

A CIDADE INIMIGA

o projeto de Brasília e o cinema de Adirley Queirós

Felippe Schultz Mussel

Niterói, RJ
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE UFF
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL IACS
PROGRAMA DE PÓS-GRUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL PPGCOM

Felippe Schultz Mussel

A CIDADE INIMIGA:

o projeto de Brasília e o cinema de Adirley Queirós

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre. Área de Concentração: Estudos do Cinema e do Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Cezar Migliorin.

Niterói, RJ
2016

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

M989 Mussel, Felipe Schultz.

A cidade inimiga: o projeto de Brasília e o cinema de Adirley Queirós / Felipe Schultz Mussel. – 2016.

131 f. ; il.

Orientador: Cezar Migliorin.

Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2016.

Bibliografia: f. 128-131.

1. Queirós, Adirley, 1970. 2. Brasília, DF. 3. Cidade. 4. Território. 5. Corpo. 6. Subjetividade. I. Migliorin, Cezar. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

RESUMO

Quatro filmes dirigidos por Adirley Queirós – *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), *Dias de greve* (2009), *A cidade é uma só?* (2011) e *Branco sai, preto fica* (2014) – são fortemente construídos pelas dissonâncias entre Brasília e Ceilândia – cidade-satélite do Distrito Federal de onde emana a produção audiovisual que colocamos em questão. Filmes que investem em operações de confronto entre territórios e fronteiras, corpos e arquiteturas, memórias e apagamentos, desejos e utopias, “nós” e “eles”. Tratam-se de elementos sensíveis que ao mesmo tempo constituem as cidades e, como pretendemos investigar, modulam as suas próprias formas de inscrição cinematográfica. Interessado nesses imbricamentos entre o cinema e as duas cidades do Distrito Federal, nosso estudo de caso se estrutura a partir do cotejo com um conjunto de filmes que ainda nos primeiros tempos de Brasília engendraram a fundação da capital e a sua legitimação, assim como escancararam as próprias contradições no interior do seu projeto de cidade. A partir da recorrência de determinados elementos visuais, a pesquisa busca então perceber as semelhanças, as resistências e as reinvenções operadas pelo cinema de Adirley diante de Brasília e suas imagens.

Palavras-chave: Adirley Queirós; Brasília; cidade; território; corpo; subjetivação.

ABSTRACT

Four films directed by Adirley Queirós – *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), *Dias de greve* (2009), *A cidade é uma só?* (2011) and *Branco sai, preto fica* (2014) – all strongly built on the incongruities between the cities of Brasília and Ceilândia – a satellite city of the Federal District, from where the audiovisual production we here examine originates. Films that plunge into the confrontation between territories and borders, bodies and architecture, memories and oblivion, desires and utopias, “us” and “them”. Sensitive elements that while at the same time constitute these cities, also, as we intend to investigate, modulate their filmic forms. Interested in the intertwining between the cities and the films of the Federal District, our case study is structured on a parallel with films that engendered the first moments of the foundation of Brasília and its validation as capital city and that at the same time brought to light the contradictions in this project. The research seeks to identify, based on the recurrence of certain visual elements, the similarities, points of resistance and reiventations taken on by Adirley's filmmaking in relation to Brasília and its images.

Key-words: Adirley Queirós; Brasília; city; territory; body; subjectivity

AGRADECIMENTOS

Ao Adirley Queirós, pela partilha dos filmes e pelas muitas conversas acaloradas que produziram um verdadeiro abalo nas premissas iniciais dessa pesquisa. Suas provocações sobre a predominância dos “discursos de centro” me convidaram não apenas a produzir uma reflexão não-totalizante sobre os filmes, mas em investir nas suas contradições, nas suas lacunas, naquilo que estará sempre “faltando”. Um obrigado também aos colaboradores do Ceicine, sobretudo na figura do Francisco Amorim e suas valiosas observações sobre o funcionamento interno do grupo.

Ao Cezar Migliorin, que me instigou a deslocar as imagens do cinema de Brasília para o primeiro plano das reflexões, assim como me manteve sempre alerta para a imposição dos conceitos sobre as imagens. Uma orientação que se manteve pujante e generosamente sincronizada ao ritmo intermitente com o qual este trabalho foi escrito.

À CAPES e à FAPERJ, as duas instituições que junto ao PPGCOM financiaram o tempo e a organização necessário para o pensamento.

Aos companheiros do Laboratório Kumã: Samuel Leal, Érico Araújo Lima, Luiz Garcia, Isaac Pipano, Silvia Boschi, Laís Ferreira e Pedro Drumond, essa pequena comunidade cuja existência faz o nosso pensamento borbulhar.

À Aline Portugal, companheira de tantas trocas e inquietações, muitas delas absorvidas nesse trabalho. Aos alunos de graduação do IACS que participaram da disciplina que ministramos juntos, onde as conversas em sala e os trabalhos práticos multiplicaram muitas costuras entre cinema e cidade que nessa pesquisa experimentamos.

À alguns dos professores com quem tive o prazer de estabelecer trocas: João Luiz Vieira e Fernando Resende, com seus comentários seminais na banca de qualificação; Francisco Portugal, com suas inestimáveis reflexões sobre a obra de Guattari; Índia Mara Martins (obrigado pelo livro do Holston!); Fernando Morais, Felipe Trotta, entre outros que me escapam aqui.

À Barbara e Angelo Defanti, sócios sem os quais a coexistência entre a realização e a “academia” não teria sido possível.

Aos familiares, que intercederam com seu amor incondicional nessa empreitada e em muitas por vir. Mônica e José Fernando, cujo abraço não só acalenta mas potencializa; Rogério e Mirian, que me ensinaram a investir nos nossos pequenos desejos que nos fazem estar juntos; à Bruna, minha irmã, que me ensina a manter o coração aberto.

Aos amigos que de forma mais ou menos direta circularam por essa pesquisa: Fred Benevides (com quem tive as primeiras conversas na Tijuca), Pedro Urano, Marina Fraga, Karen Akerman, Miguel Seabra Lopes, Julia de Simone, Fabrício Batista, Cris Grumbach, Silvio Da-Rin (com sua magnífica biblioteca) e tantos outros.

À Sandra, Gracinha, Léo e Mike, que me acolheram por dois meses em um retiro que permitiu despressurizar o corpo e a cabeça.

À Maya, a quem dedico esse trabalho, que em cada linha tem impressa a nossa companhia, a nossa pesquisa diária pelos atravessamentos entre as imagens e o mundo, a nossa coautoria da vida.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
Capítulo I O CHÃO DO PLANALTO	26
JK e Zé Bigode	27
Sobre páginas em branco	33
Adsorver à terra	40
Capítulo II OS CORPOS PERIFÉRICOS	55
(Re)visões do projeto modernista	56
Máquinas da Ceilândia	74
Capítulo III O PARADOXO DA CEILÂNDIA	97
Tudo é Brasília?	98
A separação: nós/eles	102
Uma subjetividade perigosa	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	128

*Pois como eu ia dizendo, Flash Gordon...
– Se tirasse meu retrato em pé em Brasília,
quando revelassem a fotografia só sairia a paisagem.
(...)
– A alma aqui não faz sombra no chão.*

Clarice Lispector



APRESENTAÇÃO

Começamos pelas dissonâncias – afinal, Brasília é um dos assuntos aqui. De partida, é preciso apontarmos para um lapso na montagem que busca aproximar as impressões de Clarice Lispector sobre Brasília, escritas quando de sua primeira visita à capital nos anos 1960¹, e o fotograma subsequente, extraído do curta-metragem *Dias de greve*, filme dirigido por Adirley Queirós em 2009. De certo, um lapso histórico, mas também geográfico. Pois a imagem que justapomos à epígrafe não foi feita em Brasília, mas em Ceilândia, cidade-satélite do Distrito Federal de onde emana a produção audiovisual a qual nos debruçaremos. Surge assim uma primeira questão que irá nos acompanhar ao longo desta pesquisa: porque conceder tamanho destaque à cidade de Brasília se estamos diante de um cinema majoritariamente realizado em Ceilândia? Antes de ensaiarmos algumas respostas, uma outra percepção de Clarice Lispector sobre a capital – poucas linhas depois na mesma crônica – pode nos ajudar em nossos primeiros começos: “A cidade de Brasília fica fora da cidade”.

¹ LISPECTOR in XAVIER; KATINSKY, 2012, p. 179 a 182. Trata-se da crônica *Meus primeiros começos em Brasília*, publicada pela primeira vez em 1970.

A ambiguidade desnorteante da escritora nos serve aqui como uma espécie de premissa para apresentarmos a relação igualmente dúbia que a obra de Adirley Queirós estabelece com Brasília. Parte inegociável dos filmes de Adirley é a construção de narrativas próprias da Ceilândia, fazendo daquela região periférica o centro irradiador de suas imagens e sons. Mas esse gesto coincide com outro: tanto quanto o pertencimento à Ceilândia, importam aos seus filmes e personagens reforçar que estão no entorno, fora da cidade de Brasília. Com um antagonismo inegociável, os filmes de Adirley investem de forma vigorosa em confrontos declarados e permanentes com o “projeto” da capital, quer dizer, contra as forças arbitrárias – governamentais, arquitetônicas, empresariais, patronais – agenciadas a partir de Brasília desde a época de sua construção nos anos 1950. Forças que, como os filmes buscam insistentemente nos fazer perceber, se metaforsearam ao longo da história em distintas formas de opressão das populações periféricas – remoção habitacional, especulação imobiliária, máquinas eleitorais, racismo, violência policial, etc. Para o cinema de Adirley, isso tudo pode ser resumido em uma única palavra: Brasília.

Entretanto, a intensidade dessa oposição ferrenha acaba por se revelar um elemento fundante das imagens de Adirley, uma espécie de vínculo adversativo que se configura uma verdadeira força motriz para o seu trabalho estético. Correndo o risco das precipitações, seria o caso de afirmar, na esteira de Clarice, que essa exterioridade de Brasília constitui os filmes por dentro, sendo esse o aspecto de interesse central em nosso estudo de caso. Assim, buscaremos perceber como essa relação paradoxal se manifesta no interior de quatro filmes² dirigidos por Adirley Queirós e realizados no âmbito do Coletivo de Cinema em Ceilândia, o Ceicine: os curtas *Rap, o canto da Ceilândia* (2005) e *Dias de greve* (2009), e os longas-metragens *A cidade é uma só?* (2011) e *Branco sai, preto fica* (2014).

Antes de apontarmos as nuances dessa imbricada relação entre cinema e cidade, bem como delinear o campo conceitual a ser tangenciado e a metodologia na visada dos filmes, gostaríamos de propor um recuo para localizarmos a Ceilândia e a dimensão extra-filmica que perpassa nosso estudo de caso.

² É preciso anotar que não incluímos em nossa pesquisa o documentário média-metragem *Fora de campo* (2010), dirigido por Adirley em parceria com Thiago Mendonça. Focado nos bastidores dos campeonatos de futebol da segunda e terceira divisões de Brasília, o filme não nos suscitou os pontos de aproximação com o projeto de Brasília que observamos no restante da obra do diretor.

Ceilândia, Adirley e o Ceicine

A relação umbilical dos filmes de Adirley com Brasília possui uma camada histórica fundadora: a própria criação da cidade-satélite de Ceilândia em 1970, acontecimento que o cineasta recupera de forma vigorosa em *A cidade é uma só?*. No final dos anos 1960, muitos dos candangos remanescentes da construção de Brasília, assim como aqueles que não paravam de chegar à capital, se assentaram em favelas nos grandes descampados do Plano Piloto, formando as famigeradas “invasões”. Assim se referiam tanto o governo quanto a imprensa da época aos conglomerados de casas rudimentares espalhados pela cidade nova. O maior deles, a Vila do IAPI, chegou a abrigar mais de 80 mil pessoas em condições sub-humanas de moradia e higiene. Como bem justifica o locutor de um cinejornal apropriado no filme de Adirley, as invasões “provocaram a quebra dos padrões de habitabilidade” do Plano Piloto. Ou, em palavras claras: “os pobres enfeivavam Brasília”, como sentencia Nancy, personagem entrevistada no filme. A “solução” encontrada pelo Governo do Distrito Federal foi então a remoção maciça e definitiva daquelas populações para uma nova cidade-satélite que seria criada na periferia. Porém, como anotado pelo historiador Adirson Vasconcelos, “os governantes convenceram-se de que não era somente construir a casa ou o apartamento para o favelado. Mas, promover um processo que houvesse uma adesão as ideias de remoção, evitando assim a existência de conflitos, como ocorrido na experiência de remoções em favelas na Zona Sul do Rio de Janeiro”³.

É esse o cerne da narrativa histórica recuperada por *A cidade é uma só?*, que coloca em evidência a fatídica Campanha de Erradicação da Invasões (CEI), uma iniciativa liderada pelas esposas dos principais políticos brasilienses, a ampla campanha ideológica foi logo incorporada pelo governo do Distrito Federal e propagada pelos meios de comunicação com o slogan “A cidade é uma só”. A partir dos relatos de Nancy, uma ex-moradora que vivenciou a remoção na infância, o filme de Adirley lança luz sobre a ardilosa estratégia midiática de convencimento da população do Plano Piloto a realizar doações: a produção de um jingle cantado por um coral infantil. Mas não se tratava de um coral qualquer, mas de um grupo de crianças que viviam na própria Vila do IAPI e que cantariam a música de sua própria remoção. Não sem resistência dos moradores, ao longo de nove meses mais de 50 mil pessoas foram transportadas em caminhões para um terreno distante 30 quilômetros de Brasília, onde seria inaugurada então a Ceilândia, nome inspirado nas siglas da campanha de remoção. Com

³ VASCONCELOS, 1987, p. 60.

mais de 400 mil habitantes, a Ceilândia é hoje a região mais populosa do Distrito Federal. É lá que Adirley Queirós finca sua câmera e faz atravessar o passado e o presente da relação entre as cidades (e também o futuro).

Como alguns de seus personagens, o cineasta fala rápido e por vezes foi preciso pedir que repetisse algumas frases durante a entrevista que nos concedeu⁴. Para compor esta breve biografia, somou-se ainda outros depoimentos e debates sobre seus filmes disponíveis na internet⁵, aos quais recorremos em momentos pontuais ao longo dos capítulos. Nascido em Morro Agudo, o goiano Adirley Queirós chegou à Ceilândia em 1977 com apenas cinco anos de idade. Sua família – pai, mãe e seis filhos – engrossou as estatísticas que tentavam dar conta dos milhares de migrantes que rumaram para Brasília em busca do “eldorado de oportunidades”. Da adolescência até os 24 anos, Adirley trilhou uma carreira como jogador de futebol, chegando a atuar por clubes profissionais de pequeno porte que disputavam a segunda divisão do campeonato do Distrito Federal. Após uma contusão que o afastou precocemente dos campos, o ex-jogador passou a dar aulas particulares de matemática, química e física, atividade que revessava com o emprego de fiscal público na Secretaria de Saúde do Distrito Federal. No final dos anos 1990, com 28 anos, Adirley ingressou para estudar Cinema na Universidade de Brasília: “Escolhi cinema porque era o menos concorrido na Comunicação na UnB. Naquela época, minha maior referência de arte não era cinema, era a música, muita coisa do rap. (...) Mas eu logo senti que estava fora do tempo e do lugar na universidade, era praticamente o único aluno da periferia, mas eu ainda era branco. Depois veio outro, o único negro da turma. (...) Por que até então eu raramente ia para Brasília. Foi só saindo da Ceilândia que me senti estranho, estrangeiro, e comecei a refletir sobre a minha cidade”.

O documentário curta-metragem *Rap, o canto da Ceilândia* (2005) foi o projeto de conclusão de curso de Adirley. Sua realização contou com uma equipe mista de estudantes da UnB associados a um grupo de moradores da Ceilândia, entre eles os próprios rappers entrevistados no documentário. Premiado no Festival de Brasília em 2005, entre outras lãureas, o filme teve grande penetração na Ceilândia, sendo inclusive utilizado como material didático em escolas públicas das cidades-satélites. “O *Rap* fez a gente ser reconhecido na

⁴ Realizada em abril de 2014 no Rio de Janeiro.

⁵ As informações e trechos que destacamos provêm principalmente de entrevistas concedidas às revistas *Cinética* – disponível em <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-adirley-queiros/> - e *Negativo* – disponível em <http://periodicos.unb.br/index.php/revnegativo/article/view/15165/10852> - ambas acessadas pela última vez em janeiro de 2016.

Ceilândia, deu moral para uma geração que era mal vista, que no final dos anos 80 e início dos 90 cresceu odiando Brasília, (...) homens entre 35 e 40 anos, com pouca grana ou desempregados, uma galera que circulava no meio do rap *gangsta* e que sacava um tanto de sociologia também, (...) uma geração que não tinha nenhuma nostalgia com a época da remoção pra Ceilândia mas experimentou no corpo a violência do cotidiano da periferia”. A geração a que Adirley se refere formava um grupo de amigos que se reunia quase que aleatoriamente em conversas acaloradas em bares ou em função da realização de videoclipes de grupos de rap da Ceilândia – além de Adirley, eram assíduos neste primeiro momento os rappers Jamaica e Marquim do Tropa (ambos entrevistados em *Rap*, que depois ressurgirão como atores nos longas do grupo) e João Break (assistente de direção em *Rap*). Da necessidade de uma assinatura coletiva para um dos videoclipes do grupo, surge então a ideia de criação de uma “firma”, ou seja, “uma marca que representasse nossa forma de estar junto”.

O Coletivo de Cinema em Ceilândia, o Ceicine, logo se tornou esse “selo” e plataforma para a realização de um novo filme, desta vez a partir de um roteiro de ficção. Coincidindo com as participações mais intensas de Luiz Breitner Tavares (sociólogo e professor da Universidade de Brasília) e Wellington Abreu (ator e produtor), o Ceicine passou a realizar reuniões coordenadas e regulares aos sábados (visto que a maior parte dos integrantes tinha outros empregos durante a semana), ao mesmo tempo que anunciaram publicamente na Ceilândia a seleção de atores para o próximo filme. Das quase cem pessoas que compareceram ao primeiro encontro, um grupo de aproximadamente 15 atores continuou se encontrando semanalmente durante mais de um ano entre 2007 e 2008. Neste período, se aprofundaram as discussões sobre formas próprias de representar e narrar a periferia, sobre a “necessidade de estranhamento e enfrentamento” – um processo reflexivo que incluiu leituras de autores como Albert Camus e Frantz Fanon. Os principais debates giravam em torno dos personagens estereotípicos das cidades-satélites que predominavam no cinema produzido no Plano Piloto: “sempre faziam pontas ou eram os marginais, bandidos, vilões. Tinha também a versão boazinha e exótica, que geralmente era reservada para os artistas da Ceilândia, quase sempre representados por repentistas nordestinos”. Nos debates do Ceicine, relembra Adirley, havia o entendimento de que era necessário assumir radicalmente as contradições da periferia, rejeitando tanto “um modelo de beleza que era externo” como rompendo os limites do politicamente correto. “Porque existe de fato o ideário de um inimigo, que é Brasília. Existe uma dívida histórica. E eu acho que essa relação política só vai se estabelecer no

contraditório. Como você vai colocar em questão o outro se você não tiver um discurso próprio? Porque o outro já tem um discurso pronto sobre você”.

