmos, em razão da produção coletiva, vivem vários personagens com o mesmo perfil de periférico, nunca abandonado, em razão da proposta cinematográfica. Marquim, por exemplo, é rapper, marqueteiro e terrorista; Dilmar Durães é serralheiro, faxineiro-candidato político e personagem intergaláctico; Wellington Abreu é serralheiro, especulador imobiliário e personagem intergaláctico.

São narrativas que destacam as adversidades enfrentadas pelos personagens – jogadores que não recebem salários; serralheiros que não conseguem aumento; candidato que não tem dinheiro para Campanha etc. -, e que apresentam um estado de “imobilidade social”, conforme já destacado, mas que relatam de maneira singular a periferia e os periféricos.

²⁵⁷ Como aponta Piauult (1997), sobre método de Rouch de trabalhar documentário e ficção, “a ficção se torna realidade, experiência compartilhada, ela constrói um autêntico vivido [...]”. (PIAULT, 1997, pp. 187-188).

²⁵⁸ Do primeiro filme em 2005 ao último em 2014 transcorreram-se 9 anos. Para uma cidade apresentada como dinâmica, é possível que mudanças físicas e geográficas tenham acontecido. A cidade não “espera” pelo cinema.

O cinema de Adirley Queirós não tem a proposta do coletivo apenas na forma de produzir e criar narrativas, ele é “inclusivo” por permitir experiências artísticas reais e possibilitar pelo documentário ou pela ficção, que a periferia tenha voz própria, mas que é coletiva, que expressa o “nós”.

5. 4 Espaço social e lugar

O cinema de Adirley Queirós apresenta a particularidade de colocar vários grupos sociais em cena. Famílias (como a de Nancy, Zé Bigode e Dildu em *A cidade é uma só?* de 2012); grupo de rappers (*Rap, o canto da Ceilândia*, 2005); coletivos de jogadores (*Fora de campo*, 2009), promovem ações sociais conjuntas que estreitam os laços comunitários.

Os rappers, ao produzirem arte na periferia, por exemplo, falando da periferia, reforçam a identidade local. Em suas atividades, além de se reunirem com alguma regularidade, procedimento comum em grupos sociais, eles procuram ainda estar sintonizados com o que está acontecendo na comunidade²⁵⁹, fonte de temas e assuntos para a elaboração de suas letras. Além disso, trocam informações com grupos de outras comunidades. Nesse momento, eles representam um espaço social especial, o do rap da Ceilândia.

Jogadores de futebol também ocupam a vida social da cidade. Frequentam campos de várzeas, botecos, e outros espaços da cidade, como se vê em *Fora de Campo* (2009), assim como os serralheiros, em *Dias de Greve* (2009), que apresentam espaços de lazer e de confraternização locais²⁶⁰. Como coloca Heller (1986), a vida cotidiana é “a verdadeira “essência” da substância social”. (HELLER, 1986, p.20).

Como se percebe, o cinema ressalta as diversas interações entre grupos que produzem conteúdos simbólicos na periferia. Essas produções, resultado de interações sociais *com e na* comunidade, contribuem para definição de um espaço social ceilandense pela arte. Se todos ocupam o lugar²⁶¹, identificam-se com ele e se sentem reconhecidos nesse espaço, é com as

²⁵⁹ Como afirma Heller (1986, p.20), “a vida cotidiana é a verdadeira essência” da substância social.”

²⁶⁰ Ao circularem pela cidade nos filmes, os personagens criam mapas, redes e rotas de circulação. No filme *Dias de greve* (2009), os personagens sugerem mapas pessoais e coletivos. Zé, por exemplo, por ser evangélico, frequenta o campo de futebol, mas não o boteco, assim como Damião e Carlão. Nesse sentido, refazem mapas, reativam trilhas, reocupam lugares e promovem trocas sociais.

²⁶¹ Fonseca; Peluso (2005, p. 9) afirmam que devemos compreender o lugar “através de nossas necessidades existenciais, quais sejam localização, posição, mobilidade, interação com os objetos e/ou com as pessoas. Identifica-se esta perspectiva com a nossa corporeidade e, a partir dela, o nosso estar no mundo [...]”. (FONSECA; PELUSO, 2005, p. 9).

trocas possibilitadas pelas experiências coletivas que surge esse espaço social. As atividades sociais, portanto, reforçam a identidade ceilandense.

Nessas ações, tem-se uma espécie de geografia cultural da Ceilândia nos filmes de Adirley Queirós, ou seja, esses grupos representam o lugar que habitam e a “arte” produzida naquele lugar específico.²⁶² São, portanto, as diversas atividades comunitárias na periferia aquelas que tornam o seu espaço mais que apenas um lugar geográfico. O Coletivo, dessa maneira, além de também atuar como produtor de relações sociais compartilhadas pelo exercício da produção cinematográfica, dá ainda visibilidade às produções culturais periféricas pelo cinema.

Os filmes de Adirley Queirós, dessa forma, propagam uma maneira “periférica” de ver a própria periferia.²⁶³ Constroem uma representação da Ceilândia, tornando-a particular, específica. Isso ocorre de distintas formas, como ao tratar do tema da violência, por exemplo, que nos filmes do diretor não é enfatizada no seu aspecto da violência corriqueira, conforme já citado anteriormente.

A periferia do Distrito Federal que já é diferente de outras periferias por estar agregada à capital da República, e é única também na sua condição de ter sido uma “favela” planejada, como afirma Jamaica em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), é única também pela forma com que é representada no filme do cineasta²⁶⁴.

Em sua filmografia, o cineasta não apenas apresenta os grafites, *raps*, feiras, manifestações que podem ser comuns também às outras periferias de outros centros urbanos, mas também como um núcleo produtor de expressões artísticas que, pelas fabulações, promovem vinganças simbólicas lançando bombas sobre a capital do país, ou como um lugar que recebe visitas de seres intergalácticos que vem reivindicar reparação judicial por maus tratos de autoridades contra jovens negros periféricos.

A condição especial de Ceilândia, nesse sentido por sua relação política e proximidade com a capital da República, a elege, naturalmente, como local potencial para narrativas que

²⁶² Moresco; Ribeiro (2015, p. 173) destacam que a identidade é, ao mesmo tempo, “inclusão” e “exclusão”, na medida em que “ela situa o indivíduo em um grupo social” ao mesmo tempo em que “o distingue dos demais grupo”. Nesse sentido, as autoras destacam que a identidade também seria formada pela “diferença cultural.”

²⁶³ Heller (1986) “a vida cotidiana é a vida do indivíduo. O indivíduo é sempre, *simultaneamente, ser particular e ser genérico*. [...]”. (HELLER, 1986, p.20).

²⁶⁴ Piault (1997) destaca que o “cinema e a cidade são lugares de representação que se interpelam e se usam reciprocamente”, ou seja, a cidade real ganha representação no cinema e o cinema cria uma cidade pela narrativa.” (PIAULT, 1997, p. 185).

possibilitem criações artísticas que contemplem os anseios de reparação de um contingente populacional descontentes com as políticas do país.

No entanto, se como outras periferias, ela é “esquecida” ou relegada ao segundo plano ante o protagonismo da capital da República, é pelas produções artísticas que ela ganha evidência. Nesse sentido, a cidade periférica, pelo cinema, deixa sua particularidade geográfica e política e ganha expressão como periferia singular.

A identidade ceilandense transpassa o território distrital com o cinema, como já ocorreu também com o rap, expressões artísticas locais que, como articulações coletivas, superam limitações e criam narrativas únicas sobre a própria condição social. São “modos de fazer a cidade”²⁶⁵ e torna-la expressiva pela arte.

Nesse sentido, o cinema de Adirley Queirós intenta não permitir que a história da cidade seja apagada e promove resgates de memórias e revisão da história da cidade, “queimando mapas oficiais” e narrando outras versões dos fatos, mas produzidas pelos periféricos, que se instituem como novos sujeitos ao produzirem o próprio discurso.²⁶⁶

5.5 Construção imaginária da periferia

A base da construção imaginária da periferia está situada, conforme já observado, no contexto da afirmação dos discursos surgidos no final da década de 1990 e início dos anos 2000. Nesse cenário, ganham projeção o pobre e o periférico, “minorias” sociais que pertencem ao rol daquilo que se convencionou chamar o “*outro de classe*”.

Klinger (2012) também destaca que esse cenário cultural de valorização “da identidade e da diferença” consta da “agenda intelectual contemporânea”, ressaltando que a “*outridade*”, não ocorre apenas no Brasil e não somente no cinema.

Contudo a autora destaca como característica desse momento uma postura de “inflexão” nos discursos simbólicos produzidos por esses novos sujeitos da produção simbólica. (KLINGER, 2012, p.60). O que se percebeu nesse processo é a emergência de uma narrativa autorreferencial, voltada para a própria realidade social.

²⁶⁵ Uso aqui uma expressão de Lauriano (2015) que destaca a capacidade dos habitantes das áreas mais pobres da cidade de se organizarem e “fazerem a cidade” ante o descaso político com os problemas enfrentados pelos habitantes das regiões desassistidas das cidades. (LAURIANO, 2015, p.175).

²⁶⁶ Ao centrar a narrativa na periferia ocorre a inversão e Brasília passa a ser periferia de Ceilândia, já que os filmes são feitos sob a ótica dos periféricos.

No caso das narrativas de Adirley Queirós essa “*outridade*”, se revela pela construção do discurso da periferia. Elas apresentam um viés etnográfico, colocar o periférico em cena, ocupando espaços, agindo e reagindo ante a realidade social que se apresenta, fomentando ações políticas no espaço da periferia.

A partir de Gaudreault; Jost (2009) se observa que em uma narrativa tem que ter alguém que a narre. Não existe narrativa sem um autor.²⁶⁷ A narrativa de Adirley Queirós, nesse sentido, está assentada no periférico e suas vivências no espaço da periferia, destacando como aquele que se contrapõe às ações dos administradores que criaram Ceilândia.