Na visão de Adirley, em Brasília se faziam “filmes de apartamento”, “sem identidade explícita daquele lugar”, “com questões puramente existenciais”, “uma coisa de não se colocar em relação com os outros, de não ver o outro! A gente queria a negação desse cinema. O nosso seria um cinema de rua. Era quase que um manifesto, assumir a musicalidade da cidade, a luz da cidade”. A ideia de “fazer um cinema que não é Brasília, um cinema que é Ceilândia” se estenderia ao modelo mesmo de produção dos filmes, transpondo as relações meramente funcionais e pré-estabelecidas dentro das equipes, com os personagens, atores e com o espaço. O desejo por uma produção coletiva previa que “as pessoas chegariam sem conhecer nada de cinema e aprenderiam no processo, preferencialmente pessoas comuns” – como foi o caso de Dilmar Durães, ator que compareceu na primeira convocatória do Ceicine e, posteriormente, protagonizaria os dois longas-metragens do grupo.

Durante o ano de 2007, entre debates e ensaios com os atores, o conto *Os mudos* (de Camus) deu origem ao projeto de curta-metragem *Dias de greve* (2009), escrito por Adirley e que, no ano seguinte, acabou contemplado pelo Edital do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal (FAC). Como reforça Adirley, a existência de um orçamento para realização deste e todos os filmes posteriores⁶, além de ampliar as possibilidades técnicas (como, por exemplo, filmar e finalizar *Dias de greve* em 35 milímetros), criou entre o grupo uma relação para além da “brodagem” ou de um “cinema diletante”, onde a remuneração financeira de toda equipe gerava uma maior disponibilidade de tempo e dedicação aos processos. *Dias de greve* foi a primeira experiência de “domínio coletivo do filme, pois ali todos se sentiam donos do filme”, o que acabou não se repetindo de maneira tão intensa nos projetos seguintes: os longas *A cidade é uma só?* e *Branco sai, preto fica*. Ainda que Adirley tenha passado a centralizar o desenvolvimento, a produção executiva e a direção dos filmes⁷ (é sobretudo por esta concentração das funções que iremos nos referir mais ao seu nome do que ao Ceicine, ainda que observemos a perpetuação de uma forma particular de coletivo de cinema), o grupo de pessoas em torno do Ceicine se manteve coeso e participando em diferentes funções nos filmes, bem como em outras atividades do coletivo na Ceilândia – como nos cursos livres e

⁶ Praticamente todos os filmes do Ceicine foram realizados com prêmios de editais distritais ou nacionais.

⁷ A pessoa jurídica que responde pelos filmes é a empresa 5 da Norte, cujos sócios proprietários são Adirley Queirós e Simone Gonçalves, sua esposa e produtora executiva de *A cidade é uma só?*

gratuitos sobre linguagem do documentário ou no Cineclube Ceicine, ambos realizados esporadicamente e organizados pelo pesquisador Francisco Amorim⁸.

Com pouco mais de uma década de existência, o Ceicine nunca não se constituiu como ONG, associação ou empresa, fazendo dessa não-institucionalização uma de suas bandeiras: “Nunca registramos nem nunca vamos registrar porque é um grupo que vai se transformando, é assim que funciona. (...) Não pode oficializar senão vira nome na parede, instituição, tudo que de pior tem em Brasília”. Assim, ainda hoje o Ceicine se configura como um grupo mais ou menos fixo de pessoas que promovem ajuntamentos sazonais por ideias e/ou pelo desejo de certa realização cinematográfica, cujos integrantes flutuantes exercem diferentes funções nos filmes dirigidos por Adirley – como é o caso da diretora de arte e produtora Denise Vieira. Morar ou ter nascido na Ceilândia nunca foi, porém, um pré-requisito para participar do grupo. Os casos mais recorrentes são os do roteirista Thiago Mendonça (co-diretor de *Fora de campo*), dos diretores de fotografia Leonardo Feliciano e André Carvalheira, dos montadores Guile Martins e Marcius Barbieri, da editora de som Camila Machado e do técnico de som Francisco Craesmeyer, todos moradores de Brasília e de outras cidades, mantendo ativa colaboração nos filmes do Ceicine⁹.

Cinema e cidade

Sejamos cineastas locais, sejamos pesquisadores visitantes, na Ceilândia ou em Brasília, fato é que as cidades não são um mero pano de fundo para as nossas existências, mas um cenário material e subjetivo que nos agencia e o qual agenciamos política e esteticamente – pelos governos, pelos mercados, pelos edifícios, pelas sonoridades, pelo Outro com quem topamos nas ruas e nas telas que nos cercam. Assim funcionam as cidades, *megamáquinas*, como lembra Felix Guattari, “nos interpelando de diferentes pontos de vista: estilístico, histórico, funcional, afetivo, ético, (...) podendo trabalhar tanto no sentido de um esmagamento uniformizador quanto no de uma ressingularização libertadora da subjetividade individual e

⁸ Francisco é hoje um dos articulares centrais do grupo, sendo responsável inclusive pela organização da comunicação nas redes sociais. Há ainda o site <http://ceicinecoletivodecinema.blogspot.com.br/> que também anuncia as atividades do grupo, bem como notícia o lançamento dos filmes.

⁹ A participação de pessoas “externas” tem se intensificado ainda mais nos últimos anos. Os próximos dois filmes do Ceicine, por exemplo, Adirley irá co-dirigir com Maurílio Martins (mineiro de Contagem, integrante da produtora Filmes de Plástico) e Joana Pimenta (portuguesa radicada nos Estados Unidos e com trabalho cinematográfico vinculado ao *Sensory Ethnographic Lab* no âmbito do Departamento de Antropologia da Universidade de Havard).

coletiva”¹⁰. Mesmo gerida por arranjos urbanos os mais disciplinadores, como o ideário da arquitetura modernista o qual iremos investigar adiante, a cidade é inevitavelmente um campo de possíveis, uma cena aberta, o espaço onde emergem as potências criativas dos sujeitos e comunidades que cotidianamente a disputam. Atores e espectadores na cena urbana, vivenciamos seus recortes e intermitências espaço-temporais, seus encontros e conflitos, suas luzes e sombras, suas gritarias e silêncios: dos corpos entre a inércia e a mobilidade; das arquiteturas entre o desabrigo e a ocupação; das memórias entre a tábula rasa e a preservação; das culturas entre a identidade e a diferença; dos indivíduos entre a personificação e a multidão.

Pois que diante dessa cena urbana, faz-se cinema: “cena sobre cena”, como percebe Cezar Migliorin (2011). Afinal, o que é o cinema senão um processo de recortes dos espaços e dos tempos que no mesmo gesto produz seu rearranjo material e subjetivo?

“Onde existe o recorte, a definição dos movimentos e partilhas, o cinema sobrepõe outra *mise-en-scène*, recorta o espaço já cortado, transforma os sons, retira a cor, monta um contracampo e um fora de campo, aproxima vidas e produz afecções nessas reurbanizações em que o espaço e o tempo podem perder as estribeiras. Um conjunto de relações que, longe de constituir uma informação sobre a cidade, acaba por estabelecer com ela um papel fundante. As cidades existem nas relações entre os sujeitos e os espaços, entre o que vemos e o que é visto pelos personagens, essencialmente relacional, sem consenso ou harmonias sólidas.” (MIGLIORIN, 2011, p. 163).

Ao manter Brasília a maior parte do tempo como um lugar periférico de suas imagens, o cinema de Adirley Queirós vem deslocar os pontos de vista centro-periferia até então demarcados pelos arranjos urbanos. Mais do que isso, seus filmes vem “ressonorizar” um ambiente até então ocupado pela “voz dos oprimidos”, recuperar memórias já apagadas, mobilizar os corpos dilacerados e vidas espoliadas, devolvendo-os à paisagem da cidade. Se os filmes de Adirley ensaiam produzir essa “dobra dissensual” que vem se sobrepôr às cidades de Ceilândia e Brasília, conforme investigaremos no interior dos capítulos, nos parece oportuno mapear brevemente outras “cidades reurbanizadas” do cinema, na medida em que, como nos lembra Jean-Louis Comolli, “a cidade filmada é, desde cedo, aquela da transgressão, aquela que não é apenas um tema do roteiro, mas a própria forma de inscrição cinematográfica, pelo jogo duplo do quadro-máscara”¹¹. Pois, desde as primeiras vistas apresentadas pelos Irmãos Lumière, o cinema agregou ao mundo uma nova dimensão do

¹⁰ GUATTARI, 1992, p. 140.

¹¹ COMOLLI, 2008, p. 181.

tempo, dos tempos cruzados, dos labirintos temporais, onde os vestígios do passado se esgarçam para serem imediatamente recobertos por outros em um processo sincrônico de apagamento e inscrição, sobrepondo à cidade *real* uma tela brilhante de cidades *invisíveis*, nas quais já os primeiros espectadores se viam igualmente como “moradores”.

“De um lado, censura de partes inteiras do mundo visível (o quadro como máscara), do outro lado, cisão de todas as continuidades sensíveis (o recorte fotográfico): por esses dois mecanismos o cinema já teria uma parte ligada à invisibilidade do mundo e, por isso, entraria em ressonância com tudo o que as tramas urbanas filtram, depositam, passam e deixam passar”. (COMOLLI, 2008, p. 181 e 182).

Com essa premissa, em *As cidades invisíveis do cinema*¹² Comolli nos conduz por uma historiografia das relações urbano-cinematográficas, onde a obra de Ítalo Calvino, *As cidades invisíveis*, inspira suas reflexões sobre a relação entre o cinema e urbanidade ao longo do século XX. No livro de Calvino, o viajante Marco Polo descreve para Kublai Khan as incontáveis cidades do gigantesco império mongol. Zirna, Fedora, Ipázia, Eutrópia, Bersabéia, Ândria, Laudômia e tantas outras compõem uma geografia fantástica a qual o imperador, deitado entre as almofadas mirando a grandiosidade dos jardins do palácio real, embarca nas narrativas do jovem Marco Polo. As informações objetivas que outros viajantes traziam de longe, como as conquistas de territórios ou as descobertas de riquezas, não faziam parte do repertório do veneziano. A cada visita de Marco o imperador se inquietava com os seus relatos daquelas cidades fabulares, ora tomado pela euforia, ora pelo ceticismo. Certo dia, inebriado pelas conquistas imaginárias do seu império, o Grande Khan sonha com uma cidade e ordena a Marco Polo: “Ponha-se em viagem, explore todas as costas e procure essa cidade. Depois volte para me dizer se o meu sonho corresponde à realidade”. A esta ordem, Marco prontamente responde: “Perdão, meu senhor, sem dúvida cedo ou tarde embarcarei nesse molhe, mas não voltarei para referi-lo. A cidade existe e possui um segredo muito simples: só conhece partidas e não retornos”¹³.

Pois, do mesmo modo, as cidades que os cineastas sonharam encontrar no real, uma vez descobertas, já não serão mais as mesmas de antes: “o cinema não filma o mundo, mas o altera em uma representação que o desloca”¹⁴. Fazendo eco a Comolli, Jaques Rancière – em diálogo com escritos de Gilles Deleuze, dois filósofos a quem recorreremos frequentemente

¹² *Les villes invisibles du cinema*. In: **Corp et Cadre: Cinéma, éthique et politique**. Paris: Éditions Verdier: 2012. Artigo no qual Comolli amplia reflexões iniciadas em *A cidade filmada*. In: **Ver e Poder - A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG: 2008.

¹³ CALVINO, 1990, p. 86.

¹⁴ COMOLLI, 2008, p. 177.

neste trabalho –, nos lembra que o cinema não é nem o olhar, nem a imaginação; tampouco a arte de inventar e encadear imagens. A imagem não precisa ser constituída, pois ela existe em si, é matéria-luz em movimento: “as imagens, portanto, são propriamente as coisas do mundo. Uma consequência deve, logicamente, decorrer disso: o cinema não é o nome de uma arte. É o nome do mundo”¹⁵. Assumindo o papel do navegador veneziano, Comolli nos apresenta então esse mundo de cidades, onde os territórios e as populações filmadas, bem como os espetadores, são conduzidos por uma viagem “sem volta” com as imagens.

O trem se aproxima da estação, primeira parada: *La ville-temps* dos Lumière. Lá, o quadro e a duração fixas absorvem a cidade como uma espécie de peneira, um recorte que recolhe traços da tempo, dos corpos e das máquinas, que os faz oscilar entre o visível e o invisível, aparecer e desaparecer nas margens do quadro, como um jogo de esconde-esconde entre os passantes e o cinema. Os filmes de Dziga Vertov (*O homem com a câmera*, 1929), Jean Vigo (*À propos de Nice*, 1930), Manuel de Oliveira (*Douro, faina fluvial*, 1931) e as sinfonias urbanas nos instalam em *La ville érotisée/héroïsée*, quando o cinema vem produzir verdadeiros “cantos de amor e de raiva” à vida urbana: a tela como lugar da intensificação dos estímulos visuais e sonoros das cidades modernas. Mas “o cinema não se contenta em produzir a cidade como grande máquina desejante, ele produz seu avesso, sua vertente escura, sua maldição; o medo das cidades, a cidades dos medos”¹⁶, como nos apresenta a obra expressionista de Murnau. Ou mesmo a cidade dos mistérios, das conspirações ocultas, dos corpos marginalizados que resistem no quadro, como em *Dr. Mabuse* (1922) e *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang.

Guiado por certa cronologia histórica, Comolli não hesita em combater *La ville des masses* de *O triunfo da vontade* (1935), de Leni Riefenstahl. A cidade da repetição do mesmo, da uniformidade e da homogeneidade. Lá onde “multidões urbanas não são multidões, agregados caóticos de indivíduos desorganizados: elas são encenadas e gestadas (dirigidas) como *massas*, opondo-se assim ao princípio da transformação que é a alma do cinema, suas mudanças de lugar, equívocos dos gestos e metamorfoses de identidades”¹⁷. A face obscura de um cinema que, ao tentar fazer do real a confirmação dos sonhos de um imperador, se vê a serviço de uma realidade que se pretende unívoca e totalizante. Após os horrores da Segunda Guerra Mundial, Comolli aporta em *La ville ruinée*, onde descobrimos uma mutação brutal na

¹⁵ RANCIÈRE, 2013, p. 115.

¹⁶ RANCIÈRE, 2013, p. 178.

¹⁷ COMOLLI, 2012, p. 189, tradução nossa.

relação entre o cinema e as formas urbanas. A cidade filmada agora está destruída, “fria, clivada, parada, reticente, enclausurada na negação, sem sentido e sem ímpeto”, como em *Alemanha ano zero* (1948), de Roberto Rossellini. “Desintegrada com os ataques nucleares, a cidade desapareceu e agora é invisível como ‘cidade’”¹⁸. O que pode o cinema diante das atualidades do front e das imagens dos campos de extermínio nazistas, que revelavam com inédita proximidade e imediatismo tamanho horror e destruição? Nesse ponto, nos fala Comolli, não cabe ao cinema a tarefa de reconstruir as cidades, “mas o lugar do espectador diante, ou melhor, em meio a destruição”¹⁹ – assim nos propõe Alain Renais em *Noite e Neblina* (1955) e em *Hiroshima, mon amour* (1959). Diante dos corpos cobertos por poeira atômica, as imagens transformaram toda a indiferença do homem consigo mesmo, pelos outros homens e pelo mundo, não indiferente ao espectador. E isso seria inescapável ao cinema desde então.

Das tantas cidades filmadas na segunda metade do século XX, nos interessa destacar ainda *La ville coloniale* vista nos filmes de Jean Rouch, sobretudo pelos seus atravessamentos com a obra de Adirley Queirós. Se em *A cidade é uma só?* a primeira imagem do filme é um mapa do Plano Piloto de Brasília, em *Eu, um negro* (1959) Rouch nos coloca diante da planta de Treichville, bairro “branco” cravado na cidade nigeriana de Abidjan. “Casas idênticas, avenidas cartesianamente traçadas, ângulos retos e ortogonais, (...) ruas cujos nomes são números (como em Manhattan): rua número 2, número 5, etc.”²⁰. Não estamos distantes de Brasília e da Ceilândia, com sua localização oficial feita de números e letras: SQN 230, SQS460, Conjunto M, QNM 27... Como no Distrito Federal, buscar um endereço em Treichville não nos faz lembrar nada, pois talvez fosse perigoso demais dar as ruas os nomes de antepassados africanos. Colonizadores franceses e arquitetos modernistas optaram por fazer das cidades um “outro lugar”. Fazer de Treicheville o espelho das metrópoles europeias ou norte-americanas. Fazer de Brasília a “cidade do futuro”. Mas, tanto Rouch como Adirley aceitam esse convite feito pelos poderes centrais, tomando-o a contrapelo, e se lançam a filmar essa dimensão invisível das cidades, seja incorporando o glamour de Manhattan, seja a atmosfera de uma ficção científica do Plano Piloto de Brasília – não teria sido essa mesma atmosfera que levou Clarice Lispector a conversar com *Flash Gordon* em nossa epígrafe? Assim, se a cidade filmada almeja ser “outra”, o corpo dos personagens nigerianos e ceilandenses tornam-se também “outros”: atores de Hollywood, um famoso lutador de boxe;

¹⁸ COMOLLI, 2012, p. 191, tradução nossa.

¹⁹ COMOLLI, 2008, p. 184.

²⁰ COMOLLI, 2012, p. 192 e 193.

ciborgues rebeldes, um detetive viajante do tempo. Após as imagens de horror da guerra, Rouch nos diz que a luta pelas cidades e pela história não terminou. “A cidade é revertida em ficção. E essa reversão inverte algo do Ocidente, da colônia, da história. (...) Essa operação de reversão pelo cinema, não pode mais, de agora em diante, se fazer sem violência”²¹. Naquela primeira imagem de *A cidade é uma só?*, o projeto de Brasília desenhando por Lúcio Costa dura pouco tempo na tela e logo desaparece, em chamas.

A cidade inimiga

Ensaiado o campo conceitual que baliza nossas aproximações entre os filmes e as cidades, faz-se necessário então retomarmos o aspecto central que nos interessa em nosso estudo de caso, buscando assim nuança-lo e desdobra-lo em um recorte metodológico. Se, como afirmamos anteriormente, para inscrever Ceilândia na cena urbana do Distrito Federal, os filmes de Adirley Queirós recorrem a um antagonismo intensivo com Brasília, cabe perguntar: de que forma podemos perceber esses enfrentamentos para além das suas representações simbólicas, como no ataque incendiário ao desenho do Plano Piloto? Se o cinema de Adirley trabalha articulando-se com duas cidades, distintas e apartas, e sobrepondo a elas uma “reurbanização” dos seus espaços e tempos, como Ceilândia e Brasília se entrecruzam nas imagens? Quais os pontos de fricção acionados pelos filmes em seus embates com o projeto de Brasília, a cidade inimiga que os constitui por dentro?

Para tal, é necessário delinear-mos um pouco melhor as dimensões materiais e subjetivas do que vem a ser o “projeto de Brasília”, ou ao menos aquelas que percebemos pulsarem no interior dos filmes de Adirley. Assim, serão duas as dimensões do projeto da capital que investigaremos em separado neste trabalho, ainda que se revelem intimamente conectadas: uma *histórico-geográfica* e outra *urbanístico-arquitetônica*, ambas constituídas por uma mesma natureza utópica. A primeira, em seu tratamento da história, é devedora do ideário desenvolvimentista que construiu Brasília e fez da cidade o símbolo do rompimento com o passado, gesto esse coordenado com a inauguração de uma “nova era” para o país, a qual seria antevista naquela “cidade do futuro” que se erguia no planalto central. Pois a essa concepção teleológica da história somou-se ainda uma perspectiva geográfica, pela qual a

²¹ COMOLLI, 2012, p. 193, No original: “La ville est renversée en fiction. Et ce renversement renverse quelque chose de l'Occident, de la colonie, de l'histoire. (...) Cette opération de renversement, qui est celle du cinéma, ne peut désormais plus se faire sans violence”.

fundação de Brasília carrega a ideia de conquista do território nacional, proporcionando uma maior integração entre as regiões e a defesa das fronteiras. Já a segunda dimensão do projeto de Brasília com a qual os filmes de Adirley se debatem está diretamente ligada aos princípios da arquitetura modernista aplicados no Plano Piloto da capital criado por Lúcio Costa, assim como na concepção dos edifícios e palácios desenhados por Oscar Niemeyer. Trata-se um embate do cinema com “cidade em si”, dando a ver as dissonâncias entre a sua imagem idealizada pelos arquitetos e a vida cotidiana que ali se instalou: desde a divisão da cidade em espaços funcionais, passando pelos regimes de visibilidade impostos aos corpos e pelo modelo circulação baseado no automóvel, até a sua proposta de superação das diferenças de classe entre os moradores, tarefa a qual também estaria delegada aos arquitetos modernistas imbuídos de uma “função social”. Assim, o desenvolvimentismo e o modernismo alinham suas utopias, como bem sintetizou James Holston em sua etnografia seminal sobre a cidade: “Brasília é apresentada não apenas com a antítese das estratificações sociais do país, mas também como o seu antídoto, como o ‘berço’ de uma nova sociedade”²².

De certo que iremos recorrer a extensa fortuna crítica sobre a capital brasileira, visando assim aprofundar essas duas dimensões do seu projeto e perceber seus atravessamentos. Contudo, esse material bibliográfico não será aqui apanhado diretamente, ou seja, não é a nossa principal referência para o cotejo entre os filmes de Adirley e o projeto de Brasília. Em verdade, desde o anúncio de sua construção, tanto quanto foi planejada nos gabinetes políticos, desenhada na prancheta dos arquitetos e fundada no solo por engenheiros e candangos, Brasília foi uma cidade erguida – e estremecida – pelo trabalho dos cineastas, pelas imagens do cinema. É possível que Comolli se espantasse com a relação congênita que o cinema veio estabelecer com essa cidade, pois talvez nenhuma outra metrópole da história moderna teve sua construção física e ideológica tão intensamente acompanhadas por sua concomitante inscrição cinematográfica.

Assim, livremente ampliado, o “projeto de Brasília” será aqui entrevisto nas imagens do cinema, as quais traremos para o primeiro plano das aproximações entre a cidade e o cinema de Adirley. Mais especificamente, trata-se de um conjunto de cinejornais e documentários que, lançando-se a retratar os primeiros tempos da capital, fizeram do cinema um pilar essencial daquele projeto de cidade, tanto para a sua fundação histórico-geográfica – como poderemos perceber em *As primeiras imagens de Brasília* (1958), de Jean Manzon –,

²² HOLSTON, 1993, p. 28.

como para sua legitimação urbanístico-arquitetônica – ímpeto patente em *Brasília: planejamento urbano* (1964), de Fernando Coni Campos. Ainda assim, é preciso destacar que, diante da cidade utópica, o cinema brasileiro não se limitou a produzir “cantos de amor” ao seu projeto, como *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade, nos permitirá entrever.

Encomendados por instâncias públicas ou privadas, os filmes dos anos 1950 e 60 que convocamos não serão tomados como agregados de imagens capazes de narrar uma sucessão de acontecimentos históricos, ou como objetos onde poderemos identificar os discursos ideológicos acionados para sublinhar, ou para questionar, o projeto de Brasília. Se a cidade ali é o tema primordial e inescapável dos roteiros, no interessa perceber suas imagens como um lugar onde as forças macro e micropolíticas se desdobram em uma invenção formal dos filmes. Alinhados ou não ao projeto da cidade, suas imagens estão longe de assumir um postura meramente instrumental em relação os discursos que lhes antecederam, ou pelo menos assim nos interessa investiga-las. Em outras palavras, trata-se de observar a forma como em suas escolhas estéticas os filmes não apenas se alimentam, repetem ou evidenciam os discursos ideológicos “por detrás” do projeto de Brasília, mas como se sobrepõem a eles, encontrando uma potência visual e sonora própria, capaz tanto de amplificá-los como de transgredi-los.

Se o projeto de Brasília é tomado aqui antes de tudo como um “projeto de imagens”, afinal, como perceber as fricções entre o cinema de Adirley Queirós e o primeiro cinema da capital? Como aproximar filmes tão heterogêneos em suas linguagens? Que analogias seriam possíveis entre um cinejornal ufanista do período de construção de Brasília, uma peça institucional sobre seu planejamento urbano, um documentário sociológico que buscou investigar o estado de coisas na primeira década da capital, e os filmes do cinema brasileiro contemporâneo, tão marcados pela coexistência entre documentário e ficção? Na busca por um recorte metodológico que nos permitisse contribuir com o vasto pensamento já produzido acerca a obra de Adirley, talvez uma das mais examinadas pela crítica e pela academia brasileira recentemente, a visada insistente de suas imagens aguçou nosso interesse para uma série de elementos visuais também marcantes nas imagens de Brasília, os quais o diretor da Ceilândia investe um vigoroso trabalho de resignificação estética. O chão de terra do cerrado, o símbolo “X”, os corpos dos moradores das satélites, ou simplesmente o automóvel, são alguns dos elementos que por vezes se repetem entre os filmes de Adirley, e que se revelam verdadeiros alicerces visuais da filmografia pioneira da capital.

De alguma maneira, e que nos parece pouco rígida, essa metodologia que requer uma atenção detida a visualidade das obras, propondo sua aproximação por semelhanças, bem como o jogo e a justaposição desse conjunto anacrônico de imagens, se assume inspirada em um modo de pensamento que opera por montagem. Estamos declaradamente dialogando com as práticas e uma série de conceitos trabalhados por Georges Didi-Huberman (1998, 2011, 2013) para repensar uma nova arqueologia da história da arte na esteira de autores como Aby Warburg e Walter Benjamin. Como se trata de uma influência difusa em nosso trabalho, nos reservamos aqui a tangenciar a noção de *sintoma*, que de acordo com Didi-Huberman deve ser entendido uma “marca”, um elemento crucial e inquieto que qualquer imagem carrega, o qual, por mais simples ou superficial a primeira vista, pode romper com o tempo linear no qual as imagens se veem instaladas. Trata-se, em verdade, de uma abertura das imagens capaz de fragmentar a história e de exigir o trabalho de memória dos espectadores. O sintoma seria assim um modelo específico de aparição das imagens que escapa a observação comum e se afasta dos regimes figurativos de representação.

“O sintoma é um acontecimento crítico, uma singularidade, uma intrusão, mas é, ao mesmo tempo, a aplicação prática de uma estrutura significante, um sistema que o acontecimento tem como função fazer surgir, mas *parcialmente, contraditoriamente*, de modo que o sentido emerja somente como enigma ou *fenômeno-indício*, não como um conjunto estável de significados. Por isso o sintoma está caracterizado por sua intensidade visual (...), uma entidade semiótica de dupla face, entre o lampejo e a dissimulação, entre o acidente e a soberania, entre o acontecimento e a estrutura” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 329).

Assim, nos interessa perceber a retomada de certos elementos geográficos, históricos e urbanísticos nos filmes de Adirley, aproximando-os por semelhança com imagens que antes se propuseram a inscrever cinematograficamente Brasília. O solo nu do planalto central, o sinal da cruz, a câmera que circula dentro de um carro no Plano Piloto, um corpo periférico sofrido: ao mesmo tempo que carregam uma série de significados estruturantes sobre as utopias e os descaminhos do projeto da capital, essas imagens que recuperadas pelos filmes de Adirley escapam a essas significações, engendrando acontecimentos súbitos, provisórios e inesperados.

No cinema, a obra do alemão Harun Farocki levou Didi-Huberman a investigar esse movimento de resignificação das imagens do passado, onde os cineastas recolhem símbolos e pedaços de imagens dispersos no tempo e descobrem com eles novas associações fora das classificações habitais. Trabalham, assim, por *afinidades* entre as imagens, ensaiando um novo gênero do conhecimento que abre nossos olhos para alguns aspectos do mundo até então

impensados. Os “sintomas” dos filmes de Brasília, conforme tomaremos nos dois primeiros capítulos, são responsáveis por dar a ver certas sobrevivências das imagens na capital, suas marcas, vestígios, rastros, uma “raiz comum” capaz de aproxima-las por suas visualidades, aflorando assim tantas semelhanças como as tensões entre as múltiplas temporalidades anacrônicas que se manifestam na “mesa de montagem”. Dessa forma, pode-se entender a importância que Didi-Huberman confere à montagem, como “um novo modo de *expor visualmente as descontinuidades do tempo* que atuam em todas as sequências da história”²³, inspirando aqui em um processo de pesquisa que pretende operar de forma vertical aos historicismos horizontalizados. O cinema de Adirley Queirós e o primeiro cinema de Brasília são então inseridos em uma rede de relações que fazem com que determinados códigos visuais e sonoros configurem ao mesmo tempo sobrevivências e transformações. Um anacronismo que, enquanto campo de associação de tempos heterogêneos, nos dá a compreender o passado sem nele nos fixarmos, nos abrindo a um tempo múltiplo e estratificado que se manifesta por reminiscências.

Dessa forma, nos dois primeiros capítulos estaremos interessados na circulação e nas diferentes formas de agenciamento dos elementos visuais, os quais cumprem aqui o papel de disparadores de uma escrita que se quer imanente. Nos permitimos, assim, desviar das imagens-chave e a elas retornar de forma incontida, tecendo ainda breves comparações entre os filmes de Adirley e obras de outros cineasta modernos e contemporâneos – Jean Rouch, Pierre Perrault e Abbas Kiarostami serão alguns dos convocados. Assim, a partir da recorrência de determinados sintomas das imagens, buscaremos perceber as formas de apropriação de elementos e de resistência operadas pelo cinema de Adirley em sua relação com Brasília e suas imagens.

No capítulo I, ***O chão do planalto***, nos dedicaremos a investigar a dimensão histórico-geográfica do projeto de Brasília a partir do emparelhamento entre os filmes de Adirley e alguns cinejornais e documentários do período de fundação de Brasília, em especial *As primeiras imagens de Brasília*. Nossa atenção se voltará sobretudo às relações entre os territórios espacialmente constituídos pelo cinema e as camadas históricas que os filmes propõem sedimentar, ou escavar, na terra do planalto. No capítulo II, ***Os corpos periféricos***, nosso ponto de partida será uma análise cuidadosa dos curtas *Brasília, planejamento urbano* e *Brasília, contradições de uma cidade nova*, ambos realizados ainda no primeira década após a

²³ DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 400.

inauguração de Brasília. O projeto urbanístico, arquitetônico e social de Brasília, tema central de ambos os filmes, recebe em cada um deles tratamentos distintos, nos conduzindo a percepção acerca dos regimes disciplinares engendrados pela arquitetura modernista, ao papel do automóvel como ponto de vista privilegiado para se filmar a cidade, bem como a invisibilidade dos corpos em meio a paisagem monumental, o que acaba por configurar uma cidade esvaziada de pessoas. Teria sido essa a mesma percepção de Clarice Lispector quando imaginou que, nas fotografias tiradas em Brasília, seu corpo não sairia impresso na imagem? Em Ceilândia, os filmes de Adirley se contrapõe a essa condição do urbanismo de Brasília e buscam devolver os corpos à cena urbana. Suspeitamos que, em verdade, trata-se de um processo de *incorporação* dos espaços, seja através da maquinação dos corpos periféricos acoplados aos automóveis e as casas da Ceilândia, seja lançando os corpos ao chão, fazendo da pele uma superfície adsorvida ao chão do planalto, como no fotograma apresentado na epígrafe.

Os confrontos do cinema de Adirley com o projeto de Brasília, como perceberemos nos dois primeiros capítulos, variam entre uma crítica que opera no interior das estruturas significantes estabelecidas – como, por exemplo, quando os próprios personagens de Adirley reforçam as dicotomias entre centro e periferia –, e a possibilidade de um acontecimento, de um lampejo incomensurável, de uma reinvenção do próprio lugar da periferia que faça variar as estruturas dadas. É essa natureza dupla do cinema de Adirley, atravessado tanto pelas questões identitárias quanto pela abertura à fabulação, que trataremos no capítulo III, ***O paradoxo da Ceilândia***, onde optamos por realizar um recuo em nossa metodologia de comparação histórica para traçar paralelos entre os filmes realizados naquela cidade-satélite e uma certa conjuntura do cinema brasileiro recente, a qual igualmente recorre a afirmação de um lugar de fala que se afirma próprio das periferias e das favelas. Se o embate dos filmes de Adirley com o projeto de Brasília é inegociável e incessante, nos perguntamos na parte final dessa pesquisa acerca do caráter eminentemente política desse conflito que, não raras vezes, recorre a violência simbólica como estratégia de combate. Como Comolli percebe sobre a luta do cinema de Rouch e de seus personagens em *Eu, um negro* por ocupar com suas ficções o bairro de Treichville, a política no cinema de Adirley tem que ver com essa reversão de Ceilândia em ficção, o que permite estabelecer um conflito interno e permanente com a própria realidade da cidade-satélite, e com seu próprio modo de fazer cinema. Para não se tornar, ele mesmo, um projeto.

capítulo I

O CHÃO DO PLANALTO

Era meu motorista, (...) que ao enviar às velhas esculturas a saudação do presente cuja luz servia ainda para se lerem melhor as lições do passado, apontava sucessivamente para todas as partes do espaço, à medida que eu desejava vê-lo com os faróis do automóvel.

Marcel Proust



JK e Zé Bigode

De partida, gostaríamos de aproximar duas sequências de imagens que nos parecem bastante semelhantes visualmente, onde se destacam dois personagens cuja afinidade nos intriga. A provém de *A cidade é uma só?*, enquanto a segunda é composta por diferentes trechos de cinejornais que registraram os primeiros momentos de Brasília, ou melhor, o lugar ainda inóspito onde se iniciaram as obras da nova capital. Um presidente do Brasil e um corretor de imóveis da Ceilândia protagonizam as cenas, dois personagens do cinema em busca de estabelecer seus domínios, de conquistar territórios.

No prólogo de *A cidade é uma só?*, o corretor de imóveis Zé Bigode chega à uma região praticamente deserta nos limites urbanos da Ceilândia. Após algumas tentativas de localização, ele enfim encontra o lugar que procurava, uma casa ainda em obras escondida no meio a vegetação virgem do cerrado. Na construção, paredes de tijolos emolduram a paisagem panorâmica do planalto. Diante dessa bela vista, Zé Bigode e outro personagem conversam: “Tá vendo aí, ó? Tudo loteado”, “vai ganhar a maior grana”, “se não comprar agora não compra nunca mais”, “e não demora, ele abre um caminho, constrói uma ponte e vai sair lá em Águas Lindas”. Hesitante, Zé Bigode questiona a investida do vendedor: “Será?”. Por alguns segundos, ambos contemplam a paisagem inexplorada, projetando ali o futuro anunciado pela ação da especulação imobiliária. Antes do final da cena, o futuro se precipita na banda sonora: o canto dos pássaros silvestre e o som ambiente aprazível do cerrado são invadidos por os ruídos brutais de marteladas e motosserras.

Em seguida, sobre a cartela com o título do filme, os ruídos dos maquinários se intensificam, agora mixados com a voz de Oscar Niemeyer: “Aí está Brasília, tantos anos passados, a cidade que JK construiu com tanto entusiasmo, uma cidade que vive como uma grande metrópole”. Em resposta a fala opulenta do arquiteto, a montagem nos lança imediatamente para o presente, quando a câmera assume o ponto de vista do carro de Zé Bigode e vaga pela periferia daquela “grande metrópole”. Nas primeiras horas da manhã, com as ruas de terra da Celiândia ainda vazias, ouvimos a programação matinal no rádio do carro. Entre uma e outra estação, surge então um conhecido trecho do discurso realizado por Juscelino Kubistchek quando de sua primeira visita ao futuro terreno de Brasília:

Deste planalto central, desta solidão que em breve se tornará em cérebro das altas decisões nacionais, lanço os olhos mais uma vez sobre o amanhã do meu país e antevejo esta alvorada com uma fé inquebrantável e uma confiança sem limites no seu grande destino.

Dentro do carro de Zé Bigode, a fundação de Brasília e o presente da periferia se fundem em uma mesma imagem. Se podemos dizer que “quase toda história de Brasília cabe nessa imagem”, nossa atenção se volta desde já para um elemento visual central dessa imagem. O elemento para onde converge o olhar do espectador e que, ao mesmo tempo, permite a fricção das camadas históricas sobrepostas naquele espaço filmado. No centro do quadro, iluminado pelos faróis do automóvel, fazendo trepidar a câmera e desencavar o passado, está lá, *o chão do planalto*.

Ao longo do filme seguiremos acompanhado as investidas do personagem fictício Zé Bigode em busca de terrenos baldios para comprar e vender na Ceilândia. O uso de imagens e sons de arquivo também se intensificará durante a narrativa, sobretudo pela apropriação de trechos de cinejornais e documentários encomendados pelo Estado, dando ensejo para as operações de montagem que a todo tempo buscam confrontar o arsenal propagandístico de Brasília com a realidade dos espaços e das vidas periféricas daquela “grande metrópole”. O emparelhamento de imagens que propomos aqui, portanto, se revela diretamente inspirado nesses procedimentos de montagem do próprio filme de Adirley.