Nesse sentido de contraposição a partir de sua posição de periférico, Adirley Queirós coloca proposições pontuais para destacar a periferia. A primeira delas é que Brasília, pela sua idealização, se situa na ficção. Ela é uma maquete, um holograma²⁶⁸, como prefere dizer, uma cidade artificial, virtual. O real é a Ceilândia e a periferia. Além disso, por representar a oposição articuladora da política segregacionista que promoveu a exclusão social e territorial, ela é o “inimigo” a ser eliminado, como se propõe em *BSPF* (2012)²⁶⁹.

Para reafirmar a periferia, o cineasta propõe a recuperação da história, mas “submetendo-a não só ao ponto de vista dos vencidos, mas à sua fabulação e extrapolação ficcionais [...]” (MESQUITA, 2015, p. 2).

Nesse sentido, se tornam importantes as experiências pessoais e as colaborações criativas, conforme a proposta de produção coletiva do cineasta. “Memória é trabalho. É e será sempre um trabalho do presente”, afirma (Bosi 1999, p.55). Assim, as experiências pessoais com o real e com vivido dão força dramática ao contradiscurso de Adirley Queirós. As narrativas são construídas a partir de experiências sociais ocorridas na comunidade. O passado e o presente

²⁶⁷ “Meus pais foram expulsos da cidade de Brasília, sou da primeira geração pós-aborto territorial. Moro em Ceilândia, periferia de Brasília, há mais de 30 anos. Eu me tornei cineasta e grande parte do meu trabalho está relacionado com esse tema. Tudo aquilo que sou, que penso, tudo aquilo que minha geração é, como ela age, é fruto dessa contradição de ser e não ser de Brasília” Entrevista de AQ para Revista Gambiarra, UFF, Niterói, n.6, agosto de 2014, p. 115. Disponível em: www.uff.br/gambiarra/edicao_06 Acesso em 13/12/2018.

²⁶⁸ Entrevista de Adirley Queirós para a Revista Ipsilon.
Disponível em <https://www.publico.pt/culturaipsilonem> . Acesso em 19/10/2017.

²⁶⁹ Pode se adotar aqui o que afirma CANÇADO (2014) em sua análise de *BSPF* (2012). Para o autor, na linha proposta pelo filme: “Brasília se revela então o que talvez sempre tenha sido, ficção social mais do que cidade concreta (...)”. O autor no prosseguimento de sua análise destaca que o projeto de construção da capital federal centrada no ideário de representar “o motor do desenvolvimento nacional”, é o próprio “eufemismo para irradiação e aceleração da catástrofe”. Para Cançado (2012), ainda linha proposta pelo filme, “não é mera coincidência, portanto, que Brasília seja inimigo a ser combatido, o lugar a ser explodido, imaginário a ser superado” (CANÇADO, 2014, p. 212).

presenciados, portanto, referenciados como testemunhos, sustentam dramaticamente a produção do discurso da periferia.

Dessa forma, as narrativas construídas, que começam como denúncia social baseada em depoimentos e narrações sobre a fundação de Ceilândia, vão construindo a periferia imaginada e singular.

A cada filme, questões sociais da periferia são apresentadas, por testemunhos ou fabulada, redundando na ação radical de destruição de Brasília em *BSPF* (2014), último filme analisado. O filme, como aponta Cançado (2014), é uma “[...] uma espécie de “projeto selvagem”, um *contra-Plano Piloto* que atualiza as potências cartesianas negadas aos habitantes das cidades-satélites [...]”. (CANÇADO, 2014, p.212).

A periferia imaginada chega então à sua proposta radical de não apenas “queimar o mapa” de Brasília como ocorreu no filme intermediário, *A cidade é uma só?* (2012), mas de eliminar seu “opressor”. Essa radicalidade, como se sabe, será ainda mais acentuada no filme seguinte, *Era uma vez Brasília* (2017).

Mas as narrativas não apenas operam no contradiscurso, mas também no discurso de afirmação da periferia. Sob esse aspecto, a periferia surge dinâmica, multicultural em suas variadas expressões artística, em suas gírias particulares, paisagens sonoras e modos típicos de ocupar a cidade. A condição única da cidade é ainda mais acentuada pela maneira com que ela é retratada pelas narrativas do cineasta.

Nesse jogo, as narrativas periféricas operam com acentuados tons para afirmar a periferia. São profusões de sonoridades que vão se somando, desde os *raps* contundentes iniciais, passando por forrós esculachados de duplo sentido, burburinhos de feira, construindo no final a bomba cultural produzida por um negro cadeirante e um outro negro de perna mecânica.

A luta, portanto, não se dá apenas na contraposição à Brasília e ao que ela representa, mas contra outra representação, àquela dada pelos “outros”, de fora, que conformam uma representação estigmatizada de periferia – lugar de violência e pobreza - e também contra os próprios periféricos que assimilam esses discursos elaborados de “fora” sobre a própria realidade e ignoram as próprias possibilidades de representação.

São releituras da história, resgates de memórias, que sustentam narrativas que, produzidas e ressignificados pelos próprios periféricos, não apenas se contrapõem à história oficial e intentam produzir um discurso afirmativo da periferia, mas também conformam um novo imaginário social da periferia do Distrito Federal

Dessa forma, portanto, pelas narrativas cinematográficas, a cidade ganha representação imagética e sonora que ultrapassam o território e a inserem no rol das referências

cinematografias sobre cidades. Ou seja, se ela tem uma existência própria e uma identidade particular até então não percebidas, o cinema a coloca no painel das visibilidades contemporâneo.

A narrativa da periferia que começa com os rappers andando na rua no primeiro filme, vai para uma narrativa de táticas aéreas de bomba que voa por cima do muro fabricada exatamente por aquele que reclamou do muro do preconceito no primeiro filme. A periferia se arma, simbolicamente, revelando novas tecnologias que atualizam as táticas de enfrentamentos.

O cinema de Adirley Queirós começa pelo som da música, passa pelo futebol, pelo trabalho e termina com o som da bomba cultural produzida pelo dos rappers. São corpos em movimento anunciando a “voz” da periferia. Nesse processo, tem-se a narrativa da remoção e instalação em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005); as narrativas da ocupação e da vivência do cotidiano em *Dias de Greve* (2009) e em *Fora de Campo* (2009); narrativas da refundação e transformação de Ceilândia em *A cidade é uma só?* (2012) e a afirmação de periferia e a eliminação de Brasília em *BSPF* (2014).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conexos fatores destacam a experiência singular do cinema praticado pelo autor na periferia. O primeiro deles se refere à constituição de um núcleo de produção local, com moradores que até então não tinham contato com produção cinematográfica, portanto, sem conhecimento específico, e que passam a produzir as próprias narrativas sobre o próprio cotidiano na periferia.

Se apenas esse fato não pode ser considerado particular em si, já que há várias experiências nesse sentido no país, é pela narrativa e pela forma de trabalhar a realidade como tema dessas narrativas que ela se particulariza.

Deve se observar também que é um cinema que opera com recursos de editais, criando um modelo de produção que, conformado aos recursos disponíveis, gera atividade remunerada, ainda que temporária, por meio da atividade artística.

Contudo, o que deve ser destacado são as formas e estratégias narrativas adotadas para a produção cinematográfica na periferia, no que se refere à construção de uma narrativa *de* periferia, *sobre* a periferia e, sobretudo, *para* a periferia.

Se essas propostas foram já definidas nas primeiras reuniões do Ceicine, como se observou, deve se considerar que Ceilândia já se particulariza por ser a periferia da capital do país, conforme também já destacado.

No entanto, Ceilândia também é Brasília, e é pelo contraste acentuado entre elas, provocado por ações políticas, que se começa a proposta narrativa do cineasta de oposição á Brasília e afirmação da periferia.

Surge daí a definição de um lugar de fala a partir da periferia e a intenção de narrar a própria versão sobre a história da cidade. Nesse sentido é que a primeira marca do cinema de Adirley Queirós é a temática local. Essa escolha reforça a importância da cidade e de seus moradores.

Fica implícita, então, a rejeição à história oficial sobre a cidade, o que move seus filmes no sentido da “revisão” da história da cidade e a construção de uma narrativa a partir da ótica dos periféricos. A oposição, inclusive, vai além do sentido histórico, se assentado também no artístico, com a rejeição sendo colocada também nas propostas narrativas e estéticas. O Ceicine produziria então um cinema de “rua”, explícito, experimental, em contraposição ao cinema de “apartamento” brasileiro, como afirmou o cineasta.

Construída por dissensos e ressignificações, surge dessas experiências cinematográficas uma periferia não imaginada, resultado das próprias experimentações criativas. Não seria de cogitar, por exemplo, que um periférico, “residindo” em outro planeta, viesse cobrar indenização do poder distrital pela retaliação promovida contra a população jovem, negra e periférica. Residindo aqui, com aspas, em razão de que, nos filmes do diretor, a periferia é acima de tudo movente, ou movida, ou, para recorrer à origem da cidade, é constantemente “migrante”.

Outra particularidade é a utilização da cidade como cenário único, o que reforça a própria presença da cidade e dos ceilandenses no cinema, dando visibilidade à periferia. Contudo, o cinema é produção artística que trabalha com o universo simbólico. O próprio exercício cinematográfico então constrói uma cidade pelo cinema. A Ceilândia dos filmes é aquela que deixa revelar suas contradições. No entanto, não se vê as violências cotidianas comuns. A cidade é palco de outros confrontos, que ocorrem no nível do simbólico e das representações imaginárias e imagéticas.

São confrontos políticos, resultados de enfrentamentos contra a história contada de fora. Contudo, a cidade também se mostra como espaço de sociabilidade e manifestações culturais. Ela é então é “ocupada” pelos moradores, com jeitos, expressões, andares, saberes, expressões de perfis periféricos que o cinema registra.

Os filmes a retratam em jeito natural, afirmando suas particularidades e mostrando suas várias faces, entre ruas movimentadas, becos escuros das periferias pobres, retratada pelas

produções coletivas locais que possibilitou aos moradores locais também desenvolver o processo criativo de maneira própria.