Em um cinejornal de 1956²⁴, uma comitiva liderada pelo presidente JK caminha por um grande terreno de batida no coração do cerrado brasileiro. Os visitantes conferem mapas e plantas baixas do “núcleo pioneiro da nova capital”, nos diz o locutor do noticiário. Entre

²⁴ Cinejornal informativo nº 44/56.

Disponível em <http://video.rnp.br/portal/video/video.action?idItem=4374>.

arbustos retorcidos, o grupo segue por uma trilha que os leva até um mirante, de onde observam a paisagem erma do planalto de Goiás. A mesma situação se repete em outro filme do período, o documentário *O bandeirante* (1957), de Jean Manzon, adquirindo agora dimensões épicas. Sob trilha sonora triunfante, um longo plano aéreo enquadra a imensidão desértica da região central do país, dando ensejo ao imponente *voice over* que reproduz o famoso discurso de JK, aquele mesmo apropriado por *A cidade é uma só?*: “Deste planalto central, desta solidão que em breve se transformará em cérebro das mais altas decisões nacionais...”. Em terra, incorporando o espírito bandeirante, surge então o presidente em pessoa. Ele caminha de forma plácida entre a vegetação e a fauna do cerrado. Logo em seguida, porém, toda a inocência campestre das imagens se esvai. Sons e imagens das obras de Brasília invadem a cena a todo vapor. Sob imagens dos operários trabalhando avidamente sobre o solo, uma música apoteótica ancora a locução: “um mundo de candangos desperta um cerrado ressoante de sons metálicos (...) para a grande, a extenuante, a patriótica batalha da nova capital”.

Nas primeiras imagens de Brasília o que vemos ainda não é uma cidade, mas o seu processo de construção sobre o espaço vazio arregimentado pela figura de JK. Em *A cidade é uma só?*, Zé Bigode é um agente dos outdoors que anunciam os novos edifícios a serem construídos nos terrenos ainda disponíveis na Ceilândia. Nesse sentido, as figuras de JK e Zé Bigode se aproximam. O primeiro, inspirado pela utopia desenvolvimentista, desbrava o cerrado e assume o papel de fundador de Brasília, antevendo ali o “grande destino” do país. O outro, décadas depois, imerso nas antípodas do “destino”, vaga pelo “entorno do entorno” da capital inebriado pela possibilidade de negociar o que resta inexplorado daquele espaço. Essa semelhança se desdobra ainda na composição visual das cenas dos dois personagens. Mirando a paisagem virgem do cerrado, ambos buscam fundar ali um território, ambos projetam no chão do planalto uma cidade futura.

Intuímos que o simbolismo dessas imagens se desdobra em uma operação mais ampla do cinema. Mais especificamente, trataremos de investigar neste capítulo como, cada qual a sua maneira, os filmes do período de construção de Brasília e o cinema de Adirley Queirós investem em narrativas históricas e inscrições geográficas para constituir e tencionar territórios a partir do cinema.

Buscando introduzir alguns conceitos que nos auxiliarão adiante, a concepção de território cunhada por Rogério Haesbaert (2012) nos parece profícua: o território é uma

mediação espacial do poder, sendo a sua formação decorrente de processos simultâneos de *dominação e apropriação*. O território é assim um *continuum* entre as dominações político-econômicas mais funcionais e as apropriações subjetivas e/ou “cultural-simbólicas”. Pois ainda que o conceito de território implique um espaço, “o valor do território é existencial: ele circunscreve, para cada um, o campo do familiar e do vinculante, marca as distâncias em relação a outrem e protege do caos. O investimento íntimo do espaço e do tempo implica essa delimitação, inseparavelmente material e afetiva”²⁵. Uma fala do rapper Marquim em *Rap, o canto da Ceilândia* expressa bem as dimensões essas territoriais acionadas pelo projeto de Brasília e, na mesma medida, devolvidas pelo cinema de Adirley.

“Brasília? Brasília eu enxergo assim: foi um muro que separou os pobres dos ricos, entendeu? Tanto que se você sair daqui pra Brasília dá 50 minutos de viagem. Esse muro vai pra vários lados, o preconceito... quantos aqui da Ceilândia estão na universidade pública? (...) O povo confunde, eles pensam que a gente moramos em Brasília. Brasília é lá do lado dos políticos. Eles pensam que aqui não tem favela, que aqui não tem periferia, que aqui é tudo sombra e água fresca. Brasília é lá, Ceilândia é aqui. Eu não moro em Brasília, eu moro na Ceilândia”.

As fronteiras entre os territórios de Brasília e Ceilândia são impostas por um “muro”, tão físico quanto imaterial, cujas separações não são operadas apenas pelos poderes centrais, mas pelo próprio personagem que afirma seu lado do “muro”. Mas, se a ideia de território transcende as fronteiras fisicamente instituídas, suas dimensões concretas e imateriais não podem ser tomadas como elementos estáticos – como bem definiu Milton Santos, o território é “o nome político para o espaço de um país”²⁶. Por dominação ou por apropriação, por remoção ou por espoliação, os territórios materiais e afetivos são agenciados por forças dinâmicas que os colocam em permanente tensão, sejam elas forças animadas pelos poderes instituídos, seja pela subjetivação de indivíduos e comunidades em busca do “seu próprio espaço”. Porém, se fechar em um território é uma ideia que se confunde com qualquer “subjetivação fechada sobre si mesma”²⁷, configurando um fechamento não raro utilizado por políticas autoritárias e identitárias.

Mas há, porém, dentro de todo território, uma palavra “bárbara”: a *desterritorialização* de que nos falam Deleuze e Guattari. Aqui, não se trata simplesmente de expandir ou retrair as fronteiras de um território, mas de requerer a possibilidade de abandono e de fuga como algo intrínseco aos territórios: “não há território sem um vetor de saída do

²⁵ ZOURABICHVILI, 2009, p. 24.

²⁶ SANTOS e SILVEIRA, 2003, p. 19.

²⁷ GUATTARI e ROLNIK, 2005, p. 388.

território e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte”²⁸.

Na esteira dos filósofos, Zourabichvili (2009) nos fala ainda dos traçados territoriais como linhas que “distribuem um fora e um dentro, ora passivamente percebido como o contorno intocável da experiência, (...) ora perseguido ativamente como sua linha de fuga, portanto como zona de experiência”²⁹. Ou seja, o muro de que nos fala Marquim é, ao mesmo tempo, uma possível tangente. Pois essas linhas que tracejam um território não apenas instituem suas bordas, mas formam as tramas que o balizam por dentro. No cinema de Adirley Queirós, as fronteiras tão reforçadas entre Ceilândia e Brasília a todo tempo invadem ambos os territórios, os cortam por dentro. Nessa fricção, os filmes nos lembram que o que está em jogo é uma imposição da história oficial sobre a memória dos indivíduos. Nessa sobreposição tão histórica quanto geográfica, Adirley não cansa de acionar o mesmo elemento visual, como nos diz a cartela final de *Dias de greve*: “Ano II da especulação imobiliária. O trator asséptico esmaga a memória do chão”.

Depositário de memórias, o *chão* é para o cinema de Adirley um território físico e imaterial que não pode ser percebido inseparável de suas sedimentações históricas. Pois os filmes que analisaremos a seguir investem fortemente em apropriações e ressignificações de imagens do passado, sejam elas símbolos históricos – como o bandeirante incorporado por JK – ou imagens de arquivo – como os próprios materiais ufanistas incorporados por *A cidade é uma só?*. História e geografia se veem assim intensamente atravessadas nos filmes e em suas disputas territoriais.

Antes de passarmos aos filmes, torna-se importante ainda destacarmos a influência da filosofia de Deleuze e Guattari (1996, 2010, 2010a) sobretudo em sua conceituação de “território”. Neste panorama, equivaler rigidamente a fundação de Brasília ou a remoção para a Ceilândia às ideias de desterritorialização e reterritorialização seria ignorar o trabalho complexo e minucioso dos filmes. Salta aos olhos com em *A cidade é uma só?* – assim como em outros filmes de Adirley – a memória de remoção de Brasília para a Ceilândia dispara um intenso trabalho dos filmes com os espaços e fronteiras físicas entre as cidades, tendo o solo nu como um elemento repetidamente acionado. Da mesma forma, são também as terras descampadas do planalto que balizam espacial e simbolicamente a “nova era” anunciada pelo

²⁸ Trecho de entrevista que compõem o vídeo *Adecedário de Gilles Deleuze*.

²⁹ ZOURABICHVILI, 2009, p. 24

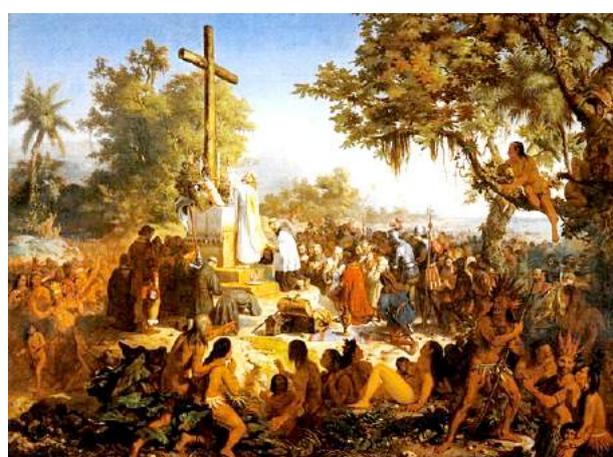
primeiro cinema de Brasília. A própria topografia do planalto central surge assim como um elemento de referência visual que nos guiará para perceber os muros e as tangentes, históricas e geográficas, que os filmes acionam em suas demarcações territoriais.

Sobre páginas em branco

Brasília é construída na linha do horizonte.

Clarice Lispector

Naquele mesmo cinejornal de 1956 a que nos referimos anteriormente, após inspecionar o terreno onde iria ser construída Brasília, JK e sua comitiva posam para uma fotografia diante de um marco da ocupação do território, um emblema bastante conhecido na história brasileira: um grande cruzeiro fincado no solo, em cuja confecção, reforça a narração, “foi utilizado exclusivamente pau-brasil”. No documentário *O bandeirante*, o mesmo cruzeiro reaparece, agora rodeado por milhares de pessoas que participam de uma atividade religiosa que marcava a inauguração das obras de Brasília. Ao som de um coral religioso, o imponente *voice over* anuncia: “Dia 3 de maio de 1957, a primeira missa”.



Estas sequências nos remetem de forma explícita à imagem eternizada pelo quadro *A primeira missa no Brasil*, obra pintada por Victor Meireles em 1860, a qual retrata a mítica celebração de 26 de abril de 1500: padres e oficiais portugueses rezam ao pé do cruzeiro no meio da mata enquanto são observados por uma multidão de indígenas. Evento-chave na narrativa do descobrimento do Brasil pelos portugueses, a imagem é velha conhecida do imaginário nacional por ter desde o século XIX estampado cédulas de dinheiro, selos, cadernos escolares. Se a catequização das populações indígenas foi um dos artifícios para a

conquista do território brasileiro no período colonial, as imagens da construção de Brasília reativam tal estratégia simbólica, onde a concepção da cidade faria jus aquele espírito missionário. A cruz fincada no solo é o elo fundamental que permite a equiparação entre os dois momentos históricos. Brasília se apresentava em suas primeiras imagens como nada menos que o redescobrimto do país. Por esse simbolismo, como veremos mais adiante, o símbolo da cruz se revelará um dos alicerces visuais do projeto de Brasília, e que será devidamente apropriado pelo cinema de Adirley Queirós.

Seguindo com os filmes que retratam a fundação de Brasília, em outro cinejornal, datado de 1958³⁰, uma cartela inicial prenuncia: “Entre os paralelos 15 e 20, um sítio onde se formava um lago, surgirá a Grande Civilização, a Terra Prometida, donde manam leite e mel. Uma inconcebível riqueza se estabelecerá. Estas coisas sobreviverão na terceira geração”. A legenda abaixo do texto explica que trata-se de uma passagem de 1883, atribuída a São João Bosco (Dom Bosco). Antes mesmo da projeção, a cartela atribui um estatuto divino ao cinejornal. Pois, a seguir, os espectadores do cinema terão a visão do acontecimento de uma verdadeira profecia em forma de cidade-imagem: “Brasília é um sonho secular que está surgindo em ritmo febril, (...) simbolizando esplendidamente o dinamismo, a inteligência e o patriotismo do povo brasileiro”, reforça outra cartela inicial. Após assistirmos as obras em andamento, o noticiário retrata ainda um colheita de frutas e legumes sonorizadas por valsa romântica que embala a voz do locutor: “Em Brasília, a terra é dadivosa e boa. E como diria o primeiro cronista do descobrimento do Brasil e escrivão da frota da Cabral, Pero Vaz Caminha: ‘Em se plantando dar-se-á nela tudo’”. Verdadeiro oásis no interior do país, as imagens da fundação de Brasília permitem aos espectador imaginar ali o recomeço da história nacional, ou ao menos aquela que nos foi narrada pelos colonizadores.

Inúmeros foram os cinejornais de tom ufanista produzidos entre o início das obras e a inauguração de Brasília em 1960. Sua realização competia a empresas produtoras contratadas diretamente pelo Estado ou a iniciativa da própria Agência Nacional, órgão de comunicação oficial do governo federal³¹. Exibidos antes dos longas-metragens, os filmes de atualidades, como também eram conhecidos, agregaram àquela forma de jornalismo a experiência estética da sala de cinema. Porém, o notório desinteresse da história do cinema brasileiro por esse tipo

³⁰ Cinejornal informativo nº 20/58.

Disponível em <http://video.rnp.br/portal/video/video.action?idItem=3732>

³¹ Para uma análise mais detalhada do conjunto de cinejornais produzidos no período, ver ALVIM, Clara de Andrade (org.) *Os Cine-jornais sobre o período de construção de Brasília*. Brasília: MEC – SEC – Sphan/pró-Memória, s/d.

de filme, como observou certa vez Jean-Claude Bernardet (1979), ignora que o alicerce da produção cinematográfica nacional até os anos 1960 não foi o filme de ficção. À época da construção de Brasília, o cinema brasileiro atravessava uma crise que produziu transformações determinantes em seus modos de produção e opções estéticas. O fechamento da companhia Vera Cruz, em 1954, sepultava mais um ciclo de anseios industriais, ao passo que o lançamento de *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, em 1955, simbolizava novas possibilidades de realização. Em paralelo, a produção de cinejornais informativos e documentários encomendados se mantinha pujante, com ampla penetração nas plateias e sólida sustentabilidade econômica. “A tendência dos historiadores foi aplicar ao Brasil, sem crítica, um modelo de história elaborado para os países industriais em que o filme de ficção é o sustentáculo da produção. Não é o que se deu no Brasil”³². Beneficiados por uma legislação criada no início da Era Vargas, a qual obrigada sua exibição em salas de cinema comerciais, a maior parte dos noticiários cinematográficos produzidos até os anos 1970 convergiam para a criação de um imaginário favorável às expectativas oficiais, aos interesses do capital industrial e ao culto da figura do líder político³³. Polêmico, o projeto de mudança da capital do Rio de Janeiro para o Planalto Central proposto pelo presidente eleito Juscelino Kubistchek enfrentava forte oposição nos bastidores políticos, além de ser totalmente desconhecido da maior parte da população.

Realizados entre 1956 e 1960, os cerca de 30 cinejornais e documentários os quais tivemos acesso³⁴ atestam na cinematografia nacional o uso deste tipo de filme como propaganda ideológica do Estado, sendo evidentes as tentativas de condução da população em favor da guinada desenvolvimentista proposta pelo governo JK. Filmes que cumpriram o papel de inventar uma memória, sacralizá-la e fazer da cidade a síntese e a representação do contexto de modernização que o governo almejava para o país. Contudo, para além da identificação destes conteúdos explícitos de propaganda, nos interessa perceber como os cinejornais e os documentários do período incorporam e desdobram o ideário desenvolvimentista em seu próprio trabalho de montagem e projeção histórica sobre os espaços vazios.

³² BERNARDET, 1979, p. 28.

³³ Para uma análise detalhada deste cenário, ver MAIA, Paulo Roberto de Azevedo, *A historiografia do cinejornalismo no Brasil* in *Anais do 3º Seminário Nacional de História da Historiografia*. Ouro Preto: Edufop, 2009.

³⁴ Depositados em diferentes acervos públicos e particulares, os filmes os quais nos referimos aqui estão todos digitalizados e disponíveis nos portal da Rede Nacional de Ensino e Pesquisa (<http://video.rnp.br/portal/home>) e no Youtube.

Eternizado pelo slogan “50 anos em 5”, o programa de aceleração do crescimento do país tem em *As primeiras imagens de Brasília* (1957), de Jean Manzon, sua encarnação cinematográfica. Sempre acompanhado de trilha sonora épica, o *voice over* narra as obras em curso na capital:

“os pesados engenhos abrem, conquistam e subjagam o espaço (...) máquinas gigantescas para um gigantesco movimento de terra. (...) Só a estrada entre Brasília e Belo Horizonte tem 730 quilômetros de extensão. Ela colocará em 14 meses o Rio de Janeiro e São Paulo em ligação asfaltada com a nova capital”.

Sob imagens de uma cachoeira, sem qualquer sinal de obras em curso, a voz prenuncia-se ainda que

“25 mil cavalos serão produzidos por uma usina a três quilômetros da cidade, que será construída em 18 meses. Somente na bacia deste Rio existe água suficiente para duplicar o abastecimento atual do Rio de Janeiro”.

Logo em seguida, quando vemos passageiros desembarcarem de um avião, o narrador trata de enaltecer

“a cidade da era da aviação. Rio-Brasília em no máximo de três horas. Há 60 anos, quando se demarcou a sua área, a comissão fez em três meses a mesma viagem”.

“Como não sentir-se forte e seguro de si depois de assistir a esses filmes?”³⁵. Em suas reflexões sobre o cinema brasileiro do período, Bernardet observa que talvez nenhum outro cineasta tenha absorvido o espírito desenvolvimentista como o fez Jean Manzon³⁶, cujos filmes “chapa branca” investiam repetidamente em enunciar qualidades e enumerar quantidades para as imagens. Além de descrever e adjetivar positivamente tudo o que vemos, a narração propõem ao espectador uma relação industrial com as imagens. A cachoeira ainda virgem, a estrada em processo de construção e o aeroporto em funcionamento são três estágios da montagem, ou melhor, da linha de montagem fordista que conduz o documentário – e a construção da capital. Como uma fábrica, o território se institui por prazos e rendimentos, por índices de produtividade sistemáticos e cartesianos. Trata-se de um

³⁵ BERNARDET, 2007, p. 25.

³⁶ Realizador de origem francesa, radicado no Brasil desde os anos 1930, com extensa filmografia de cinejornais, documentários e filmes publicitários, produzidos até os anos 1970. Não deixa de ser simbólico que boa parte do acervo de Jean Manzon tenha sido recentemente restaurado e digitalizado por iniciativa de uma grande empresa multinacional de peças para máquinas automotivas e industriais, como observamos no link <http://www.dana.com.br/historia/>

prelúdio do próprio funcionamento inteiro daquela cidade, como veremos no próximo capítulo.

Logo na abertura de *As primeiras imagens de Brasília*, somos convidados a assumir o ponto de vista do presidente que, da janela de um avião, observa o início das obras da nova capital. Em um longo *travelling*, sobrevoamos a paisagem desértica, onde se destaca um terreno ocupado por poucas casas improvisadas. Como de praxe, a música triunfante ancora a narração: “Árvore da vida nacional plantada no planalto central. O homem brasileiro não mais arranha as praias como os caranguejos. Brasília: um polo magnético em Goiás”. Nesta e em outras imagens aéreas da época, o espectador-caranguejo, metáfora do brasileiro subdesenvolvido, é convidado a antever a cidade nova em grandes planos geográficos da paisagem intocada que se estende até o horizonte. Naquele lugar ermo, onde não há qualquer sinal de ocupação humana anterior, o filme aguça o espectador a imaginar “a cidade que guiará o futuro do país”, como quem constrói “do zero” a história de um país. Sobre essa pretensão do projeto de Brasília, poderíamos mais uma vez recorrer a uma percepção de Clarice Lispector: “Brasília é artificial. Tão artificial como devia ter sido o mundo quando foi criado”³⁷.

Em sua gênese, o desenvolvimentismo que contagia a linguagem do cinema de Manzon tem como base as estratégias da “narrativa de fundação”. Evocada por Ismail Xavier (2012) para dar conta da influência do cinema industrial norte-americano e mexicano sobre o estilo da paulista Vera Cruz, esse recurso narrativo se revela ainda mais patente na produção documental que se pôs a filmar a construção de Brasília. Nestes filmes, o passado é longínquo, sendo apenas evocado nas comparações com a chegada dos portugueses no continente ou com as jornadas dos bandeirantes – os sertanistas que a partir do século XVII romperam o interior do país em busca de riquezas minerais, da demarcação de territórios, da captura de indígenas e do extermínio de quilombos. Se o passado é distante e o presente é uma imagem do solo desértico, só resta projetar ali as imagens do futuro.

“Brasília já existe”, diz o locutor do filme de Manzon na sequência dedicada a retratar o escritório de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, lá onde “técnicos e artistas compõem com linhas, volumes e cores a sinfonia de Brasília (...) que se dedicam a arte de construir cidades perfeitas”. Entre as maquetes dos edifícios modernistas que serão erguidos sobre o planalto desértico, o locutor de *As primeiras imagens de Brasília* exalta a cidade onde “a idade da

³⁷ LISPECTOR in XAVIER; KATINSKY, 2012, p. 181.

técnica reencontra a idade da harmonia”. Em outras palavras, trata-se de uma cidade que promove o encontro entre a *modernização*, enquanto ideologia desenvolvimentista, e o *modernismo*, cujas vanguardas estéticas caracterizaram-se igualmente por um discurso de rompimento com o passado, pelo seu apagamento e reinscrição.

Em sua etnografia crítica acerca do projeto de Brasília, James Holston observa como, ao propor um futuro radicalmente diferente do presente subdesenvolvido do Brasil, apresentando inclusive os meios inquestionáveis para se chegar até ele, a arquitetura modernista e a tendência desenvolvimentista se alinham. Ambos trabalham de forma retroativa, de um fim imaginado em direção às precondições deste. Da mesma forma opera o cinema nos primeiros tempos de Brasília: o território que nos propõe imaginar é uma cidade que “já existe” antes mesmo de ser construída. Trata-se de uma abordagem marcadamente teleológica da história, “uma total descontextualização, na qual se toma um futuro imaginado como base crítica pela qual avaliar o presente. Como carece, assim, de uma noção de contexto histórico, a visão modernista da história é paradoxalmente *desistoricizante*”³⁸.

A cartela inicial de *As primeiras imagens de Brasília* nos confronta com esse paradoxo observado por Holston: “este documentário tem a única finalidade de historiar em imagens os primeiros meses de vida de Brasília”. “Historiar em imagens” a constituição daquele território surge, contraditoriamente, como forma de desconectar-se do presente do país, onde o passado não é senão uma imagem distante evocada para justificar as ações que vemos nas imagens. Nessa ordenação causal do tempo, a história que se avizinha do presente não põe em questão as suas relações e conexões, determina antes os seus termos e elementos simbólicos. Assim, se o cinema desenvolvimentista de *As primeiras imagens de Brasília* opera conforme “movimentos que abrem, conquistam e subjagam o espaço”, como diz o *voice over*, esse ataque espacial vale também para seu tratamento da história, a qual subjugua pelos imperativos do progresso. Já em suas *Teses sobre o conceito de história* Walter Benjamin nos alerta: “a ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo”³⁹. Tal concepção de história, como buscamos observar, está unicamente apontada para o futuro, como um território que se inscreve sobre “páginas em branco”, como um cinema de tábula rasa.

³⁸ HOLSTON, 1993, p. 17.

³⁹ BENJAMIN, 1987, p. 229.

Trata-se de um cinema que busca a todo custo uma “territorialização absoluta” dos espaços e do tempo. Em sua inscrição geográfica e sua apropriação histórica, o filme tenta anular os predicados da desterritorialização e da reterritorialização latentes em qualquer território. Nesse devir dos territórios de que nos falam Deleuze e Guattari,

“não se deve confundir reterritorialização com o retorno a uma territorialidade primitiva, ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que também perdeu a sua”. (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 40).

Já na primeira década após a inauguração da nova capital, o cinema não cessará em tencionar Brasília enquanto território idealizado e pretensamente acabado. Como veremos no capítulo II, o cinema de Joaquim Pedro de Andrade se lançará na tarefa as desterritorializações no interior do próprio projeto modernista-desenvolvimentista de Brasília, desdobrando no cinema a dialética benjaminiana acerca do progresso e da modernidade: “não há monumento de cultura que não seja ao mesmo tempo um documento de barbárie”.

Se o cinema contemporâneo de Adirley Queirós faz eco a essa premissa, não é possível ignorar que suas imagens são produzidas a partir de um território apartado da capital. Apesar das fronteiras materiais e subjetivas, seus filmes mantêm com o projeto de Brasília inevitáveis pontos de contato históricos e geográficos. A começar pelo próprio gesto de fundação da nova capital que, no mesmo movimento, promoveu violentas desterritorializações ao negar o direito à terra para os candangos. A territorialidade perdida conhecerá, então, uma reterritorialização fora do Plano Piloto, onde o mesmo chão de terra batida os aguardava, desterritorializado.

Adsorver a terra

Como já apontamos, a aproximação entre o primeiro cinema de Brasília e a obra de Adirley Queirós surge aqui como uma tentativa deliberada de dar continuidade às próprias operações de montagem levadas a cabo por *A cidade é uma só?*. Ao longo do filme, os três personagens principais – Zé Bigode, Nancy e Dildu – têm as suas vidas no presente da Ceilândia intensamente pelo passado, tanto por materiais de arquivo como por símbolos e outros elementos visuais próprios do período de fundação de Brasília, que participam tanto do caráter mais documental do filme quanto tomam parte em sua face mais ficcional. Percebemos que essa dimensão histórica é intensamente acompanhada por uma dimensão geográfica, onde a referência ao chão do planalto tão patente no primeiro cinema da capital retorna como elemento igualmente basilar no trabalho estético dos filmes de Adirley. Nossa atenção se volta aqui para o atravessamento entre essas duas dimensões, onde a investigação dos procedimentos históricos dos filmes guiará nossa escrita.

Nancy, cantora e testemunha ocular das remoções, é talvez a personagem cuja relação com as imagens de arquivo se revela mais indicial, ao menos em um primeiro momento do filme, na medida em que são as suas entrevistas responsáveis por construir o que seria a “narrativa de remoção” da Ceilândia – face obscurecida e complementar à “narrativa de fundação” de Brasília. Para tal, a montagem entremeia seus depoimentos com trechos de cinejornais produzidos pela Novacap⁴⁰ à época da criação da Ceilândia. Enquanto o *voice over* busca justificar a “erradicação das favelas”, uma trilha sonora singela ancora as imagens de famílias inteiras sendo removidas de suas casas, seus pertences colocados na boleia de caminhões que partem levando aquelas vidas para longe do Plano Piloto. Nos chama a atenção que, já perto do final da cena, seja possível ouvir claramente os ruídos dos pneus dos caminhões arrastando a terra. O volume estridente desse som nas imagens do cinejornal, provavelmente inseridos pela mixagem de *A cidade é uma só?*, encontra na plasticidade da fricção com a terra um ruído capaz de reforçar sensorialmente a brutalidade daquele processo. Ao final do cinejornal, a câmera sobrevoa um gigantesco assentamento planejado e repartido em grandes retângulos, lugar de destino dos removidos, sobre o qual explica o *voice over*: “um local onde se pudesse harmonizar os serviços públicos e dar condições melhores de vida

⁴⁰ Companhia Urbanizadora da Nova Capital, empresa estatal criada para em 1956 por JK para a construção de Brasília, assumindo a seguir a administração da infraestrutura da nova capital. Durante todo esse período financiou uma série de cinejornais para divulgar e legitimar as ações do governo do Distrito Federal.

àquela gente até então favelada”. Imediatamente em seguida, a entrevistada Nancy trata de contradizer o locutor: “Quando nós chegamos aqui não tinha nada disso (...) foi um outro choque, porque era muito mato, muita terra, muita poeira e ‘infra’ [estrutura] nenhuma”. Como não poderia ser diferente, a memória dos moradores da Ceilândia possui uma estrita ligação com o solo.

A partir dessa composição dialética entre as imagens de arquivo e a fala contestadora de Nancy, a montagem desconstrói o discurso oficial e reconstitui a história de Ceilândia do ponto de vista daqueles que viveram a experiência cruel de ter seu território erradicado. Essa mesma conjuntura histórica da periferia é também o disparador narrativo de *Rap, o canto da Ceilândia*: “Isso aqui é uma história de sangue, suor e lágrimas”, resume o rapper X nos primeiros minutos do curta. Coincidentemente, os dois filmes se dedicam a articular, através da montagem paralela de arquivos e de depoimentos, uma mesma sequência de imagens trágicas: primeiro, a demolição das favelas no Plano Piloto, pedaços de casas e pertences dos moradores espalhados pelo chão; em seguida, vidas inteiras amontoadas na traseira dos caminhões; por fim, o novo choque com as terras descampadas.

Mas o chão de terra não é apenas uma imagem localizada no passado. Em *Rap*, os descampados vistos nos arquivos da remoção não se distinguem muito dos espaços filmados no presente da Ceilândia, onde predominam os terrenos baldios e as ruas de terra batida por vezes cercadas de lixo e esgoto. Ao priorizar essas imagens para a composição da paisagem da Ceilândia, o filme faz do chão um elemento de aproximação que por semelhança identifica as condições de vida do passado ao presente ainda precário das cidades-satélites. Nada mudou muito desde a remoção, podemos supor. Sobre as imagens precárias do presente, X reforça: “Isso aqui é batalha de muita gente que lutou para criar suas famílias, (...) pra ter o seu pedaço de chão. Então eu acho que esse lado também deveria ser mostrado”.

A sugestão de X, ainda no primeiro curta de Adirley, pode ser vista como uma espécie de incumbência que o cineasta assume e desdobra em seus filmes posteriores. Um certo “dever” de mostrar “o outro lado”, onde os oprimidos assumem o papel de sujeitos do discurso histórico. Esse forte apelo histórico que estrutura a obra de Adirley – como também perceberemos adiante com *Branco sai, preto fica* – não é senão um contraponto direto a estética desistoricizante, de apagamento e de descontextualização que pautou o projeto modernista de Brasília. Nesse sentido, fazendo coro a uma observação de Cláudia Mesquita, “não é de se espantar que venha da periferia tão forte desejo de história: se a concepção do

Plano Piloto pretendeu apagá-la e extirpá-la, a ocupação das cidades-satélites é um dos processos centrais na ‘recuperação da história’ de Brasília”⁴¹.

Mas tal investimento histórico, como veremos, vai além da mera reconstituição dos fatos, de uma aproximação por semelhança entre presente e passado ou de uma busca pela verdade que estaria localizadas nos arquivos. Para pensar alguns operações históricas dos filmes de Adirley poderíamos evocar uma frase de Nietzsche citada por Benjamin: “Precisamos de uma história, mas não como precisam dela os ociosos que passeiam nos jardins da ciência”⁴². Nesse ímpeto, os filmes de Adirley não apenas iluminam acontecimentos obscurecidos pelos quais o passado esclarece o presente, ou o presente esclarece o passado. Mas desestabilizam o próprio estatuto histórico-geográfico de Brasília, onde o solo nu do planalto se resumia a uma superfície para projeção de um futuro utópico ou como depositário de “imagens arcaicas”, ambas organizadas de forma linear e cronológica. Arcaico, nos lembra Didi-Huberman, “é assumir uma ‘função claramente regressiva’, buscar ‘uma pátria’ no tempo passado”⁴³, tal qual os cinejornais de Brasília tanto recorreram.

Em *A cidade é uma só?*, em paralelo ao relato de Nancy sobre os detalhes das remoções e da Campanha de Erradicação das Invasões, acompanhamos a panfletagem de Dildu, candidato fictício a deputado distrital. Com a ajuda do cunhado Zé Bigode ele distribui santinhos em um sinal de trânsito e interpela motoristas com suas propostas de campanha, reivindicando entre tantas coisas uma indenização para os moradores “abortados” para a Ceilândia no passado. Mas Dildu não apenas evoca a história de remoção da Ceilândia como um pedido de restituição pelas espoliações sofridas, mas faz o passado funcionar em prol da sua dramaticidade. Como tão bem observado por Tatiana Hora e Victor Guimarães,

“é essa adesão à ficção a tática que o documentário elabora para ir de encontro às ilusões do mito da cidade do futuro, aurora de um país mais desenvolvido e justo. Não se trata apenas de desvelar a mentira da falsa consciência da ideologia do progresso, mostrando a verdade por trás dos grandes monumentos de Brasília, mas sim de confrontar as quimeras dessas utopias com a verdade da ficção”. (HORA e GUIMARÃES, 2015, p. 114).

Desde sua primeira aparição no filme, Dildu já irá travar uma relação distinta com os arquivos daquela que observamos nas primeiras cenas de Nancy. Sentado ao redor de uma fogueira, ele e outros amigos cantam um rap cuja letra apresenta a cidade-satélite aos

⁴¹ MESQUITA, 2015, p. 4.

⁴² NIETZSCHE *apud* BENJAMIN, 1987, p. 228.

⁴³ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 192.

forasteiros: *Eu moro na Ceilândia, uma quebrada de resposta / chegando por aqui vem pisando de mansinho...* Trata-se de um rap “das antigas”, como lembra o personagem Marquim ao final da cantoria. Essa é exatamente deixa que a montagem encontra para trazer outros materiais do passado a tona, não o passado da Ceilândia, mas o seu contraponto ufanista: através de uma colagem de músicas típicas brasileiras, um cinejornal de 1972 ilustra as diferentes manifestações culturais presentes em Brasília. Vemos e ouvimos sambistas, baianas, passistas de frevo e dançarinos gaúchos – o rap, como em outros filmes de Adirley, é a musicalidade que ressoa da periferia. Por fim, o cinejornal propagandístico frisa a imagem de uma criança sorridente sentada em um gramado, dando ensejo para o locutor afirmar: “Brasília, síntese da nacionalidade, espera por você”.

Em uma operação similar a que observamos com Nancy, do cinejornal ufanista a montagem de *A cidade é uma só?* corta imediatamente para um personagem do presente, que retruca a imagem de arquivo: “Será?”, pergunta Dildu, desconfiando do locutor do cinejornal, enquanto circula perdido dentro de um carro nas vias expressas do Plano Piloto. Se Nancy veio contrapor o cinejornal da Novacap revelando a “verdade dos fatos”, aqui Dildu recorre à ironia para dobrar a imagem do passado em uma possibilidade de ficção no presente. Em verdade, sua pergunta-resposta tem um efeito de “eco” no interior do filme. Trata-se da mesma indagação desconfiada que faz Zé Bigode ao seu comparsa quando ambos estão diante da paisagem desértica do planalto projetando ali o futuro dos empreendimentos imobiliários no entorno da Ceilândia: “Será?”. A repetição dessa mesma pergunta ainda nos primeiros minutos do filme e em situações distintas, nos leva a perceber as tentativas de *A cidade é uma só?* em conectar diretamente o ufanismo do passado de Brasília às ilusões criadas pela especulação imobiliária e aos descaminhos da questão fundiária da Ceilândia no presente. A assepsia e o autoritarismo que um dia removeram, hoje assumiram a “refundação” daquele território sob as vestes do mercado – do qual Zé Bigode é apenas uma caricatura mambembe. “Os barracos verticalizados sobem sobre concretos de especulação imobiliária: o entorno nos espera”, nos diz a cartela final de *A cidade é uma só?*.

Assim, o filme cria insistentemente pontos de contato não apenas entre as temporalidades implicadas, mas entre os processos trágicos de formação territorial que pautam a relação entre Ceilândia e Brasília, os quais não cansam de se metaforsear no presente. Esses paralelos que conectam e atualizam as formas de opressão dos poderes centrais – antes o Estado, agora o mercado – nos remetem a uma sugestão que Didi-Huberman desdobra da premissa benjaminiana “escovar a história a contrapelo”, propondo

que “o artista e o historiador teriam, portanto, uma responsabilidade comum, tornar visível a tragédia na cultura (para não apartá-la de sua história), mas também a cultura na tragédia (para não apartá-la de sua memória)”⁴⁴.

Nessa batalha por jogar com a história em uma “cidade sem passado” – como disse Milton Santos já em 1965 sobre Brasília⁴⁵ – o trabalho dos filmes de Adirley nos remetem às conhecidas divagações de Benjamin em torno do quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee, as quais nos apropriaremos livremente a seguir. Não por acaso, o texto de Benjamin trata diretamente de uma crítica direta à modernidade e à sua concepção de desenvolvimento, da qual Brasília se revelou uma caricatura. Naquela alegoria benjaminiana, um anjo de asas abertas tenta se afastar de algo que, ao mesmo tempo, ele encara fixamente, com os olhos arregalados. É o anjo da história, diz Benjamin, “que tem o rosto voltado para o passado, onde ao invés de uma cadeia de acontecimentos discerníveis, ele vê uma catástrofe única”⁴⁶. Pois a fundação e a remoção se revelam em *A cidade é uma só?* um mesmo gesto, que se remove e se acumula no solo de Ceilândia e de Brasília. Perdidos nas autopistas do Plano Piloto, Dildu diz para Zé Bigode: “Morreu foi gente aqui, isso aqui tá amaldiçoado, nós tem que sumir daqui, nosso negócio é pra lá... Asa sul, asa norte, norte, morte, morte...”. Como observa Benjamin sobre o anjo de Klee, aqui também “não há tempo para fechar as asas, acordar os mortos e reconstruir todos os fragmentos do passado”⁴⁷. Pois ainda hoje uma tempestade afasta os personagens de Adirley da “cidade paraíso” e os impele irreversivelmente para o “futuro” que nunca chegou, ao qual eles viram as costas enquanto suas asas amontoam imagens-ruínas até o céu. Essa tempestade se chama “progresso”, e sopra sem cessar levantando a poeira do chão do planalto central.