Assim, de narradores iniciais, os locais foram experimentando novas abordagens, principalmente pelas fabulações, colocando suas histórias e experiências pessoais na narração sobre a cidade. Dessa forma, eles constroem a representação particular da cidade nos filmes. Nesse sentido, esses moradores como autores e atores da própria história reforçam, portanto, o discurso próprio da periferia, além de estimular experiências sociais na comunidade.

A experiência de trabalhar com grupo que mantém uma base relativamente constante de elementos, e com temas da própria realidade, como se observou, permitiram também experimentações no aspecto estético, de linguagens e também na arte de representação pelos atores.

Se do ponto de vista dos procedimentos técnicos se observou novas escolhas no que se refere à produção, nas abordagens temáticas outras experimentações podem ser apontadas como uma nova maneira de retratar a realidade da cidade e representá-la.

Nota-se, portanto, que houve mudanças gradativas nos formatos e nos gêneros cinematográficos trabalhados pelo diretor. Pode se marcar, portanto, *A cidade é uma só?* (2012) como um ponto de virada na cinematografia do cineasta, não apenas por aprofundar o tema da fundação da cidade iniciado com o primeiro filme, partindo, diferente daquele, para o confronto explícito com a história oficial, mas por experimentar outra forma de narrar a realidade da periferia.

Como observado acima, o cineasta apresenta como característica camadas narrativas, de maneira que há gradações nas histórias e no desenvolvimento de personagens, mas com a manutenção da base documental e da temática periférica. Nos cinco filmes analisados, os temas elencados como importantes pelo diretor vão ganhando diferentes abordagens, como se viu. Na questão do trabalho, por exemplo, se observou não apenas diferentes funções em cada filme, mas também diferentes contextos em que eles são apresentados.

Contudo ainda que o trabalho tenha sido apresentado em suas várias formas, o aspecto da imobilidade social ficou evidenciado nos filmes. Na cidade do filme, portanto, prevalece pessoas que andam a pé, de bicicleta, e as que utilizam o transporte público. O que se observa também é a periferia destacadamente sonora²⁷⁰ nos filmes. Essas sonoridades apresentam outras

²⁷⁰ Vale observar o uso destacado do som como recurso narrativo em *O som ao redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho. Naquele filme, como neste, o som advindo do espaço urbano é expressivo no sentido criar representações sobre o espaço social.

narrativas para o filme, já que, como cinema naturalista, as filmagens não são realizadas em ambientes controlados.

Há ainda a proposta de recuperação das memórias coletivas e os filmes apresentam diversos tipos de resgate desse passado, com a utilização, na maioria das vezes, de álbuns de fotografia, fotos, slides e vídeos antigos.

O futebol como esporte, também se destaca como exemplo de temas recorrentes que voltam às narrativas, mas trabalhado em diferente contexto. Ele passa por três filmes do cineasta: *Fora de campo* (2009), *Dias de Greve* (2009) e *BSPF* (2014).

O som também é um importante elemento trabalhado pelo cineasta como camada narrativa. Desde o primeiro filme, vários deles particularizam a periferia. *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), por exemplo, põe em cena um gênero musical específico, o rap. O que deve ser realçado, no entanto, é a importância do gênero, para uma população de jovens da periferia.

A afinidade do rap com os jovens da periferia já foi destacada na análise do filme, mas essa afinidade se deve ao fato deles estar atrelado à representação da cidade. Como se sabe, como característica, o rap não idealiza a periferia e dialoga com os jovens locais não apenas por tratar de temas da comunidade, mas também por apresentar narrativas de contestação, atinentes ao comportamento juvenil.

Dessa forma, os discursos incisivos e a provocação ao politicamente correto e a convocação ao engajamento ganham evidência como se pode observar com trechos de letra dos artistas locais: “*Maior favela organizada do Brasil, Morro-Plano aqui moram mais de 500 mil*” (Jamaika); “*desde as seis da manhã que a energia foi embora e voltou fraca*” (Marquim); “*aqui é foda, mas eu amo essa porra*” (Japão); “*sou negão, careca da Ceilândia sim, e daí?*” (X).

Os versos são contundentes, expressos por grupos que trazem no próprio nome o “compromisso” e o pertencimento. Câmbio Negro, Antídoto, Tropa de Elite, Viela 17. Os nomes, nesse sentido, destacam a proposta de “atitude” ante a condição social e política da periferia. Nesse sentido, as músicas também criam um imaginário próprio do lugar, realçando, inclusive, sua singularidade, e o rap ceilandense se institui como um dos mais importantes elementos do imaginário local.

Nesse sentido, o forró que veio com migrantes também se constitui como importante elemento identificador da cultura nordestina. Como se observou, ele já era utilizado para diversão ainda na Vila IAPI. Sua importância deve ser considerada por ser um dos elementos da “bomba cultural” ceilandense que vai explodir Brasília. Além desses, a música estilo melô brega romântico também serviu para ilustrar narrativas de personagens em *Dias de Greve*

(2009) e com Cravalanças, em *BSPF* (2014). Contudo, é a música *black* que ganhou forte representatividade nos filmes. E o rap, é o mais presente deles. Isso pode ser atribuído também por outro fator: a colaboração assídua dos rappers nos filmes do diretor.

Entre sons e narrativas pessoais, a representação da periferia se destaca também pelas diversas maneiras como os personagens ocupam a periferia. Na apresentação dessa ambiência devem ser destacados aspectos como a reação dos periféricos aos sistemas de controle e vigilância, as tecnologias de segunda mão, com carros velhos, bicicletas usadas, roupas surradas da maioria dos personagens, as gambiarras e ajustes utilizados (como quebrar a patente industrial, roubar energia do Metrô), as diferentes manifestações religiosas, como a reza e orações de religiões diferentes etc.

Como estrutura geral, as experiências de produção cinematográfica ceilandense apresentam particularidades que também merecem atenção, como a narrativa, por exemplo, que relaciona vários elementos de forma concomitantes, como o fato de se trabalhar com base histórica, acontecimento local, mas sempre pela opção do contradiscurso.

Essa escolha que evidencia o discurso local, além de colocar o cinema como espaço de produção artística na periferia e como instrumento de reflexão da própria realidade, também reforça o imaginário da cidade uma vez que particulariza suas expressões pela oposição e recusa ao que representa a capital federal.

Nesse sentido, dos vários expedientes acionados pelo diretor para construir uma narrativa ceilandense, o caminho percorrido privilegiou alguns aspectos que, julgados importantes, contribuem para distinção da periferia. Dentre eles, destacam-se três camadas narrativas: o som, com os ruídos que caracterizam a cidade com músicas que representam a periferia; as fotografias, que resgatam o passado dos personagens e da cidade; e as artes gráficas e visuais, que surgem nas paredes pintadas e também narram a periferia.

O som, como foi destacado, é um desses elementos como marcador social do ambiente da periferia. A utilização dos recursos visuais, como as diversas maneiras que as fotografias foram utilizadas em seus filmes, por exemplo, também permite observar como a periferia local é retratada em seus filmes, com fotos da fundação da cidade, de ex-jogadores, dançarinos de *hip hop*, etc. Ainda quanto aos recursos visuais, a prática da utilização de cartazes, como os que apresentam “recados finais” nos filmes, também permite perceber os temas que concernem à vida na periferia, realçando especulação imobiliária, direito de fabular sobre a própria história etc.

Além desses elementos, deve se observar ainda a ação de pequenos grupos nos filmes, seja nas produções musicais, com os grupos de rappers em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005),

diversões e no ambiente de trabalho, como em *Dias de Greve* (2009), ou para fabricar a bomba, em *BSPF* (2014). Esses grupos agindo na cidade também revelam, por um lado, uma espécie de poder local.

Eles são formados, geralmente, por homens, negros, de meia idade, ou seja, os filmes remetem também à faixa social específica com a qual o cineasta tem preferido trabalhar. Por meio desses grupos em ação é que são levantadas questões sobre espaço e território.

Além da discussão dos temas locais, deve se destacar as experiências possibilitadas pelo cinema aos periféricos de experimentar diferentes papéis sociais pela fabulação cinematográfica sobre a própria realidade. A representação da periferia na cinematografia possibilita um diálogo entre centro e periferia. Uma narrativa dialógica fomentada pela mobilidade.

De forma retrospectiva, pode se tentar condensar as propostas de cinema proposto pelo cineasta da seguinte maneira: são filmes que buscam, pelo resgate da memória coletiva, destacar a identidade ceilandense. Nesse sentido, interessa a história da Ceilândia e da periferia contada pelos próprios periféricos, desenvolvendo, maneiras próprias de representar a própria realidade, “emancipando” a cidade em relação ao seu modelo de oposição e inaugurando um novo imaginário da periferia brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMO, P. (2007). *A cidade COM-FUSA: A mão inoxidável do mercado e a produção da estrutura urbana nas grandes metrópoles latino-americanas*. Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais, v. 9, n.2, pp. 25-54.

ABRAMOVAY, Miriam ET al. *Gangues, galeras, chegados e rappers: juventude, violência e cidadania nas cidades da periferia de Brasília*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

AMÂNCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme: Cinema Estatal Brasileiro em sua Época de Ouro*. In: Campos, Renato Márcio Martins. *Cinema brasileiro na época da Embrafilme: penetração de mercado através da ação do Estado*. Revista Uniara, n.16, 2005 Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/320997196>

AMMAN, Safira Bezerra. *Movimento popular de bairro: frente para o Estado em busca do parlamento*. São Paulo: Cortez, 1991.

ARAÚJO, Inácio. *Cinema: o mundo em movimento*. São Paulo: Scipione, 1995.

ARAUJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não* In: SOUZA, Vinicius Rodrigues Alves de Souza. *A existência inexistente da música brega*. V ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. 27 a 29 de maio de 2009. Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil.

AUGÉ, Marc, *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 9ª ed. Campinas, SP, Papirus 2012.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel: *Dicionário teórico e crítico de cinema*, Campinas: Papirus Editora, 2004.

AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*. Campinas: Papirus, 1995.

_____ *A Imagem*. Campinas, SP: Papirus Editora, 2001.

BALLERINI, Frantiesco. *Cinema brasileiro no século 21: reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional*. São Paulo: Summus, 2012.

BARRETO, Frederico Flósculo Pinheiro, (org.). *Brasília: dimensões da violência urbana*. Brasília: Editora Universitária UnB, 2005.

BARRETO, Frederico Flósculo Pinheiro. *Revitalização urbana, desenvolvimento comunitário e violência: a questão da pacificação do convívio nas cidades*. In: PAVIANI, Aldo; FERREIRA, Ignez Costa Barbosa; BARRETO, Frederico Flósculo Pinheiro, (orgs.). *Brasília: dimensões da violência urbana*. Brasília: Editora Universitária UnB, 2005.

BARROS, José D'Assunção. *A Cidade-Cinema expressionista: uma análise das distopias urbanas produzidas pelo Cinema nas sete primeiras décadas do século XX*. Porto Alegre: UFRGS, Revista Em Questão, v.17, p. 161-177, jan./jun. 2011.

BARROS, Myrian Lins de (2006) in FLEISHER, Soraya; BATISTA, Monique. *O tempo da falta e o tempo de bonança: experiências de cronicidade na Guariroba, Ceilândia/DF*. Anuário Antropológico [Online] II 2013, Publicação do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (UnB), posto online no dia 01 de fevereiro 2014, consultado no dia 01 de Outubro 2016. URL: <http://aa.revue.org/584>; DOI: 10.4000/aa.584

BARTHES Roland. *Análise estrutural da narrativa*. São Paulo: Editora Vozes, 2008.

_____. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009 (série debates).

BAUER, Martin; W. GASKELL, George (orgs). *Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. *Tempos Líquidos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. In: *Magia e técnica, arte e política*. V.1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENTES, Ivana. *Sertões e Favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome*. Revista Alceu, v.8, n.15, pp. 242 a 255. 2007.

BERNADET, Jean Claude. *O modelo sociológico ou a voz do dono*. In: *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

_____. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras. 2003.

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Annablume, 1995.

BERNS, Diogo. *Adaptações da Literatura para o Cinema: Uma análise comparativa entre os filmes “Viagem à Lua” e “A invenção de Hugo Cabret”*. Universidade Federal de Santa Catarina: site eletrônico Qorpus, publicado em 20/02/2017, 19h22min. Disponível em: www.qorpus.páginas.ufsc.br/?s=Adaptação+literária+para+o+cinema. Acesso 23/01/2019.

BETTON, Gérard. *Estética do Cinema*. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Coleção OPUS 86. Livraria Martins Fontes Editora, 1987.

BLOCK, Bruce. *A narrativa audiovisual: criando a estrutura visual para cinema, TV e mídias digitais*. São Paulo: Elsevier, 2010.

BLUWOL, Dennis Zagha. *Uma Geografia do Cinema: imagens do urbano*. PUC-SP – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: Dissertação de Metrado em Geografia. São Paulo, SP: 2008.

BORDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução: Fernando Tomaz (português de Portugal). 7ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2013.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: T.A. Queiróz, 1979.

BOUDENS, Emile. *Relações de Trabalho no Futebol Brasileiro: A Lei do Passe, a tentativa de sua extinção (PL nº. 1, 159/95) e a Proposta de Regulamentação do INDESP*. Câmara do Deputados. Brasília, Estudo Fevereiro de 2002, pp. 1-9. Disponível em: <http://apache.camara.gov.br/portal/arquivos/Camara/internet/publicacoes/estnottec/pdf/200500.pdf> Acesso em 11/12/2018. Acesso 03/12/2018.

BUENO, Fátima. *Do Peixe vivo à geração Coca-Cola: música em Brasília: 1960-1980*. MusiMed Edições Musicais. Brasília, DF: 2017.

CABRERA, Antônio Carlos. *Almanaque da música brega*. São Paulo: Matrix, 2007.

CAETANO, Maria do Rosário (2007). *Cinema brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à retomada*. PUC-Rio. Revista Alceu, vol.8, n. 15, julho/dezembro, pp. 196 – 216. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Caetano.pdf Recuperado em 25 de junho de 2018

CALIL, Carlos Augusto. *Cinema: Mercado dos Anos 70 aos Anos 80*. História recente do cinema brasileiro. In: Campos, Renato Márcio Martins. Cinema brasileiro na época da Embrafilme: penetração de mercado através da ação do Estado. Revista Uniara, n.16, 2005 Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/320997196>

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução Adail Ubirajara Sobral. – São Paulo: Pensamento, 2007.

CAMPOS, Renato Márcio Martins. *História do Cinema Brasileiro – Os ciclos de produção mais próximos ao Mercado*. Trabalho apresentado no II Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho. GTH História das Mídias Audiovisuais. Coord. Ruth Vianna (UFMS). Florianópolis-SC, 15 a 17 de abril de 2004. Disponível em: www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/2o-encontro-2004-1/Historia-do-Cinema-Brasileiro/202013/200/Ciclos-de-producao-mais-proximos-ao-mercado.doc Acessado em 26/09/2018.

CANÇADO, Wellington. *Contra-Plano Piloto*. 18º Forumdoc-Festival do Filme Documentário e Etnográfico / Fórum de Antropologia e Cinema, Belo Horizonte, novembro de 2014, pp. 209-213. Disponível em: <http://www.forumdoc.org.br/catálogo-forumdoc-bh-2014/> Acessado em 26/09/2018.

CARNEIRO, Ava da Silva Carvalho. *A desigualdade e a invisibilidade social na formação da sociedade brasileira*. V ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. 27 a 29 de maio de 2009. Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil.

CARRIÈRE, Jean Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

CARVALHO, Guilherme Paiva. *Identidade, cultura e música em Brasília*. Revista Ciências Sociais. Unisinos, São Leopoldo, v. 51, n.1, pp. 10-18, jan/abr, 2015

CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. *A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro*. Estudos Avançados, publicação do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, vol.31, n.º 89, Jan./Apr. 2017. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142017000100377. Acessado em 13/08/2018.

CERTEAU. Michel. *A invenção do cotidiano. 1. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014

CHAMPANGNATTE, Dostosievski Mariatt de Oliveira. *Análise Crítica do Discurso Fílmico: caminhos para uma abordagem metodológica da análise fílmica*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XIX Congresso de Ciências da Comunicação da região sudeste. Vila Velha, ES. 22 a 24/04/2014.

CLAVERY, Elisa Cristina Sá Fortes; BOGADO, Maria Del-Vecchio; ONETO, Paulo Domenech. *A cidade é uma só? – um novo olhar sobre o cinema de periferia*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - Trabalho apresentado no XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Ouro Preto – MG, 28 a 30 de junho de 2012.

COELHO, Rafael Franco. *Algumas notas sobre a história do cinema documentário etnográfico*. Revista Comunicación, nº 10, vol. 1, año 2012, pp.755-766 ISSN 1989-600X. Disponível em:

www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa4/059.Algumas_notas_sobre_a_historia_do_cinema_documentario_etnografico.pdf Acessado em 02/01/2019

COLUCCI, Maria Beatriz & ANJOS, Alinny Ayalla Cosmo. *Autorrepresentação e identidade social no cinema brasileiro contemporâneo*. Revista Extensão em Debate. Edição Especial. Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal de Alagoas. 4ª Edição Especial de Cinema, 2018. pp. 1-13. Disponível em: www.seer.ufal.br/index.php/extensaoemdebate/article/view/1169. Acesso em 12/12/2018.

COMOLLI, Annie. *Elementos de método em antropologia fílmica*. In: *Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica*. Organização: Marcius Freire, Philippe Lourdou. - São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

_____. *A cidade filmada*. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro, UERJ, ano 3, n.4, 1997, pp.149-183.

_____. *Ver e Poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CORRÊA, Roberto Lobato. *Temas e caminhos da geografia cultural: uma breve reflexão*. In: *Temas e caminhos da Geografia cultural*. Zeny Rosendahl & Roberto Lobato Corrêa (organizadores). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio. Desde Montaigne depois de Marker*. Campinas, SP: Papirus, 2015. (Coleção Campos imagéticos).

COSTA, Fernando Braga da. *Homens invisíveis: relatos de uma humilhação social*. São Paulo: Editora Globo, 2004.

COSTA, Lucio. *Considerações em torno do Plano-Piloto de Brasília*. In: SENADO FEDERAL. Comissão do DF. I Seminário de Estudos dos Problemas Urbanos de Brasília- estudos e debates. Brasília, 1984.

COSTA, Maria Helena. *A Cidade como Cinema Existencial*. Revista de Urbanismo e Arquitetura. V. 7, n.2, UFBA, 2006.

COSTA, Ricardo. *A outra face do espelho: Jean Rouch e o “outro”*. Disponível em www.bocc.ubi.pt. Consultado em 03/10/2017.

COSTA, Wendell Marcel Alves da; COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. *Memórias e narrativas híbridas no Cinema Brasileiro Contemporâneo*. Trabalho apresentado no XI Seminário de Pesquisa em Ciências Humanas – SEPECH Humanidades, Estado e desafios didático-científicos. Londrina, PR, 27 a 29 de julho de 2016.

D’ANDREA, Tiajuru Pablo. *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e Política na periferia de São Paulo*. São Paulo: Tese [doutorado em Sociologia] FFLCHH -USP. Universidade de São Paulo: 2013.

DEJOURS, Christophe. *A banalização da injustiça social*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Povos expostos, povos figurantes* in: Políticas do Olhar. Revista de Cultura Visual. n.o 1. Pp. 16-31. 2017.

EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Jorge Zahar Editora. Rio de Janeiro: 1990.

ESTEVINHO, Telmo Antônio Dinelli. (2009) *Cinema e Política no Brasil: os anos da retomada*. PUCSP: Revista Aurora, n.5, pp.120-130. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/article/4541> Acesso 11/07/2018.

FAGIOLI, Julia. *O enquadramento e o fora de campo em Videogramas de uma Revolução*. Revista Passagens. Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará. Volume 5. Número 1. Ano 2014. pp. 4-15.