Buscando desdobrar essa percepção filosófica sobre os procedimentos históricos de *A cidade é uma só?*, gostaríamos de nos deter em mais uma cena de Dildu. Morador de Ceilândia, a rotina do personagem é pautada por longas jornadas de deslocamento até o Plano Piloto, onde trabalha como faxineiro. Quando o personagem adormece no banco de um ônibus pela exaustiva viagem, um *voice over* efusivo adentra a cena:

“Os longos caminhos da nova civilização brasileira. Brasília, a irradiar-se para o norte, para o centro e para o sul. Todo um vasto sistema circulatório de um país cuja imensidade territorial faz com que a construção de estradas vitais seja uma épica aventura”.

⁴⁴ DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 215.

⁴⁵ SANTOS, 2002, p. 125.

⁴⁶ BENJAMIN, 1987, p. 226.

⁴⁷ BENJAMIN, 1987, p. 226.

Extraído de *As primeiras imagens de Brasília*, a locução fora originalmente utilizada naquele cinejornal sobre planos aéreos que retratavam as novas estradas construídas em direção à Brasília, parte do projeto de integração do país alavancado pelo nacional desenvolvimentismo do governo JK. Deslocada, a voz que pregava a “união nacional” versa agora sobre uma cena de exclusão. Na “aventura” cotidiana entre a cidade onde vive e a cidade onde trabalha, Dildu sonha com as imagens da fundação de Brasília. O efeito dramático dos arquivos resulta também em um efeito de espacialidade, onde a ampliação do território nacional no passado se desdobra no estabelecimento de rígidas fronteiras entre Brasília e Ceilândia no presente. É novamente a ironia o recurso crítico que permite ao filme resignificar as imagens históricas. O recurso vem ao mesmo tempo intensificar e ultrapassar a melancolia de Dildu, sobrepondo-se a um mero sentimento de exclusão, para que nele não se encerre a imagem. Didi-Huberman, comentando a importância que Benjamin atribui ao efeito irônico das alegorias históricas, pensa como

“a ironia irá se opor também à atitude cínica ou tautológica – ‘não há mistério ou, se houver, não me interessa’ –, já que nos deixa face ao mistério como face a interminável questão, à interminável coisa perdida da qual nos resta rir com o *riso escritor*, aquele que sabe jogar e perder, ganhando apenas – modestamente – algumas constelações de palavras” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 186).

Rindo da cena de Dildu não estamos produzindo uma síntese histórica, uma conclusão esclarecida, como uma dialética que dissolveria a tensão entre as temporalidades – presente e passado. Nada está sendo restituído, nenhuma verdade está sendo revelada. Trata-se de uma montagem irônica que se ensaia menos por continuidades ou por causalidades históricas do que pelo investimento em um elemento ambíguo que sobrevive no tempo, um elemento essencialmente geográfico mas que sequer vemos em quadro: uma “estrada”, um caminho que aparta a periferia na mesma medida que mantém os removidos suficientemente ligados ao Plano, e que outrora serviu de símbolo para a união nacional em torno de Brasília. O cruzamento que a montagem nos propõe entre uma estrada que ontem integrou a nação e uma estrada que hoje distancia o centro da periferia encontram aqui uma associação por sua visualidade. Mas a sobrevivência do elemento “estrada” não é um fator que surge para evidenciar as semelhanças entre uma imagem do passado e uma do presente, operação que seria capaz de dar a ver a permanência de uma situação de exclusão social da periferia – como anteriormente percebemos em *Rap, o canto da Ceilândia*, cuja montagem justapõe as imagens de arquivo da remoção às tomadas dos descampados no presente da cidade-satélite. Nessa cena de Dildu não estamos diante de uma montagem dialética, mas de uma imagem “em si”

dialética, que se configura pelo encontro de temporalidades cruzadas, heterogêneas, que coexistem de forma não resolvida em uma mesma imagem. Não se trata aqui de esclarecer o espectador acerca das contradições projeto do Brasília opondo uma imagem do passado e uma do presente, mas de intensificar ambas as imagens, produzir um choque entre elas em um procedimento dialético que “não é uma progressão, e sim uma imagem que salta”, uma *imagem dialética*, como nos fala Benjamin, “uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade que deve ser captado o outrora”, mas algo que necessariamente se perde no instante seguinte. Se a cena de Dildu nos permite pensar nas contradições do projeto de Brasília, o fazemos com alguns sorrisos pelo “Outrora [que] encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação”⁴⁸.

Se inicialmente observamos a relação indicial que Nancy estabelece com as imagens do passado na primeira parte de *A cidade é uma só?*, os desdobramentos dessa relação ao longo do filme nos permitem perceber mais uma modulação dos confrontos da obra de Adirley com a estética do apagamento histórico que caracterizou o projeto de Brasília. Em paralelo ao seu relato de sobrevivente das remoções, Nancy empreende ainda uma busca por uma arquivo específico de Outrora passado: ela tenta recuperar o jingle criado pelo Governo do Distrito Federal como propaganda da Campanha de Erradicação das Invasões. Isso porque, como nos conta em sua entrevista, foi ela mesma uma das crianças da Vila do IAPI recrutadas à época para compor o coral que cantaria a fatídica música da remoção nas rádios e nas ruas de Brasília. Agora, ela e outros músicos reconstituem em estúdio a melodia original, Tateando notas e semitons. A personagem busca ainda os registros originais depositados no Arquivo Público do Distrito Federal. Ela toca imagens, manipula fotografias, abre rolos de filmes em uma moviola. Diante de uma foto dos primeiros tempos da Ceilândia, onde vemos uma grande fila de moradores com suas latas aguardando para pegar d’água, Nancy perde as palavras, mareja. Por um momento, em silêncio, ela se permite uma regressão.

Mas Nancy não encontra os arquivos das crianças cantando o jingle, no qual talvez pudesse se reconhecer. Mesmo que tudo encontrasse, é possível dizer que as imagens empoeiradas não bastariam ao filme de Adirley. Pois, tanto quanto as imagens, interessa a *A cidade é uma só?* dar a ver a “produzir poeira”, produzir história. Pois desde o início da narrativa a montagem nos apresenta a filmagem desaparecida: hermeticamente dispostas em um palco e identicamente vestidas, um grupo de crianças canta a música da remoção: *Você*

⁴⁸ BENJAMIN, 2006, p. 504 e 516.

que tem / um bom lugar pra morar / nos dê a mão / ajude a construir nosso lar / Para que possamos dizer juntos / A cidade é uma só. De onde então provém essas imagens tão explicitamente manipuladoras, revelando toda violência da ficção criada pelo Governo do Distrito Federal? Como pode ser verdadeira tamanha falsidade?

Pois não está depositada nas instituições a “verdade” da história que Adirley almeja recuperar. Tampouco lhe interessa encerrar o passado simplesmente em regressões melancólicas, como um personagem que se limita a lamentar uma tragédia do passado. Na inexistência das imagens do jingle, o realizador coloca Nancy na função de maestra de um coral de criança da Ceilândia para filmar o arquivo no presente, arquivo esse que talvez nunca tenha sequer tenha existido, nos revelando o dispositivo apenas nos últimos minutos do filme. Se, como nos lembra Foucault, “o arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares”⁴⁹, o filme de Adirley é também um “arquivo” – e não apenas um filme que se apropria de imagens de arquivos. *A cidade é uma só?* desvela a história em seu flagrante delito de fabricar ficções, como desde sempre foi em Brasília. Assim, a memória só passa a existir enquanto imagem na medida em que o cinema a produz, a imagem e a história, como acontecimentos simultâneos.

Assim também o faz Pierre Perrault em *Pour la suite du monde* (1963) quando propõe aos moradores de uma ilha canadense no Quebec retomarem, a pedido do filme, a pesca da beluga, atividade tradicional que desapareceu na comunidade e que apenas os moradores mais antigos sabem narrar. Juntos, jovens e idosos fincam estacas na maré baixa e aguardam, um tanto descrentes à princípio, a improvável pesca do animal. O que poderia ser apenas uma simulação, a “veneração” de uma lenda, se reconfigura pelo recomeço de uma coletividade perdida. É “o discurso indireto livre do Quebec, um discurso de duas cabeças, de mil cabeças, ‘pouco a pouco’”, formando uma narrativa de simulações ou simulações de narrativas que destronam as narrativas verazes, “o que de fato foi”⁵⁰. Mais adiante voltaremos a essas “potências do falso” de que nos fala Deleuze, mas por hora nos interessa pensar no elemento geográfico que sobrevive no tempo, aquele no qual personagens e cineasta entram em contato para recuperar a história: a água gelada do Quebec, a superfície onde fincam os objetos do passado para cutucar a memória e demarcar um território no presente. As mesmas estacas que, refletidas pelo movimento das águas da baía, tem sua imagem leve e belamente distorcidas, como a própria memória que dali emerge. Absorvido àquela superfície, entre a realidade e seu

⁴⁹ FOUCAULT *apud* HORA, 2012, p. 151.

⁵⁰ DELEUZE, 2005, p. 183 e 186.

reflexo deformado pelo espelho d'água, o cinema se faz em continuidade com o mundo. Se a água da baía do Quebec foi esse elemento geográfico que convocou uma memória para reconstruir a história a partir da ficção, pensamos que o chão do planalto cumpre um papel análogo no cinema de Adirley Queirós.



Todos os dias, antes de pegar o ônibus de volta para Ceilândia, Dildu é obrigado a caminhar por um grande descampado no Plano Piloto, onde atravessa uma nuvem de poeira do cerrado. A poeira da remoção de que Nancy nos fala em sua entrevista também na escapa a memória de outros personagens de Adirley. “Eu nasci em Taguatinga. De lá pra cá, velho, a gente olhava e só via poeira. Era a poeira que pairava ali no centro da Ceilândia”, relembra DJ Jamaica em *Rap, o canto da Ceilândia*. Para recuperar a história de fundação e remoção *A cidade é uma só?* levanta a poeira da história, fazendo do chão um campo aberto para a ficção dos personagens de Adirley, como na cena em que Dildu e Zé Bigode caminham pela Esplanada dos Ministérios.

Cartão postal símbolo de Brasília, a perspectiva da Esplanada com o Congresso Nacional ao fundo é talvez o enquadramento mais recorrente entre os filmes que compõem o *corpus* desta pesquisa. Em todas os enquadramentos, mesmo com suas variações, a composição da imagem não foge a uma regra: os edifícios modernistas da Esplanada figuram sempre como uma espécie de moldura para um grande descampado que ocupa no mínimo um terço do quadro, uma terra invariavelmente seca que se derrama do primeiro plano até o ponto de fuga da imagem, o Congresso Nacional. É esse o plano aberto por onde caminham Dildu e Zé Bigode exaustos após um dia inteiro de panfletagens no Plano Piloto. Enquanto o primeiro busca encontrar possíveis eleitores naquele imenso espaço vazio, o segundo não hesita em especular: “eu podia botar uma plaquinha minha aqui pra vender esse terrenão todo”. O chão

do Plano Piloto, de onde no passado os moradores da Ceilândia foram removidos, é agora a superfície que inspira a ficção de Zé Bigode. O grileiro da Ceilândia não poupa o cartão postal do projeto de Brasília, criando ali uma potente ironia histórica, quando a “vingança” dos moradores da Ceilândia viria pelas mãos do mercado imobiliário daquela cidade-satélite.

As ironias que aproximam a especulação imobiliária do projeto de Brasília se intensificam ainda mais em uma outra sequência, trazendo a tona mais um elemento visual do passado de fundação apropriado pelo cinema de Adirley. Em uma cena que retorna ao longo do filme, sentados ao redor de uma fogueira, os personagens da Ceilândia conversam. Em dado momento, um deles questiona a honestidade de Zé Bigode caso Dildu seja eleito para deputado: “Na hora de cortar o bolo cê vai querer a parte maior. Eu conheço cara picareta igual você”, ao que Zé Bigode responde: “Que bolo? Eu quero cortar é lote, meu irmão. Quero cortar em X, ó! Condomínio Norte, Sul, Leste, Oeste. Cada prediozão gigante”. Não por coincidência, esse X a que refere o personagem é também o emblema estampado na camiseta de Dildu, símbolo de sua campanha eleitoral. É ainda o mesmo símbolo incorporado como nome artístico pelo rapper X, um dos personagens de *Rap, o canto da Ceilândia*. De certo, a circulação desse elemento na obra de Adirley não é gratuita. Em verdade, trata-se de uma das mais potentes resignificações que o cineasta propõe sobre um dos elementos basilares do projeto de Brasília, o qual já nos referimos anteriormente: a cruz, aquela mesma que JK fincou no solo para fundar Brasília e que os cinejornais apresentam como imagem equiparável ao momento histórico de descobrimento do Brasil.

Contudo, há uma genealogia a ser percorrida entre a cena da primeira missa de Brasília e o X que ressurgue nos filmes de Adirley. Para tal, gostaríamos de observar brevemente o trecho inicial do curta-metragem documentário *Brasília: planejamento urbano* (1964), dirigido por Fernando Coni Campos, realizado após a inauguração de Brasília e que retornará em uma análise mais cuidadosa no próximo capítulo. Logo na abertura do filme, como de praxe nos filmes ufanistas da época, a câmera sobrevoa o desértico planalto central brasileiro. Em seguida, sob o plano fechado do chão de terra do cerrado, uma animação gráfica traceja na tela duas linhas retas que se cruzam, imagem que o *voice over* trata de explicar o significado:

“Trata-se de um gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial (...) gesto primário de quem assinala um lugar e dele toma posse. Dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz”⁵¹.

A cruz do cinejornal de 1956 se atualiza aqui em um X marcado sobre o solo do planalto, gesto próprio de quem conquista um território. Como em seguida irá concluir o locutor do documentário de Coni Campos, é esse formato em cruz que acaba por inspirar o próprio desenho do Plano Piloto de Lúcio Costa, imagem que Zé Bigode recupera para imaginar os condomínios da especulação imobiliária na Ceilândia. Porém, há ainda mais uma camada histórica do símbolo X que o cinema de Adirley desencava. Como saberemos através da personagem Nancy, “o gesto de tomada de posse” tem outro sentido para os moradores da Ceilândia: para indicar as casas que seriam removidas do Plano Piloto, os agentes do governo marcavam suas fachadas com um grande “X”. Símbolo da fundação de Brasília e da remoção da Ceilândia, essa ambiguidade do X permite mais uma vez ao filme de Adirley conectar os dois acontecimentos históricos, ambos ocorridos sob o mesmo chão de terra, como as imagens abaixo nos mostram. Não é um fotograma do filme, mas o próprio cartaz de *A cidade é uma só?* que acaba por sintetizar em uma mesma imagem a sobrevivência desse elemento visual no tempo. Ao riscar um X sobre o croqui do Plano Piloto de Brasília, ao devolver à Brasília o próprio emblema de sua metáfora fundadora agora em sentido invertido, o cinema de Adirley nos ensina que, assim como a desterritorialização violenta da Vila do IAPI encontrou uma reterritorialização na Ceilândia, também o símbolo da fundação da capital e da remoção pode ser desterritorializado para retornar como a bandeira de um confronto contra o próprio criador, em uma campanha eleitoral fictícia ou no nome de um rapper de da Ceilândia.



⁵¹ O texto lido pelo *voice over*, como exploraremos mais adiante, é a exata transcrição da justificativa escrita pelo arquiteto Lúcio Costa para o projeto do Plano Piloto de Brasília.

Antes ensaiamos um desfecho para os embates histórico-geográficos travados pelo cinema de Adirley em sua relação com o projeto de Brasília, gostaríamos de observar propor uma observação da própria geografia espacial da Ceilândia para pensar como ela vem se configura em outro filme de Adirley. Ao sobrevoarmos a Ceilândia no presente – como nos cinejornais do passado, mas agora por uma imagem de satélite capturada da internet – salta aos olhos o desenho cartesiano das quadras e avenidas, bem distinta da proposta urbanística de Lúcio Costa para Brasília – a qual nos debruçaremos adiante. Como em muitas periferias brasileiras, tão notável quanto são as dezenas de porções de terra vermelha “livres”, pequenos retângulos que pontuam assimetricamente quase todas as quadras da cidade-satélite. Sobre esses terrenos baldios, a maior parte deles servindo como campos de futebol, invariavelmente Adirley lança seus personagens.



Em *Dias de greve*, Wellington Abreu (o mesmo ator que empresta seu corpo a Zé Bigode) é Assis, um ex-jogador de futebol que trabalha em uma serralheria da Ceilândia. Acometido por uma contusão no joelho, nem mesmo as partidas de várzea com os amigos ele pode disputar. Tristonho, entre um e outro trago do cigarro, resta-lhe observar de fora. No trajeto cotidiano de bicicleta entre a casa e o trabalho, o personagem precisa ainda atravessar os campos de futebol da Ceilândia, cenas cujo melancolia é adensada pela trilha sonora. Quando o sindicato decreta uma greve, Assis e os outros trabalhadores vivem dias de ócio na Ceilândia, deambulando sem propósito pela cidade, soltando pipa com as crianças, dançando forró a noite. Os campos de futebol estão sempre no caminho: é lá onde eles bebem vinho em um garrafão, ouvem música alta e batem bola. É lá que os personagens se lançam para constituir, provisoriamente, um território de greve. Em paralelo, os personagens mantêm um trabalho extra no galpão de uma escola de samba, cujo patrono é ninguém menos que o dono

da serralheira, o que leva o sindicato a contestá-los: “uma greve necessita de ordem”. Ao que um grevista responde: “ordem pra mim é todo mundo entrando perfilado no sambódromo no carnaval, bonitinho”. Mas a greve dura pouco. O sindicato “pelego” faz um acordo com o patrão. Inconformados, Assis e os demais são obrigados a retornar ao trabalho. Na volta ao serviço, em frente a pequena fábrica, com suas balizas e marcações, lá está mais um grande campo de futebol da Ceilândia. Sentados no chão, eles aguardam contrariados a abertura dos portões da serralheria. Na saída dos trabalhadores da fábrica, lá estará a terra os aguardando de volta.