FERREIRA, Ignez Costa Barbosa; PENNA, Nelba Azevedo. *Território da violência*. In: PAVIANI, Aldo; FERREIRA, Ignez Costa Barbosa.; BARRETO, Frederico Flósculo Pinheiro, (orgs.). *Brasília: dimensões da violência urbana*. Brasília: Editora Universitária UnB, 2005.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1986.

FILHO, Mário. *O negro no futebol brasileiro*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

FINCO, Henrique. *Imagem intensa e performance como testemunho em filmes documentários no Brasil*. Tese [doutorado em Literatura] Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2012

FLÉCHET, A. (2009). *Um mito exótico? A recepção crítica de Orfeu Negro de Marcel Camus (1959-2008)*. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 36 (32), 43-62.
<https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig2009.68091>

FLEISCHER, Soraya; BATISTA, Monique. *O tempo da falta e o tempo da bonança: experiências de cronicidade na Guariroba, Ceilândia/DF*. Anuário Antropológico 2012/2013. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Versão eletrônica:

FONSECA, Lelton Melo da; PELUSO, Marília Luíza. *Identidade e memória na dinâmica das transformações espaciais de Ceilândia – Distrito Federal*. Trabalho apresentado no Simpósio Nacional sobre Geografia, Percepção e Cognição do Meio Ambiente. Universidade Estadual de Londrina. Departamento de Geociências. Laboratório de Pesquisas Urbanas e Regionais. Londrina, PR, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1977.

_____. *Microfísica do Poder*. 18 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979

GAUDREAU, André. JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GAUTHIER, Guy. *O Documentário: um outro cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2011. (Coleção Campo Imagético)

GENETTE, Gérard. *O discurso da narrativa*. Lisboa, Vega, 1995.

GOUVÊA, Luiz Alberto de Campos. *Brasília: a capital da segregação e do controle social: uma avaliação da ação governamental na área da habitação*. São Paulo. Ed Annablume, 1995.

_____. *A violência estrutural*. In: PAVIANI, Aldo; FERREIRA, Ignez Costa Barbosa.; BARRETO, Frederico Flósculo Pinheiro, (orgs.). *Brasília: dimensões da violência urbana*. Brasília: Editora Universitária UnB, 2005.

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL (GDF). *Ceilândia, nasce uma cidade*. Brasília: Gráfica Editora EIXO Ltda. Publicação do governo de José Ornellas, 1986, citado por RAMIRO, Maria Adriana Bustos. A violência e as condições degradantes do meio urbano. In: PAVIANI, Aldo; FERREIRA, Ignez Costa Barbosa.; BARRETO, Frederico Flósculo Pinheiro, (orgs.). Brasília: dimensões da violência urbana. Brasília: Editora Universitária UnB, 2005.

GRAIZE, Vitor. *O cinema brasileiro e o futebol*. UFES: Universidade Federal do Espírito Santo: Cine Metrôpolis, 2015. Disponível em: www.cinema.ufes.br/cinema-brasileiro-futebol. Acessado em 01/12/2018.

GUASCO, Pedro Paulo Marques. *Num país chamado periferia: identidade e representação da realidade entre os rappers de São Paulo*. São Paulo: Dissertação [Mestrado em Antropologia Social] USP-FFCLH, 2000.

GUIMARÃES, Cesar. *Noite na Ceilândia*. , 18º Forumdoc-Festival do Filme Documentário e Etnográfico / Fórum de Antropologia e Cinema, Belo Horizonte, novembro de 2014, pp. 195-208.

_____. *O desvio pela ficção: contaminações no cinema brasileiro contemporâneo*. Revista Devires. UFMG: FAFICH, Belo Horizonte, v.10, n.2, pp. 58-77, jul./dez. 2013.

GUSTAVO SOUZA SILVA. *Pontos de vistas em documentários de periferia: estética cotidiano e política*. Tese [doutorado em Ciências da Comunicação] ECA- Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo: 2011.

HABSWACH, Maurice. *A memória coletiva*. Rio de Janeiro: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A Questão da Identidade Cultural*. Coleção Textos Didáticos n.o 18. Campinas: IFCH/Unicamp, 1995.

HAMBURGER, Esther. *Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a ideia de espetáculo*. CEBRAP: Novos Estudos, n.78, julho de 2007, pp.113-128.

HARVEY, David. *Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo Martins Fontes, 2014.

_____. *A liberdade da cidade*. In: *Cidades rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. Ermínia Maricato [et al.]. 1.a ed. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2013.

HELLER, Agnes. *O cotidiano e a História*. Editora Paz e Terra S/A. Rio de Janeiro, RJ: 1985.

ISAIAS, Hector Rocha. *O cinema é um só? Montagem e Desmontagem em Adirley Queirós*. Universidade Federal do Ceará (UFC), Programa de Pós-Graduação em Comunicação: Dissertação de Mestrado. Fortaleza, 2017. Disponível em <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/25574>

JACOBS, Claudia Silva; DUARTE, Fernando. *Futebol Exportação*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006.

JOSÉ, Ângela. *Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria*. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-RIO: Departamento de Comunicação. Revista ALCEU, v.8, n.15, pp.155-163; jul./dez. 2007. Disponível em: www.revistaalceu.com.puc-rio.br/ Acesso 11/11/2018.

JOSÉ, Carmem Lúcia. *Do brega ao emergente*. São Paulo: Nobel, 2002.

_____. *Isto é brega, Isto é brega*. Dissertação [Mestrado em Ciências da Comunicação] Escola de Comunicação e Artes - Universidade de São Paulo. São Paulo, 1991.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2012.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2014.

LASSALA, Gustavo. *Pichação não é pichação*. Introdução à análise de expressões gráficas urbanas. São Paulo: Altamira Editorial, 2017.

LAURIANO, William. *Gentrificação: estratégias de enobrecimento do solo urbano. Dos tijolos de barro no subúrbio paulistano aos blocos de Brasília*. Dissertação [Mestrado em Arquitetura e Urbanismo] Universidade de Brasília. Brasília-DF: 2013

LE GOFF, Jaques. *História e Memória*. Tradução: Bernardo Leitão (et. al.). Campinas, SP: Editora Unicamp, 1990

LYNCH, KEVIN. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. *Aspectos do documentário brasileiro contemporâneo*. In: Cinema Mundial Contemporâneo. BAPTISTA, Marco e MASCARELLO, Fernando (orgs.). Campinas, SP: Papirus Editora, 2008 (Coleção Campo Imagético).

_____. *Filmar o real: sobre o documentário contemporâneo brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

LINS, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, Cinema e Vídeo*, São Paulo: Jorge Zahar, 2004.

MORESCO, Marcielly Cristina; RIBEIRO, Regiane Ribeiro. *Conceito de identidade nos Estudos Culturais britânicos e Latino-americanos: um resgate teórico*. ANIMUS - Revista Interamericana de Comunicação Midiática, v.14, n. 27. Universidade Federal de Santa Maria, RS, 2015. Disponível em: www.ufsm.br/animus Acesso em 11/09/2018.

MARIANO, Ricardo. *Neopentecostais: sociologia do novo pentecostalismo no Brasil*. São Paulo: Loyola, 1999.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo, Brasiliense, 1990.

MARTINS, José de Souza. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto, 2011.

_____. *A aparição do demônio na fábrica: origens sociais do Eu dividido no subúrbio operário*. São Paulo, Editora 34, 2008.

MARTINS, Guilherme. *Áudio vírus e descolonização da memória: uma proposta de escuta para “A cidade é uma só?”* Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Revista Sonora, 2106, vol., nº 11. Disponível em: <http://www.sonora.iar.unicamp.br> Acesso 12/10/2018

MARTINS, Guile. In: FARKAS, Guilherme. *Sonoridades no Cinema Brasileiro: Guile Martins e o som de “A cidade é uma só?”*. Disponível em:

<http://www.artesaodosom.org/snoridades-no-cinema-brasileiro-guile-martins-e-o-som-de-a-cidade-e-uma-so/> Acessado em 23.11.2018

MERCADO, Gustavo. *O olhar do cineasta: aprenda (e quebre) as regras da composição cinematográfica*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

MESQUITA, Cláudia. *Memória contra a utopia: Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós, 2014). Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Compós, 2015. Disponível em www.compós.org.br nº do documento 1ª0EEEBB-2ª95-4E2A-8C4B-C0F6999C1D34.

_____. *Um drama documentário? – atualidade e história em A cidade é uma só?*. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG): Revista Devires – Cinema e Humanidades, Publicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH): Belo Horizonte, v.8, n.2, p.48-69, jul./dez., 2011. Disponível em: www.fafich.ufmg.br Acesso 23/08/2018.

METZ, Christian. *Significação no Cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1980.

MIGLORIN, Cezar. *O que é um Coletivo*. Teia 2002-2012. Centro de Pesquisa e Produção Audiovisual. Teia. Belo Horizonte, MG 2012.

MONGIN, Olivier. *A condição urbana: a cidade na era da globalização*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

MONTORO, Tânia Siqueira e PEIXOTO, Michael. *A construção do imaginário social no território do documentário contemporâneo*. Revista O Olho da História, n.23, Nov-2016. UFBA, Salvador, 2016.

MONTORO, Tânia Siqueira. *Memórias Afetivas e Pertencimentos no Documentário Contemporâneo*. In: Olhares sobre narrativas visuais / Alberto Gawryszewski (organizador) – Niterói: Editora da UFF, 2012.

MORETTIN, Eduardo. “*Ver o que aconteceu*”: Cinema e História em Griffith e Spielberg. Revista Galáxia. São Paulo, n.22, pp.196-207, dez. 2011.

MORICONI, Sergio. *Apontamentos para uma história*. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2012.

MORIN, Estelle M. *Os sentidos do trabalho*. Revista de Administração de Empresas, São Paulo, v.41, n.3, pp.8-19, jul./set., 2001. Disponível em: <http://rae.fgv.br/rae/vol41-num3-2001/sentidos-trabalho> Acessado em 23/11/2018.

MUNANGA, KABENGELE. *A difícil tarefa de definir quem é o negro no Brasil*. Universidade de São Paulo: Revista Estudos Avançados 18 (50), 2004.

MUSSEL, Felipe Shultz. *A cidade inimiga: o projeto de Brasília e o cinema de Adirley Queirós*. Dissertação [Mestrado em Comunicação Social] UFF-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2016.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed 34 (ISBN 85-7326-254-0).

NARDUCHI, Camila Goulart. *O espectro do caos: a contemporaneidade e a ambivalência da arte urbana paulista (1970-1990)*. Dissertação [Mestrado em História]. UFU- Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, 2016.

NEVES, Alexandre Aldo. *Geografias de Cinema: do espaço geográfico ao espaço fílmico*. Revista Entre-Lugar. Dourados-MS, ano 1, n.1, pp.133-156, 1º semestre de 2010. UFGD: Universidade Federal da Grande Dourados: 2010. Disponível em: www.ojs.ufgd/index.php/entre-lugar/article/view/617 Acesso 23/12/2018.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2005. 3ª edição (2008).

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História. Revista do programa de Estudos de Pós-Graduação em História e do departamento de História da PUC, São Paulo: n.10, 1993, pp. 7-28.

OLIVEIRA, Tony Marcelo Gomes de. *Marcas do processo de formação do espaço urbano de Brasília pela ótica da erradicação de favelas*. Revista Universitas Humanas, UNICEUB, Brasília, v.5, n.1/2, pp.49-76, jan.dez.2008. Disponível em: <https://www.publicacoesacademicas.uniceub.br/universitashumanas/article/view/876> Acesso em 24/10/2018. Acesso 21/11/2018.

OLIVIERI, Silvana. *A cidade nos documentários*. RUA – Revista de Urbanismo e Arquitetura, UFBA: Universidade Federal da Bahia. v. 7, n.2. pp. 84-95. Salvador: 2006. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/view/3175/2284>. Acesso 11/08/2018. Acesso 07/09/2018.

_____. *Quando o cinema vira urbanismo: o documentário como ferramenta de abordagem da cidade*. Dissertação [Mestrado em Arquitetura e Urbanismo] Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia. Salvador, Bahia, 2007.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de Novo. Um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

OSORIO, Rafael Guerreiro. *O sistema classificatório de “cor ou raça” do IBGE*. Texto para Discussão nº 996. IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Brasília, DF: 2003. Disponível em: www.ipea.gov.br/ ISSN 1415-4765. Acesso 11/11/2018.

PAIM, Claudia Teixeira. *O papel da amizade nos coletivos de artistas*. RI FURG – Repositório Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: ILA – Instituto de Artes e Letras (90), 2004. Disponível em: <http://repositorio.furg.br/handle/1/2257> Acesso em 25/01/2018.

PARENTE, André. *Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo*. In: PENAFRIA, Manuela; MARTINS, India Mara (orgs.). *Estéticas do Digital - Cinema e Tecnologia*, 2007. Universidade Beira Interior. Lisboa, Portugal. Disponível em: www.labcom.ifp.ubi.pt. Acesso 17/11/2018.

PARENTES, Frederico Benevides. *Máquina, fome, trajeto: cinema de grupo brasileiro contemporâneo*. Dissertação [Mestrado em Comunicação, Imagens e Informação]. UFF- Universidade Federal Fluminense: Niterói, RJ, 2013.

PATRIOTA DE MOURA, Cristina. *Condomínios horizontais em Brasília: elementos e composições*. In: FLEISCHER, Soraya; BATISTA, Monique. *O tempo da falta e o tempo da bonança: experiências de cronicidade na Guariroba*. Ceilândia, DF. 2012/2013.

PAVIANI, Aldo. *Brasília: a metrópole em crise: ensaios sobre a urbanização*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1989.

_____. *A violência do desemprego*. In: PAVIANI, Aldo; FERREIRA, Ignez Costa Barbosa; BARRETO, Frederico Flósculo Pinheiro, (orgs.). *Brasília: dimensões da violência urbana*. Brasília: Editora Universitária UnB, 2005.

PAVIANI, Aldo; FERREIRA, Ignez Costa Barbosa; BARRETO, Frederico Flósculo Pinheiro, (orgs.). *Brasília: dimensões da violência urbana*. Brasília: Editora Universitária UnB, 2005.

PEIXOTO, Elane Ribeiro; PERES, Janaína Lopes Pereira; BATISTA, Marina Oliveira Vaz; WALDVOGEL, Alana Silva. *O rap da Ceilândia*. XVII ENANPUR - Encontro Nacional da Associação de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional. Desenvolvimento, Crise e Resistência: Quais os caminhos do Planejamento Urbano e Regional? Sessão temática 6: Espaço, identidade e prática-sócio-culturais. Desenvolvimento, Crise e Resistência: Quais os caminhos do Planejamento Urbano e Regional? São Paulo, 22 a 26 de maio de 2017. Disponível em www.anpur.org.br/xviienanpur/principal/ Acesso 23/12/2018.

PENAFRIA, Manuela *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*. Lisboa: Cosmos, 1999.

_____. *Análise de Filmes – conceito e metodologia(s)*. VI Congresso SOPCOM, abril de 2009.

_____. *O ponto de vista no cinema documentário*. Doc on-line, n.3, Dezembro de 2007. www.doc.uni.pt, pp. 55-65. Consultado 27/09/2017.

_____. *Ouvir imagens e ver sons*. Texto apresentado durante o VII Encontro Cinema-Música(s) realizado em dezembro de 2003, Cine Clube Faro, Portugal. Disponível em [www.bocc.ubi.pt/ esp/autor.php?codautor=10](http://www.bocc.ubi.pt/esp/autor.php?codautor=10). Acesso em 12/10/2018.

_____. *O Documentarismo no cinema*. In: Revista *Ícone*, v.1, n.º 7, julho de 2004. UFPE - Universidade Federal de Pernambuco, pp. 61-72, 2004. Disponível em www.bocc.ubi.pt Acesso 11/07/2012.

PEREIRA, Elaine Aparecida Teixeira. *O conceito de Pierre Bordieu: possibilidade de análise para pesquisas em história da educação brasileira*. Revista Linhas. Florianópolis, v.16, n.32, p. 337-356, set./dez. 2015.

PEREIRA, Vinicius Carvalho. GOMES, Ana Lúcia de Abreu. *Caixa d'água da Ceilândia e de Taguatinga: tombamento e destruição do Patrimônio*.

Disponível em:

www.revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgmus/article/download/681/634.

Acessado em 16/09/2018.

_____. *O tombamento da Caixa d'água de Ceilândia no contexto da Política de Patrimônio do Distrito Federal*. Dissertação [Mestrado em Ciência da Informação]. UnB: Faculdade de Ciência da Informação, Brasília, 2017.

PIAULT, Marc Henri. *Uma antropologia-diálogo: a propósito do filme de Jean Rouch, Moi un Noir*. In: Cadernos de Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro, UERJ, ano 3, n.4, 1997, pp. 185-192.

PIMENTEL, Marcelle Lara; RAMOS, Tiago Roberto. *A relação centro-periferia na discursividade da cidade*. RUA [online], 2011, n.º. 17, Volume 2 – ISSN 1413-2109. Consultada no Portal Labeurb – Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento de Criatividade. <http://www.labeurb.unicamp.br/rua>. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8638378/5992> Acesso em 28/12/2018.

POLLAK, Michael. *Memória, Esquecimento e Silêncio*. Revista Estudos históricos. V.2, n.3, 1989. Rio de Janeiro, 1989.

PORTUGAL, Aline. *Cinema como ferramenta de fabulação, memória e invenção: leituras dos filmes Mauro em Caiena e Branco sai, preto fica*. Boletim de pesquisa Nelic, Florianópolis, v.15, n.23, p. 109-130, 2015. Doi: 10.5007/Q1984-784X. 2015v15n23p109.

RAMIRO, Maria Adriana Bustos. *A violência e as condições degradantes do meio urbano*. In: PAVIANI, Aldo; FERREIRA, Ignez Costa Barbosa; BARRETO, Frederico Flósculo Pinheiro, (orgs.). Brasília: dimensões da violência urbana. Brasília: Editora Universitária UnB, 2005.

RAMOS, Fernão (org). *A Imagem-Câmera*. Campinas, SP: Papirus, 2012.

_____. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora SENAC, 2008.

_____. *História do cinema brasileiro*. Art Editora. São Paulo, 1987

RAMOS, Célia Maria Antonacci. *Grafite, pichação & Cia*. São Paulo: Annablume, 1994.

RAMOS, Tiago Roberto; PIMENTEL, Renata Marcelle Lara. *A relação centro-periferia na discursividade da cidade*. Revista Rua, Unicamp, n.17, v. 2, novembro 2011. Unicamp. Universidade Estadual de Campinas, 2011. Disponível em: <https://labeurb.unicamp.br/web> Acesso 23/11/2018.

RICOUER. Paul. *Tempo e Narrativa I. A intriga da Narrativa Histórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

_____. *Tempo e Narrativa 2. A configuração do tempo na narrativa de ficção*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

_____. *Tempo e Narrativa 3. O tempo narrado*. São Paulo: WMF Martins Fones, 2010.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho de. *Tecnologias Audiovisuais na construção de Narrativas Etnográficas, um percurso de investigação*. In: *Memória e Imagem*. Mauro Koury (org.) João Pessoa, UFPB e Campinas: Papyrus. Doc On-line, n. 01, dezembro de 2006. Disponível em www.doc.ubi.pt, 198-201. Acesso 10/12/2018.

ROCHA, Glauber. *Tese apresentada na Resenha de Cinema Latino-Americano, em Gênova, em janeiro de 1965*. In: SILVA. Alessandra Schimite da. *A arte-política de Glauber Rocha: o cinema como instrumento de conscientização social*. XVI Encontro Regional da ANPUH-Rio Memória e Patrimônio. Rio de Janeiro, 19 a 23 de julho de 2010. UNIRIO. ISBN 978-85-60979-08-0 Disponível em: www.encontro2010.rj.anpuh.org/anais. Acesso em 12/11/2018.

ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Coleção Primeiros Passos; 203). Edições Loyola, 1996.

ROSE, Diana. *Análise de imagens em movimento*. In: BAUER, Martin; W. GASKELL, George (orgs). *Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ROSENTHAL, Alan. *Why docudrama? Fact-fiction on film and TV*. In: SANTOS. Alexandre Tadeu dos. *Afinal, o que é docudrama? Um estudo do gênero a partir da telenovela brasileira*. São Paulo: Annablume, 2013.

SABOIA, Luciana. SANDOVAL, Liz. *“A cidade é uma só?”*, luta por reconhecimento na relação centro-periferia em Brasília. Trabalho apresentado no III Seminário Internacional Urbicentros, Salvador, Bahia, 22 a 24 de outubro de 2012.

SALVO, Fernanda. *A estética do banal no cinema brasileiro pós-retomada: uma pequena viagem à Avenida Brasília Formosa, de Gabriel Mascaro*. Lumina: Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação Universidade Federal de Juiz de Fora / UFJF, vol.5, junho, nº1, 2011. Disponível em: www.ppgcomufjf.bem-vindo.net/lumina. Acesso em 13 de junho de 2018.

_____. *A questão do sujeito contemporâneo no filme Crime Delicado de Beto Brant*. Rua – Revista universitária do audiovisual. UFSCAR – Universidade Federal e São Carlos-SP: 2009. Disponível em: www.rua.ufscar.br/a-questao-do-sujeito-contemporaneo-no-filme-crime-delicado-de-beto-brant/ Acesso em 22/11/2018.

SANTAELLA, Lúcia. *Comunicação e pesquisa: projetos de mestrado e doutorado/ Lucia Santaella*. – São Paulo: Hacker Editores, 2001.

SANTOS, Célio José dos Santos. *Juventude e Educação Não-Formal: uma análise das Práticas Educativas do/no hip-hop soteropolitano*. Cidades, Comunidades e Territórios, 24 (Jun/2012), pp. 76-87. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/cct/article/view/9087> Acessado em 10/08/2018.

SANTOS, Hannah Serrat de Souza. *O canto de um povo de um lugar: a palavra e o espaço no cinema de Adirley Queirós*. Dissertação [Mestrado em Comunicação Social] UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais, 2016. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/public/consulta/coleta/trabalhoconclusao/> Acesso em 03/10/2018.

SANTOS, Márcia de Souza. *A cidade nas telas: representações do espaço urbano no cinema brasileiro*. Revista O Olho da História, Revista de Teoria, Cultura, Cinema e Sociedade. UFBA- Universidade Federal da Bahia, Salvador. Julho de 2009. Disponível em: www.olhodahistoria.ufba.br Acesso 02/12/2018.

SANTOS Milton. *Por uma geografia nova: da crítica da geografia a uma geografia crítica*. São Paulo: HUCITEC, Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo: 1978.

_____. *A urbanização desigual*. Editora Vozes. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 1980.

_____. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 4ª edição. Record, Rio de Janeiro: 2000.

SANTOS. Alexandre Tadeu dos. *Afinal, o que é docudrama?* Um estudo do gênero a partir da telenovela brasileira. São Paulo: Annablume, 2013.

SATT, Maria Henriqueta Creidy. *A construção do imaginário urbano no documentário brasileiro contemporâneo*. 2007. Tese [Doutorado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática] – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Doi: 10.11606/T.27.2007.tde-05072009-211227. Acesso em: 28-11-27.

_____. *A dramaturgia do imaginário e da fabulação*. Revista Iluminuras. NUPECS/LAS/PPGAS/IFCH/UFRGS. V. 9, n.21 (2008). Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/9299> DOI: <https://doi.org/10.22456/1984-1191.9299>. Acesso em 27/12/2018

SIJLL, Jennifer Van. *Narrativa cinematográfica: contando histórias com imagens em movimento*. WMFMartins Fontes: São Paulo, 2017.

SILVA, Alexsander Batista e; CHAVEIRO, Eguimar Felício. *O jogo de bola: uma análise socioespacial dos territórios dos peladeiros*. Pensar a Prática, [S.I.], v. 10, n. 1, pp. 1-14, mar. 2007. ISSN 1980-6183. Disponível: <https://www.revistas.ufg.br/fef/article/view/202/1322>. Acesso em: 10 dez. 2018. doi: <https://doi.org/10.5216/rpp.v10i1.202>

SILVA, Mariana Duccini Junqueira da. *A cidade é uma só?: autoficcionalização, interrogação do arquivo e sentido de dissenso*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre. Revista Intertexto, nº 33, pp. 76-89. Maio/agro. 2015

SILVA, Sérgio Luiz. P. *Cultura visual e afirmações identitárias: novos processos de reconhecimento social*. Anais do II Seminário Nacional Movimentos Sociais Participação e Democracia: 25 a 27 de abril de 2007. UFSC, Núcleo de Pesquisa em Movimentos Sociais, Florianópolis, SC.

SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. *Um Cinema à Margem*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco: UFPE, v.15, n.2, pp. 207-227, 2012.

SOTO, William Héctor Gómez Soto. *A cidade, o subúrbio e a periferia*. Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). Rio Grande do Sul. Disponível em: <<https://www.unisc.br/site/sidr/2008/textos/71.pdf> Acessado em 06.11.2018> Acesso 11/10/2018.

SOUSA, Nair Heloisa Bicalho de. *Construtores de Brasília: estudo de operários e sua*

SOUSA, Priscilla Andreata Rosa de. *A Prata da Casa: a mercadoria força de trabalho jogador de futebol no Brasil pós Lei Pelé*. Dissertação [Mestrado em Ciências Sociais] Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. UFBA- Universidade Federal da Bahia. Salvador: 2008.

SOUZA, Gustavo. *A cidade e o hip-hop no cinema periférico*. Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora/UFJF. vol. 3. nº 2, dezembro, 2009. Disponível em: www.ppgcomufjf.bem-vindo.net/lumina1 ISSN 1981-4070. Acesso 11/11/2018

SOUZA, Lucas Henrique. *Bomba explode na cabeça e estraçalha ladrão: o estilo gângsta do cinema de Adirley Queirós*. Revista Palimpsesto, vol. VII, nº 10, julho-diciembre, 2016, pp. 91-99. Universidad de Santiago de Chile, ISSN 0718-5898.

SOUZA, Lucas Henrique; OLEGÁRIO, Polianna Teixeira. *O Distrito Federal é um só? – a (re)construção do imaginário nas lentes do coletivo Ceicine*. Anais Eletrônicos do Congresso Epistemologias do Sul, v.1 n.1, 2017.

SOUZA, Vinicius Rodrigues Alves de Souza. *A existência inexistente da música brega*. V ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. 27 a 29 de maio de 2009 Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil.

SPOSATI, Aladaíza. *Carta-tema: a assistência social no Brasil 1983-1990*. São Paulo, Cortez, 1995.

SPOSITO, Marília Pontes. *Algumas hipóteses sobre as relações entre movimentos sociais, juventude e educação*. Revista Brasileira de Educação, Jan/Fev/Mar/Abr, nº 13, 2000. II Reunião da ANPEd, setembro de 1999. Disponível em: www.anped.org.br Acesso em 23/11/2018.

SUPPIA, Alfredo; GOMES, Paula. *Por um cinema infiltrado: Entrevista com Adirley Queirós e Maurílio Martins a propósito de Branco sai, preto fica* (2014). Doc On-line, n. 18, setembro de 2015, www.doc.ubi.pt, pp. 389-413. DOI: 10.20287/doc.d18.dt17.

TAKAHASHI, Henrique Yagui. *Evangelho segundo Racionais MC's: ressignificações religiosas, políticas e estético-musicais nas narrativas do rap*. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), 2014.

TAVARES, Breitner. Luiz. *Na quebrada, a parceria é mais forte - Juventude hip-hop: relacionamento e estratégias contra a discriminação na periferia do Distrito Federal*. Brasília: UnB, 2009.

_____. *“Feira do Rolo: Na Pedagogia da Malandragem”: Memória e representações sociais no espaço urbano de Ceilândia-DF*. Dissertação [Mestrado em Sociologia]. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Brasília-DF: Universidade de Brasília, 2005.

TEIXEIRA, Francisco Elinado. *Cinemas "Não Narrativos": Experimental e Documentário - Passagens*. São Paulo: Alameda, 2012.

_____. *Documentário no Brasil – Tradição e Transformação, São Paulo: Summus, 2004.*

TEIXEIRA, Rafael Tassi. *Cinema, migração e identidades: representações cinematográficas das identidades brasileiras in between contemporâneas*. Revista Intertexto, n.35. p. 76-96, jan./abr. UFRGS, 2016.

TEIXEIRA, Roberto Aparecido. *Representações da Periferia no Cinema Brasileiro: do Neorealismo ao Hiper-Realismo*. Dissertação [Mestrado em Ciências Sociais]. Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Faculdade de Filosofia e Ciências. Marília, SP, 2012.

TELLES, Vera da Silva. *Pobreza e Cidadania - Dilemas do Brasil contemporâneo*. Caderno CRH, Revista quadrimensal de Ciências Sociais do Centro de Estudos e Pesquisas em Humanidades da Universidade Federal da Bahia, v. 6, n 19 (1993), 14 p., Salvador 1993. Disponível em [https://portalseer/ufba.br/index.php/crh/article/view/18793](https://portalseer.ufba.br/index.php/crh/article/view/18793) Acesso 12/10/2018. TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. Título original: *Film as social practice*. Tradução de Mauro Silva. - São Paulo: Summus, 1997.

VANOYE Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 7ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012 (coleção Ofício de arte e forma).

VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté. Tradução de Marina Appenzeller - Campinas: Papyrus, 1994. (coleção Ofício de arte e forma).

VASCONCELOS, Ana Maria Nogales; COSTA, Arthur. *Demografia da violência no Distrito Federal: evolução e características*. In: PAVIANI, Aldo; FERREIRA, Ignez Costa Barbosa.; BARRETO, Frederico Flósculo Pinheiro, (orgs.). *Brasília: dimensões da violência urbana*. Brasília: Editora Universitária UnB, 2005.