O chão do planalto acompanha os personagens de Adirley. Em seus filmes, a terra é um elemento a ser escavado pela montagem, a ser absorvido pelos personagens em suas ficções. Espaço de greve, espaço de reinvenção. Não um campo virgem onde seria possível nos reconectarmos com um lugar originário, ou como páginas em branco onde história recomeçaria do zero. Ao contrário, como nos lembra Deleuze e Guattari, a terra é o espaço próprio dos movimentos de desterritorializações e das reterritorializações, é o elemento que envolve os territórios em um “abraço desterritorializante”.

“Os movimentos de desterritorialização não são separáveis dos territórios que se abrem sobre um alhures, e os processos de reterritorialização não são separáveis da terra que restitui territórios. São dois componentes, o território e a terra, com duas zonas de indiscernibilidade, a desterritorialização (do território à terra) e a reterritorialização (da terra ao território). Não se pode dizer qual é primeiro. Pergunta-se em que sentido a Grécia é o território do filósofo ou a terra da filosofia” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 113).

Como já apontamos anteriormente, o campo conceitual de Deleuze e Guattari está longe de se reservar ao pensamento sobre com os territórios fisicamente estabelecidos, cabendo à associação literal do termo “terra” à imagem do chão do planalto um cuidado redobrado. Contudo, quando nos falamos de “terra”, Deleuze e Guattari não estão trabalhando com metáforas. É mesmo à geografia grega que eles recorrem em *O que é a filosofia?* para tratar da relação entre o próprio pensamento filosófico e as terras mediterrâneas que tanto o acentuaram. A costa grega, nesse sentido, possui uma geografia fractal que permitiu a muitas cidades da península estabelecerem alguma relação com o mar. Porém, na antiguidade, não foram elas as principais cidades comerciais. Autônomas mas organizadas entre si, elas se revelaram próximas o bastante e, simultaneamente, distantes o suficiente dos impérios orientais e ocidentais. No “meio grego”, os comerciantes e os viajantes encontravam uma liberdade social e uma mobilidade espacial que os grandes impérios lhes recusavam. Nessa “borda” do Oriente (nesse “entorno”, se ousarmos a comparação com a Ceilândia), a Grécia

apresentava uma configuração social distinta das soberanias imperiais, onde as associações livres e as opiniões independentes acompanhavam a própria geografia das suas terras porosas. Uma terra acolhedora a ser apropriada pelos estrangeiros em fuga: não somente artesões e mercadores, mas filósofos. “Os filósofos são estrangeiros, mas a filosofia é grega”⁵², dirão Deleuze e Guattari.

É nesse sentido que nos permitimos até aqui pensar a relação da geografia do Distrito Federal com o cinema. Nos filmes sobre a construção de Brasília, o chão do planalto não era mais do que uma superfície desértica propícia para o investimento teleológico das imagens, uma terra própria para a fundação de uma utopia. Ao contrário, nos filmes de Adirley a terra é um elemento que, direta ou indiretamente referenciado, vem intensificar os confrontos do cinema de Adirley com Brasília, agenciando diferentes processos históricos e dramáticos de desterritorialização e reterritorialização, seja através da montagem que se apropria de imagens do passado, seja participando da própria *mise-en-scène* dos personagens. No carro de Zé Bigode que trepida nas ruas de terra batida da Ceilândia, onde ouvimos o famoso discurso de JK; na lembrança de Nancy do seu choque com a terra descampada; nas estradas que uniram um território do passado e hoje separam territórios o centro da periferia; na própria Esplanada do Ministérios, que se tornam um campo aberto para as ironias que conectam o passado de remoção ao presente de especulação imobiliária; no X marcado no solo do planalto desde a fundação de Brasília, que ressurgem grifado sobre o próprio mapa do Plano Piloto imputando ali o signo das remoções. Desse modo, é possível dizer que a terra não é um solo “seguro” para o cinema de Adirley, mas se configura como um “campo de possíveis”, como os campos de futebol para os trabalhadores de *Dias de greve*, ou a maré baixa da baía onde se lançam os pescadores do Quebec instigados pela câmera de Perrault. A terra, nos dizem Deleuze e Guattari, ultrapassa os territórios, se apresentando simultaneamente como espaço desterritorializante e desterritorializado, aberto a ocupações mas pronto para agencia-las. É nesse sentido que “ela se confunde com o movimento daqueles que deixam em massa seu território, lagostas que se põem a andar em fila no fundo da água, peregrinos que cavalgam numa linha de fuga celeste.”⁵³. Não se trata de um cinema capaz de absorver a terra ou por ela ser absorvido, mas de adsorver a terra, de aderir a ela.

Se a recuperação da história surge como uma tarefa fundamental do cinema de Adirley Queirós, nos parece que essa tarefa tem que ver com uma inevitável relação dos personagens

⁵² DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 115.

⁵³ DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 113.

com a terra, com a geografia do Distrito Federal. Aqui podemos recorrer mais uma vez a Deleuze e Guattari para pensar essa relação entre as duas dimensões que evocamos nesse capítulo.

“A geografia não se contenta em fornecer uma matéria e lugares variáveis para a forma histórica. (...) ela arranca a história de si mesma para descobrir os devires, que não são a história, mesmo que nela recaiam. (...) O ‘devir’ não é a história; hoje ainda a história designa somente o conjunto de condições, por mais recentes que sejam, das quais nos desviamos para um devir, isto é, para criarmos algo novo” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 125.).

Como um depositário de memórias, desejos e tragédias a ser escavado pela montagem, como um campo aberto à ficção dos personagens, o chão do planalto é antes a afirmação de uma geografia. Trata-se de uma “terra” que não é o lugar fértil para as utopias de uma nação, mas um “meio” com o qual o cinema de Adirley arranca os elementos históricos de seu lugar cronológico, desterritorializando-os, desviando-os para um devir.

capítulo II
CORPOS PERIFÉRICOS

*O corpo sob a pele é uma fábrica superaquecida,
e por fora,
o doente brilha,
reluz,
em todos os seus poros,
estourados.*

Antonin Artaud



(Re)visões do projeto modernista

Brasília: planejamento urbano (1964) é uma espécie de “versão cinematográfica” do projeto da cidade modernista implementado por Lúcio Costa. O futuro anunciado pelos cinejornais, tem no filme de Coni Campos sua materialização (ainda que suas obras tenham perdurado até o final dos anos 60). Através de um *voice over* onipresente somos apresentados a cada uma das particularidades do Plano Piloto. Em sua estrutura cruciforme, uma série de autopistas formam os dois longos eixos que balizam a cidade: o Eixo Monumental, reservado aos edifícios do governo, e o Eixo Rodoviário, que em suas Asas Norte e Sul abriga as residências oficiais da cidade, as superquadras – conjuntos de edifícios padronizados, cercados por um cinturão verde, por um conjunto de serviços públicos e por um pequeno comércio local. A divisão da cidade em zonas excludentes e distantes entre si, cada uma cumprindo uma “função urbana” – habitar, trabalhar, recrear e circular. A Praça dos Três Poderes, que “encontrou no triângulo equilátero, a forma exata para contê-los”; etc. As imagens aéreas conjugadas à narração nos colocam diante de uma grande maquete filmada em *tabletop*. De fato, como os créditos finais irão confirmar, o texto lido pelo *voice over* é de autoria de Lúcio Costa, uma adaptação do seu próprio relatório anexado aos croquis que originaram a cidade. Às imagens, são atribuídas medidas e proporções matemáticas, criando de uma lógica cartesiana de números e siglas para determinar os endereços⁵⁴, ratificando assim os princípios de “ocupação racional dos espaços”, nas palavras do próprio arquiteto.

No “roteiro” de Lúcio Costa para Brasília, o percurso cotidiano dos moradores é pautado pelo uso recorrente do automóvel, motor de ligação entre as áreas da cidade. Ainda que dotado de um caráter institucional e “chapa branca”, ao absorver tal premissa automobilística como dispositivo narrativo, o filme de Coni Campos se permite momentos inventivos de montagem que expõem parte fundamental do ideário estético pretendido pela corrente modernista da arquitetura que inspirou Brasília. Já nos primeiros minutos de filme, o espectador é colocado no banco de um motorista solitário que dirige pela cidade. O locutor ressalta, que na concepção dos traçados urbanos, “houve o propósito de aplicar os princípios da técnica rodoviária, inclusive a eliminação de cruzamentos, à técnica urbanística”, criando assim uma nova concepção de circulação baseada em rodovias urbanas. Neste ponto, a montagem interrompe o passeio do motorista: em um corte súbito, um intenso buzinação sonoriza uma sequência de fotografias freneticamente animadas. Em poucos segundos,

⁵⁴ Como, por exemplo, SQN (Superquadra Norte), CLS (Comércio local Sul), etc.

pedestres são acudados por carros, semáforos e placas de trânsito, criando uma representação típica do caos das cidades modernas. De forma igualmente brusca, o espectador retorna ao acento do motorista brasileiro que, sob música triunfante, atravessa placidamente uma passagem subterrânea enquanto outros veículos cruzam o mesmo ponto por uma via localizada logo acima. A montagem por contraste não poderia ser mais didática: Brasília surge em oposição às metrópoles, ao seu crescimento desorganizado e à densidade dos seus hiperestímulos visuais e sonoros.

Ao longo do filme de Coni Campos, o que testemunhamos é uma cidade pacata e ordeira, muito diferente da agitação das metrópoles como vista pelo cinema da primeira metade do século XX. *La ville érotisée/héroisée* de que nos fala Comolli (2008; 2011), a partir das obras de Vertov, Ruttman, Lang, entre vários outros cineastas que buscaram explorar extensivamente as metrópoles em seus trabalhos; filmes que estabeleceram uma relação direta entre a pulsão escópica das imagens e a pulsão do cotidiano. Nas célebres “sinfonias urbanas”, o cinema experimenta a desorientação e a fugacidade das cidades modernas, onde a câmera e a montagem se veem interessadas pelas sínopes e pelas repetições, pela velocidade e pela plasticidade produzidas pelas máquinas que recortam os espaços, conjugando o cinema à perspectiva dos novos meios de transporte. Não apenas os automóveis, mas o ponto de vista dos barcos, como em *Douro, faina fluvial* (1931, de Manoel de Oliveira), onde o Porto é agitado e deformado com o reflexo das águas do rio. Ou ainda, a Nova Iorque de *Daybreak Express* (1953, de D.A. Pennebaker), onde a câmera e a montagem absorvem a sensação inebriante de quem desliza velozmente sobre a cidade a bordo dos trens suspensos (os *elevated highways*), cadenciados pelo jazz de Duke Ellington. Como nos fala Diziga Vertov em seus manifestos, a tela não é apenas o lugar de intensificação dos movimentos, dos ritmos e dos sentidos da vida moderna, mas é a própria efervescência erótica da relação entre homens e máquinas: “eu sou o cine-olho, eu sou o olho mecânico, eu sou a máquina que mostra o mundo como só ela pode ver”. Para libertar o homem de sua imobilidade urbana e mental, o cineasta propõe uma estética alheia aos “roteiros” (atacando diretamente a estética dos *voice overs* e das reencenações, assim como, a transposição da linguagem literária e teatral para o cinema) em prol de uma *cine-sensação* do mundo. Trata-se, antes de tudo, de uma fusão homem-máquina “que se recusa a utilizar o olho humano como lembrete, tateia o caos dos acontecimentos visuais (...) buscando o caminho de seu

próprio movimento ou de sua própria oscilação”, como “o amor do operário por seu martelo, da camponesa por seu trator, do maquinista por sua locomotiva”⁵⁵.

“A utopia primeira do cinema foi de uma linguagem – sintaxe, arquitetura ou sinfonia – mais adequada do que a linguagem das palavras para acompanhar o movimentos dos corpos. Essa utopia não cessou de ser confrontada, tanto na época do cinema mudo quanto na do cinema falado, com os limites dessa capacidade falante e com todos os retornos para a ‘velha’ linguagem. E o cinema ‘documentário’ sempre foi preso entre as ambiguidades do ‘cinema-verdade’, as artimanhas dialéticas da montagem e o imperialismo da voz do mestre, voz geralmente em *off*, que duplica, com sua continuidade melódica, os encadeamentos de imagens heterogêneas, ou que pontua, passo a passo, o sentido que se deve ler em sua presença muda, ou em seus arabescos elegantes” (RANCIÈRE, 2013, p. 168).

Diante de Brasília, Coni Campos encontra nos equilibrados travellings automotivos, uma linguagem congruente com o ritmos e forma da cidade modernista. A racionalidade na ocupação dos espaços, se expressa assim em movimentos precisos e enquadramentos controlados que não conhecem imprevistos – como a própria rotina dos moradores da cidade. Ao evocar o caos das sinfonias urbanas para contrapô-las ao ponto de vista impassível do motorista de Brasília, Coni Campos reafirma – sem precisar recorrer ao *voice over* – um dos principais discursos de rompimento estético propagados pelos CIAM⁵⁶. Nas palavras do arquiteto francês Le Corbusier, principal porta voz do movimento que renovou a arquitetura e o urbanismo em meados do século XX, as cidades do capitalismo industrial haviam se tornado “sítios incrustados com fileiras e fileiras de casas sem coração, marcados por canyons de ruas sem alma”⁵⁷, “o fruto amargo de cem anos de maquinismo sem direção”. Ainda assim, a solução para a crise do maquinismo deveria ser encontrada na própria máquina, ou melhor,

“a máquina, esse vasto acontecimento moderno, será vista como aquilo que é de fato, um servo e não um senhor, um trabalhador e não um tirano. (...) No dia em que a sociedade contemporânea, atualmente tão enferma, tornar-se verdadeiramente consciente de que apenas a arquitetura e o urbanismo podem receitar o remédio exato para seus males, terá então chegado o tempo

⁵⁵ Trechos do manifesto *Kinoks: uma revolução*, de Dziga Vertov. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/01-10/dzigavertov.html>

⁵⁶ O final da década de 1920 assistiu ao surgimento dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, os CIAM, que até a década de 1960 reuniram arquitetos de todo o mundo, entre os quais os brasileiros Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, dedicados principalmente a debater novos caminhos para o urbanismo e a arquitetura. Influenciados pelas vanguardas artísticas do modernismo – marcadamente o futurismo, o cubismo e o construtivismo – entre os muitos grupos antagônicos e as diferentes correntes estéticas presentes nos CIAM, os escritos de Le Corbusier revelaram grande poder de síntese ao elaborarem linhas consensuais para uma cidade-modelo modernista (HOLSTON, 1993, p. 40). Assim, durante este trabalho tomaremos as expressões “arquitetura modernista” e “urbanismo modernista” sempre em referência direta às doutrinas sintetizadas pelo arquiteto francês no contexto dos CIAM.

⁵⁷ LE CORBUSIER in HOLSTON, 1993, p. 47, trechos da *Carta de Atenas*, manifesto redigido por Le Corbusier em 1933 após o IV CIAM realizado na Grécia.

de pôr a grande máquina em funcionamento” (LE CORBUSIER *apud* HOLSTON, 1993, p. 57 e 67)

Se para Vertov, a potência libertadora da fusão homem-máquina, se localiza exatamente no “mergulho” do cinema no espaço urbano, através das oscilações visuais e sonoras experimentadas pelos corpos⁵⁸, a proposta modernista busca domesticar esses contatos a partir das diretrizes dos arquitetos modernistas. As ruas, espaços historicamente abertos a livre ocupação e interação dos corpos, mas também focos de doenças e de aglomerações humanas, não acomodavam as necessidades disciplinares da “era da máquina”. Da mesma forma que os automóveis e as câmeras, também os corpos são tomados como máquinas, parte integrantes das engrenagens de Brasília, a “grande máquina” que funciona inspirada pelos processos industriais tayloristas, premissa que se reflete em uma ordenação urbana onde a rotina dos corpos se assemelha ao funcionamento de uma fábrica: casa-trabalho-casa-lazer-casa. Para que a transição entre os setores aconteça “sem perdas”, as ruas dão lugar a rodovias desimpedidas e homogêneas. Vista da janela de um carro que circula pelo Plano Piloto, a paisagem praticamente não varia. Tal funcionalidade dos trajetos cotidianos ao volante, implica necessariamente a relação entre os indivíduos e o espaço, acentuando sua passividade, bem como sua desconexão com os espaços públicos.

“O espaço tornou-se um lugar de passagem, medido pela facilidade com que dirigimos através dele ou nos afastamos dele. A visão que o motorista ao volante descortina à sua frente é a de um lugar escravizado às regras de locomoção e neutralizado por elas: basta um mínimo de reações pessoais para se dirigir bem e com segurança. (...) Uma experiência narcótica: o corpo se move passivamente anestesiado no espaço para destinos fragmentados e descontínuos” (SENNET, 1994, p.17).

Apesar dos evidentes paralelos, o pessimismo e a crítica de Sennet não se direcionam exatamente ao ideário modernista aplicado em Brasília. Em verdade, o que desperta o espanto do autor, é o estado de coisas das metrópoles ocidentais na última década do século XX – com especial atenção ao universo urbano norte-americano. Isso porque a “morte da rua” – como identificada por Holston (1992) em sua pesquisa sobre Brasília –, acabou por ensaiar um

⁵⁸ Outro trecho dos escritos de Vertov nos ajuda a visualizar mais claramente sua proposta estética de imbricamento homem-máquina: “Eu estou em movimento perpétuo, aproximo-me das coisas, afasto-me, deslizo por sobre elas, nelas penetro; eu me coloco no focinho do cavalo de corrida, atravesso as multidões a toda velocidade, coloco-me à frente dos soldados em assalto, decolo com os aeroplanos, viro-me de costas, caio e me levanto ao mesmo tempo dos corpos que caem e se levantam. E eis que eu, aparelho, me lancei ao longo dessa resultante, rodopiando no caos do movimento, fixando-o a partir das mais complexas e inesperadas combinações”.

modelo de circulação e organização que será replicado e adaptado às grandes cidades contemporâneas, cada vez mais direcionadas para a primazia dos automóveis particulares⁵⁹.

Objeto imprescindível para a mobilidade urbana na cidade-máquina, o carro se revela uma espécie de *leitmotiv* cinematográfico de Brasília; elemento onipresente em sua filmografia. Invariavelmente, a visão que os espectadores do cinema têm da capital, coincide com a dos moradores da cidade em sua rotina de motoristas. Lá, o carro professa a sua potência estética enquanto maquinaria integrada ao corpo do operador de câmera, se convertendo em um eficaz prolongador para o comportado “cine-olho modernista”, uma versão controversa da fusão proposta por Vertov.