VASCONCELOS, Anderson. *As cidades satélites de Brasília*. Brasília: Senado Federal/Centro Gráfico, 1988.

VENANCIO, Rafael Duarte Oliveira. *Crítica cultural enquanto prática fílmica: o Cinema de Quentin Tarantino*. Centro Universitário SENAC-SP, 2012. pp. 1-18. Disponível em www.bocc.ubi.pt.>_listas/tematica.php?codtema+4 Acessado em 16/09/2018.

WOODWARD, Kathryn. Tomaz Tadeu da Silva (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

_____. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. In: Tomaz Tadeu da Silva (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. Disponível em: www.revistafenix.pro.br. Fênix Revista de História e Estudos Culturais. Janeiro/Fevereiro/Março de 2006. V.3 Ano III n.1

XAVIER Ismail. *O Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

ZALUAR, Alba. *Condomínio do diabo*. Rio de Janeiro: Revan: Editora UFRJ, 1994.

ZANETTI, Daniela. *Cenas da periferia: auto-representação como luta por reconhecimento*. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.11, n.2, maio/ago. 2008. Disponível em: www.e-compos.org.br . . E-ISSN 1808-2599. Acesso em 11/01/2019.

_____. *O cinema de periferia: Narrativas do cotidiano, visibilidade e reconhecimento social*. Tese [doutorado em Comunicação e Culturas Contemporâneas] UFBA- Universidade Federal da Bahia: Salvador: 2010.

ZENI, Bruno. *O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva*. Revista Estudos Avançados, 2004, 18(50), pp. 225-241. USP: Universidade de São Paulo, 2004.

ZORZANELLI, Rafaela; ORTEGA, Francisco. *Cultura somática, neurociências e subjetividade contemporânea*. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, RJ, Psicologia & Sociedade, 23, (n. spe.), pp. 30-36, 2011.

ANEXO 1. Histórico dos filmes de Adirley Queirós

RAP, O CANTO DA CEILÂNDIA, de 2005, documentário de 15 minutos, finalizado em 35 mm. Trabalho final de graduação do diretor na Universidade de Brasília. O filme mostra a vida de quatro rappers - X, Jamaika, Marquim e Japão -, moradores da Ceilândia, cidade satélite de Brasília, que retratam, através de suas músicas, o cotidiano de cada um, a trajetória musical, a opção pelo rap e a relação desse estilo de música com a cidade e com a condição de moradores da periferia.

Rap, o canto da Ceilândia foi inscrito em vários festivais e conquistou os seguintes prêmios⁴: Aquisição Canal Brasil no É Tudo Verdade - Festival Internacional de Documentários em 2006; Destaque da Realidade Nacional no Festival Brasileiro de Cinema Universitário em 2006; Melhor Curta - Júri Oficial no Curta-se Aracaju em 2006; Melhor Curta - Júri Oficial no Festival de Brasília em 2005; Melhor Curta – Júri Popular no Festival de Brasília em 2005; Melhor Documentário no FAM - Florianópolis em 2006; e, Menção Honrosa ABD no Festival Brasileiro de Cinema Universitário em 2006.

Sua participação em Festivais e Mostras é a seguinte: Festival de Brasília (2005); É Tudo Verdade – Festival de Brasília (2005); É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários (2006); Festival Brasileiro de Cinema Universitário (2006); FAM – Florianópolis (2006) e Curta-se Aracaju (2006).

DIAS DE GREVE, de 2009, ficção, de 24 minutos e em 35 mm, é baseado em contos de Albert Camus. O filme narra uma greve de metalúrgicos em uma serralheria numa cidade nos arredores de Brasília para discutir questões de classe e relação dos grevistas com a cidade em que moram. O filme participou do “Curta Cinema” - Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro (2010) e tem os seguintes personagens: Wellington Abreu, Edimilson Braga, Elias Rodrigues, Dilmar Durães, Luís Alberto, Humberto Pedrancini, João Break, Marlete Fernandez e Antônia Maria.

FORA DE CAMPO, também foi produzido pelo CEICINE, Coletivo de Cinema em Ceilândia, em 2009, com estreia em 2010. O documentário, de 52 minutos, foi o representante do Distrito Federal na série DOC TV, programa do Ministério da Cultura que visava estimular a produção de documentários regionais no Brasil. O foco é o mundo do futebol e narra a vida de jogadores e ex-jogadores que atuaram, em sua maioria, em clubes do Entorno de Brasília. O filme mostra o dia a dia dos personagens - Maninho, o único jogador em atividade no filme, Wlade, Bé,

Bezerra e Marquinho Carioca, que no filme aparece como técnico, mas é também um ex-jogador, e Paulinho da Grécia.

Fora de Campo foi agraciado como 1º lugar colocado no Distrito Federal no IV Concurso Nacional de realização de documentários promovido pelo Ministério da Cultura e pela TV Pública Brasileira, TVBRASIL e se tornou o representante do Distrito Federal na quarta série do DOC TV.

A CIDADE É UMA SÓ?, documentário produzido em 2012, com em data de estreia no ano de 2013. O filme de 73 minutos, produzido no contexto da comemoração dos 50 anos de Brasília, tem como pano de fundo a discussão sobre a questão territorial e a exclusão social.

O filme narra a história de cinco personagens: Nancy, relata a experiência de participar da Campanha de Erradicação de Invasões; Dandara, que mora em Águas Lindas, no Entorno de Brasília; Dildu morador local e candidato distrital; Marquim, “marqueteiro político”, que ajuda Dildu em sua campanha política; e, Zé Antonio, cunhado de Dildu, que vive da especulação imobiliária negociando lotes na periferia do Distrito Federal.

O filme foi premiado nos seguintes Festivais: Semana dos Realizadores 2011 – Menção Honrosa de Melhor Filme; 15ª Mostra de Cinema de Tiradentes, Prêmio de Melhor Filme pela Crítica; Docs. BH, Melhor Filme; BACIFI 2012, Festival Internacional de Cinema Independente; World Cinema Amsterdã; INDIE BRAZIL 2012 (Los Angeles); e, Panorama de Cinema da Bahia 2012.

BRANCO SAI, PRETO FICA, o mais premiado filme Adirley Queirós. O docudrama de ficção científica foi produzido pela Vitrine Filmes e Cinco da Norte, em 2014, e teve sua estreia em 2015. No elenco: Marquim do Tropa, Jamaika, Gleide Firmino, Dilmar Durães e Shokito. O filme tem como pano de fundo uma repressão policial ocorrida em 1986 em um baile *Black* no clube Quarentão, em Ceilândia, cidade satélite de Brasília. A violência da ação policial deixa sequelas em alguns jovens negros. Marquim ficou em cadeia de rodas e Shokito (Sartana) perdeu uma perna. Do futuro vem Cravalanças, um agente intergaláctico, para investigar essa ação do Estado.

O filme participou de vários festivais e conquistou os seguintes prêmios de: Festival Internacional de Cinema do Uruguai – Melhor Filme; Festival de Mar Del Plata – Melhor filme; 47º Festival de Brasília – Júri Oficial: Melhor Filme, melhor Ator, Melhor Direção de Arte; Mostra Brasília – Melhor filme, Melhor Ator, Melhor Montagem, Melhor Captação de Som

Direto, Melhor Edição de Som; Prêmio Exibição TV Brasil; Prêmio ABRACCINE; Prêmio Saruê FICUNAM (México) – Menção Honrosa; FICCI - Prêmio Especial do Júri.

ERA UMA VEZ BRASÍLIA, de 2017, é um documentário de 100 minutos, produzido pela Cinco da Norte, coproduzido por Sancho & Punta e Terratreme Filmes (Portugal), foi distribuído pela Vitrine Filmes. O elenco foi formado por Wellington Abreu, Andreia Vieira, Marquim do Tropa e Franklin Ferreira. A história gira em torno de um agente intergaláctico WA4, que, preso por loteamento ilegal, quem vem do distante Planeta Sol Nascente com a missão de matar o presidente Juscelino Kubistchek, na inauguração de Brasília. A nave se perde e o agente aterrissa em 2016, em Ceilândia, ano 0 Pós Golpe. Adirley ganhou o prêmio de melhor diretor no 50º Festival de Cinema de Brasília com o filme. O filme também participou do 71º Festival de Locarno, na Suíça.

MEU NOME É MANINHO, documentário de 15 minutos produzido em 2014 pela produtora de Adirley Queirós, a Cinco da Norte. Segundo informações do site Porta-Curtas, a história do filme transcorre durante a passagem da Copa do Mundo de Futebol do Brasil em Brasília. Nela, Maninho (o mesmo de Fora de Campo), é um ex-jogador desempregado que trabalha como ambulante, vendendo águas e bandeiras das seleções. Neste trajeto do seu novo emprego, lembranças despertam uma memória recente, lúdica e melancólica.

FILMOGRAFIA ANALISADA

Rap, o canto da Ceilândia: 15 min. Formato: 35 mm. Som, cor. Ceilândia-DF, 2005.

Fora de Campo: 52 min. Formato: Beta-digital. Som, cor. Ceilândia-DF, 2009

Dias de Greve: 25 min. Formato: 35 mm. Som, cor. Ceicine. Ceilândia-DF, 2009.

A cidade é uma só?: 79 min. Formato: digital. Som, cor. Vitrine Filmes. Ceilândia-DF, 2012.

Branco sai, preto fica: 93 min. Formato HD Digital. Som, cor. Vitrine Filmes. Ceilândia- DF, 2014.

OBSERVAÇÕES FINAIS

1: Em razão de divergência quanto a catalogação dos filmes em diversas fontes de pesquisa, optou-se por considerar as datas de produção dos referidos, constantes nos créditos finais de cada um deles.

2: Para o filme *A cidade é uma só?* foi utilizada para análise a versão produzida para televisão, com 52 minutos de duração.

3: O acesso ao material de pesquisa se deu pela reprodução dos filmes em dispositivo de DVD, baixados de diferentes repositórios armazenadores de filmes na web.