Pois é igualmente através de travellings automotivos que *Brasília, contradições de uma cidade nova* apresenta a capital ao espectador. Com movimentos quase idênticos, senão ainda mais suaves e equilibrados, aos que vemos no filme de Coni Campos, a câmera de Joaquim Pedro avança desimpedida pelas pistas, tuneis e “tesourinhas” (sistema integrado de rotatórias), produzindo enquadramentos que realçam tanto a excentricidade dos desenhos dos edifícios de Niemeyer, bem como a sua homogeneidade e a sua serialidade. Aqui, porém, o rigor no registro da arquitetura não se converte em mero encantamento do cinema com o projeto modernista. Narrado pelo poeta Ferreira Gullar, o *voice over* – livremente inspirado no relatório de Lúcio Costa – desvia-se do tom ufanista e elogioso, encontrando uma sobriedade, e por vezes uma melancolia, reforçadas pela trilha sonora dolente. Diferente do narrador de *Planejamento*, na primeira parte de *Contradições*, Gullar descreve os espaços suprimindo a autoconfiança do texto original e nos induzindo a perceber, pouco a pouco, o descompasso entre as ideias do arquiteto e a cidade filmada, em uma vigorosa revisão crítica do projeto modernista de Brasília.



⁵⁹ A Barra da Tijuca, bairro da Zona Oeste do Rio de Janeiro, também projetado por Lúcio Costa, é um exemplo evidente dessas consequências.

Mas, se tanto Coni Campos quanto Joaquim Pedro investem no ponto de vista dos automóveis, a recorrência destes travellings nos revela também uma ausência: raros são os corpos circulando pelos exteriores da cidade nova. Em Brasília, como justifica um trecho do relatório de Costa utilizado em ambos os filmes, “é completa a separação entre o tráfego de veículos e o trânsito de pedestres”. Os poucos transeuntes que vemos, surgem como rastros, quase sempre solitários e distantes da lente, buscando uma sombra ou enfrentando longas caminhadas pelos descampados de Brasília – como na rotina do personagem Dildu em *A cidade é uma só?*. Os grupos de moradores do Plano Piloto, vistos na primeira parte do filme de Joaquim Pedro, estão invariavelmente aglomerados em áreas de lazer, nos pilotis dos edifícios ou nos equipamentos destinados a tal “função” – igrejas, clubes, lojas, escolas e universidades.

Ao buscar contrapor-se à dinâmica espacial das grandes cidades, a proposta de abolição do sistema de ruas e calçadas levada a cabo em Brasília, produz consequências profundas sobre a experiência corporal dos habitantes para além de sua rotinas como motoristas. Ainda que não caiba aqui uma comparação detalhada entre projeto de Brasília e o ambiente das metrópoles modernas, nos parece profícuo tangenciar o contexto parisiense – que tanto instigou autores como Benjamin (1989) e Berman (1986) – afim de apontar certas transformações nos agenciamentos entre os corpos dos indivíduos e o corpo urbano, para então observarmos como o filme de Joaquim Pedro produz seu olhar crítico.

As controversas reformas levadas a cabo em Paris e outras cidades europeias partir de 1850 – no movimento conhecido como *haussmannização*⁶⁰ – reconfiguraram os espaços urbanos introduzindo um sistema ramificado e interligado de bulevares, concebidos como um verdadeiro sistema circulatório, composto de veias principais e artérias secundárias. Não sem a conhecida violência das remoções, os cortiços e as antigas habitações que ocupavam o centro das cidades, deram lugar então a largas avenidas. A um só tempo, tais reformas desafogaram o tráfego e permitiram a expansão comercial da classe burguesa, tornando os bulevares espaços de atração para o enorme contingente populacional das metrópoles – incluindo, paradoxalmente, as populações mais pobres de volta ao alcance dos olhos da burguesia. Assim, nas cidades modernas, a ruas fazem valer sua vocação para o embate de

⁶⁰ “Idealizado por Napoleão III e seu então prefeito do Sena, Barão Georges Haussman, visando ‘modernizar’ a infraestrutura da cidade, criando bulevares majestosos, um novo sistema de esgoto e um mercado central reconstruído” (CHARNEY e SCHWARTZ, 2010, p. 20).

corpos e classes, “transformando o exótico no imediato: a miséria que um dia foi mistério é agora um fato”⁶¹.

Entre os novos mecanismos sociais e estéticos engendrados pela reestruturação parisiense, a rua se consolida como o local por excelência da vida moderna. Neste espaço seminal, aberto aos novos sentidos e às experiências corporais, os indivíduos não apenas se veem expostos ao caos urbano mas estabelecem com ele uma relação de contiguidade: “o homem moderno arquetípico (...) é o pedestre lançado no turbilhão do tráfego da cidade moderna, um homem sozinho, lutando contra um conglomerado de energias pesadas, velozes e mortíferas”⁶². Como experimentado nos filmes de Vertov, a dinâmica dos corpos dos habitantes se veem diretamente conectados aos fluxos dos maquinários, cada vez mais presente em suas rotinas, entre elas a própria sala de cinema – não por coincidência, é este o cenário da primeira cenas de *O homem com a câmera*.

“Nesse ambiente, o corpo tornou-se um ponto cada vez mais importante da modernidade, fosse como espectador, veículo de atenção, ícone de circulação ou local de desejo insaciável. (...) Como exemplificado pela *flânerie*, a atenção moderna foi concebida não somente como visual e móvel, mas também fugaz e efêmera. (...) As formas modernas de experiência dependiam não apenas do movimento, mas dessa junção de movimento e visão: imagens em movimento” (CHARNEY; SCHWARTZ, 2004 p. 22).

Evocada por Walter Benjamin em vários de seus ensaios, a figura do *flâneur* acaba por traçar os termos corpóreos e visuais da própria posição do espectador de cinema. Espécie de herói da modernidade, o *flâneur* constitui um corpo atravessado pelo rito de passagem das esquinas, pelo encantamento das vitrines e pelo sorriso das moças. Dotado de uma imprevisibilidade constituinte, sua circulação pela cidade desconhece uma “função”, tornando a caminhada um ato em si mesmo.

Em Brasília, não há esquinas. Ao saírem de casa para um passeio, os pedestres possuem poucos estímulos que não o contato com as áreas verdes, uma vez que os pequenos blocos comerciais são raros e isolados. Dessa forma, o projeto habitacional das superquadras acabou por coibir a existência de uma vida pública separada da vida doméstica. Na sequência dedicada às superquadras, *Contradições* nos mostra que os arredores das moradias se limitavam a grandes áreas verdes destinadas a recreação e ao lazer, ou mesmo a equipamentos controlados (e oficialmente interditos a outras ocupações). Suaves movimentos de câmera retratam famílias inteiras usufruindo dos gramados e piscinas públicos, em uma imagem

⁶¹ BERMAN, 1986, p. 148.

⁶² BERMAN, 1986, p. 153.

típica da atmosfera bucólica almejada pelos arquitetos. Contudo, a decupagem guarda seu distanciamento, se resumindo a grandes planos abertos onde os corpos figuram como pequenos elementos na paisagem, como que subtraídos pelos grandes espaços e pela monumentalidade dos edifícios modernistas. Desconfiada da docilidade de suas próprias imagens, a narração de Gullar pontua não sem ironia: “as superquadras são o reino da vida familiar confortável”.

Em Brasília, o conforto das superquadras e dos trajetos tediosos dos motoristas não apenas domesticam os movimentos dos corpos, mas os propõe uma experiência urbana marcada pelo privado – não muito distinta da vida em condomínios cada vez mais comum nas grandes cidades contemporâneas. Privar-se do outro, do risco da alteridade e da efervescência política das ruas: “o bulevar os força a agir politicamente”, nos lembra Berman sobre a Paris narrada pela poesia Baudelaire.

A monotonia e o disciplinamento da vida em Brasília escancarados na primeira parte de *Contradições*, nos remetem inevitavelmente à *sociedade disciplinar* foucaultiana⁶³, às formas de disciplinamento da vida por poderes que se configuram a partir da arquitetura. Essa tecnologia, responsável por uma “política de coerções” e de controle minucioso das operações humanas, atua em última instância nos domínios do corpo – nos seus elementos, gestos e comportamentos. Aliado pelo disciplinamento dos espaços modernistas, não nos parece leviano afirmar que, em Brasília, “o corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriha, o desarticula e o recompõe. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, os chamados ‘corpos dóceis’”⁶⁴. A imagem dispensa narração: em plena ditadura militar brasileira, estudantes brasilienses estão simetricamente perfilados em meio aos pilotis modernistas fazendo um moribundo juramento à bandeira brasileira. A disciplina, nos fala Foucault, “é a arte de dispor em fila”, de distribuir os corpos no espaço espelhados pelo rigor arquitetônico: Via W3 Norte, CLS 309, SQS 230, SQN 315.

Na disciplina, os elementos são intercambiáveis, pois cada um se define pelo lugar que ocupa na série e pela distância que o separa dos outros. A unidade não é, portanto, nem o território (unidade de dominação), nem o local (unidade de residência), mas a posição na fila: o lugar que alguém ocupa

⁶³ Em resumo, a sociedade disciplinar pode ser caracterizada pela distribuição dos indivíduos em espaços classificatórios e hierarquizados, sob métodos de vigilância e confinamento que têm nas instituições uma de suas manifestações exemplares, onde objetiva-se concentrar e compor os corpos no tempo e no espaço de modo a sistematizar e multiplicar seus efeitos repressivos e produtivos. Assim, os indivíduos são atravessados durante toda a vida por espaços disciplinares: a família, a escola, o exército, a fábrica, a universidade e, eventualmente, a prisão e o hospital.

⁶⁴ FOUCAULT, 2002, p. 119.

numa classificação, o ponto em que se cruzam uma linha e uma coluna, o intervalo numa série de intervalos que se pode percorrer sucessivamente. (FOUCAULT, 2002, p.125).

O sinal da cruz que inspirou o formato de Brasília, retorna no cruzamento disciplinar observado por Foucault, um *missionarismo* que se desdobra nas premissas sociais igualitárias dos arquitetos de Brasília. Ao propor uma arquitetura homogênea para as superquadras, almejava-se a abolição de quaisquer privilégios e diferenças sociais entre os moradores do Plano Piloto. “Imbuído de uma certa dignidade e nobreza de *intenção*”, como destaca Lúcio Costa em seu relatório, o arquiteto modernista “deixava de ser um profissional cindido entre as belas-artes e a engenharia para se tornar um intelectual capaz de pensar a sociedade como um todo”⁶⁵. Ao propor uma cidade que funcionaria como uma “máquina de igualdade”, o gesto de Costa e Niemeyer ignora a participação criativa dos habitantes na configuração da cidade, tornando-a um todo homogêneo, não como o resultado da harmonia de distintos pontos de vista, mas sim como expressão de uma ideia única e incontestável. No projeto de Brasília, há lugar para cada coisa e cada coisa está no seu lugar. Mesmo que se mude de endereço, os intervalos entre os espaços permaneceram o mesmo. Em suma, tudo é idêntico, imóvel e estático. Estabelecendo a igualdade disciplinar como ponto de partida das cidades planejadas, o arquiteto modernista entende que as transformações sociais podem – e, na verdade, devem – ocorrer sem a ocupação política dos espaços da cidade. Le Corbusier não nos deixa pensar diferente disso: “Arquitetura ou revolução. A revolução pode ser evitada”.⁶⁶

A docilidade da vida em Brasília, tal como imaginada pelos arquitetos, será mais uma vez o mote para uma abordagem irônica de *Contradições*, ensaiando uma transformação determinante no teor de suas imagens. Em um lento travelling, a câmera desvenda o interior do luxuoso Palácio da Alvorada – “imaginado pelo arquiteto como a casa de um homem comum, um brasileiro eventualmente escolhido para dirigir o país”. A incoerência entre imagem e narração, por si só já despertam o estranhamento. Ainda assim, acompanhados de uma música jocosa, o canto de diferentes tipos de pássaros silvestres invadem a banda sonora, formando a base para uma sequência de fotografias animadas pela montagem: vemos cada um dos “homens comuns” que habitaram aquela “casa grande”, ou melhor, os presidentes civis e militares do país. A partir de então, o documentário deixa de lado o relatório de Lúcio Costa e o interesse direto pelo seu projeto arquitetônico. Os suaves movimentos de câmera de

⁶⁵ BRAGA, 2010, p. 8.

⁶⁶ LE CORBUSIER *apud* HOLSON, 1993, p. 63.

Joaquim Pedro buscam então se aproximar dos corpos, para ver e ouvir de perto os habitantes de Brasília, até então subtraídos da imagem pela paisagem monumental da cidade.

Primeiro falam os moradores do Plano Piloto em entrevistas no interior dos seus apartamentos, onde contam brevemente sobre como chegaram à Brasília e sobre suas atuais condições de vida na cidade. A todo tempo, porém, a narração se sobrepõe às suas falas, ora para apresentar dados estatísticos, ora para observar as diferentes condições de habitação de que desfrutam as hierarquias dos escalões do funcionalismo público, alguns com apartamento luxuosos, outros apertados com suas famílias em quitinetes. Se nas superquadras, a pecha da igualdade social já insinua suas contradições, “para a maioria dos seus habitantes”, sacramenta Gullar, “Brasília é uma cidade como as outras”. A exposição da tese central do documentário marca assim uma virada em sua narrativa: as suspeitas levantadas em torno do projeto modernista terão, no contato do filme com os corpos renegados pela cidade, a exposição definitiva das suas contradições.

Para tal, a câmera encontra na rodoviária de Brasília uma multidão de candangos e nela mergulha. Homens, mulheres e crianças se espremem tentando entrar em um ônibus. Eles miram a lente, olho no olho com o espectador. Colada aos seus corpos, a câmera investiga seus relevos sob a luz tangente de tarde, uma conjugação de rostos em tudo distintas da homogeneidade arquitetônica de Brasília. Ao som de *Viramundo* (música de Capinam cantada por Maria Bethânia), uma longa panorâmica acompanha o trajeto de um ônibus que deixa a rodoviária de Brasília levando os trabalhadores para a periferia. O plano termina enquadrando a conhecida perspectiva dos prédios da Esplanada dos Ministérios, tendo o Congresso Nacional ao fundo. Em corte seco, a montagem nos confrontada com outra imagem em perspectiva: uma sucessão de casas populares de uma cidade-satélite, muitas delas idênticas e construídas em série. Assim, ao sugerir uma aproximação entre as duas imagens contrastantes, a montagem produz um choque estético em um dos monumentos símbolo de Brasília, escancarando sua relação inegável com aquele “esquema urbanístico ultrapassado em tudo oposto”, como reitera a narração.

“Desenham-se duas realidades contrastantes, conectadas pelo movimento da própria equipe de cinema, que se desloca do Plano para o entorno, como quem vai do ‘direito’ ao ‘avesso’, expondo sua *descontinuidade*, revelando o que está oculto sob o discurso oficial” (MESQUITA, 2011, p. 62).

Como observa Cláudia Mesquita, o filme de Joaquim Pedro faz o “movimento inverso”, especialmente falando, daquele que pauta o cotidiano dos trabalhadores do Plano

Piloto, moradores da periferia – como Dildu em *A cidade é uma só?*. A tese anunciada por *Contradições* ao final de sua primeira metade, terá no deslocamento para as cidades-satélites, seu lugar de comprovação” definitiva. Tal constatação nos permite aproximar o filme da vertente documental brasileira que Jean-Claude Bernardet chamou de “modelo sociológico ou a voz dono”⁶⁷. O próprio Bernardet, roteirista e assistente de direção de Joaquim Pedro, nos ensina a analisar e distinguir as múltiplas vozes que falam em um documentário. Em *Contradições*, falam os moradores de Brasília e das satélites em entrevistas; fala o entrevistador Joaquim Pedro; fala o locutor Ferreira Gullar; e fala ainda Capinam, o letrista da música – não por acaso, um dos principais exemplos analisados por Bernardet é o documentário *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, cujo título é diretamente inspirado na canção homônima, tornando a aproximação de *Contradições* com o modelo ainda mais profícua.

Abandonando os travellings equilibrados do Plano Piloto, nas satélites, agora a câmera está na mão, conduzida pelo corpo do cineasta (na figura do notório fotógrafo Affonso Beato) que circula entre outros corpos em uma movimentada feira livre: “vindos de várias regiões brasileiras, principalmente do Nordeste, estes homens trouxeram consigo os hábitos e a cultura de seu lugar de origem”, diz a locução pontuada por um acordeom que toca uma melodia típica da região nordeste. Assim o documentário apresenta o “tipo sociológico” a ser estudado – o retirante nordestino, mesmo objeto do filme de Sarno. Passamos então a ouvir sua voz, a *voz da experiência*, ou seja, o testemunho de quem viveu na pele a migração e as espoliações em Brasília. Em um plano aberto, três operários dividem o quadro com o próprio diretor, que empunha um microfone em sua direção. Os corpos periféricos falam pela primeira vez no filme, contudo, “falam apenas de suas vivências, nunca generalizam, nunca tiram conclusões. Ou porque não sabem, ou porque não querem, ou porque nada lhes foi perguntado nesse sentido”⁶⁸. O entrevistador, por sua vez, investe em perguntas quase sempre objetivas: “O senhor veio da Paraíba porque?”, “O senhor está satisfeito com Brasília?”, “Porque não?”, “Quantas pessoas moram na sua casa?”, “Quantos quartos tem na casa?”, “O que o senhor ajudou a construir em Brasília?”. Ainda que relatem casos específicos de exploração do trabalho por eles vividos nas obras da capital, à narração subsequente aos seus depoimentos acaba por enquadrar suas respostas nos argumentos gerais do filme: “Até recentemente Brasília era o novo centro de migração interna no Brasil. Na época da

⁶⁷ Primeiros capítulos de *Cineastas e imagens do povo*, Companhia das Letras: São Paulo, 2003.

⁶⁸ BERNARDET, 2003, p. 16.

construção, o trabalhador ganhava cinco vezes mais do que no Norte e duas vezes mais do que no Rio ou São Paulo. Depois de inaugurada a cidade, o mercado de trabalho diminuiu muito”. A voz de Gullar, inclusive, fala em nome dos retirantes: “Os operários sem emprego preferem, no entanto, permanecer em Brasília”. A narração é a *voz do saber*, aquela que

“dissolve o indivíduo na estatística e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu próprio respeito. (...) Fala do real vivido, como afirma a amostragem, porém um real trabalhado não apenas pela compreensão da experiência imediata, mas também pela segurança de um aparelho conceitual científico, que nos desvenda a significação da experiência” (BERNARDET, 2003, p. 17 e 18).

Enquanto *objetos e amostragens* da fala do locutor, os moradores das satélites preenchem um pré-requisito básico: todos têm uma vida penosa e alarmante. Não sabemos os nomes daqueles que falam, tampouco temos certeza em qual cidade-satélite estamos (por uma pista de um dos entrevistados, talvez seja Taguatinga). À *voz do saber* interessa se os indivíduos produzem uma passagem coerente entre o *particular* e o *geral*, fornecendo informações que dizem respeito não apenas àqueles que vemos e ouvimos, mas a uma classe ou fenômeno mais amplo: “o geral processa o particular, o particular sustenta o geral”, dirá Bernardet.

Se buscamos destacar os vínculos de *Contradições* com o “modelo sociológico”, é porque nos interessa perceber como o filme recorre, na maior parte do seu percurso, a um entendimento estanque e marcadamente científico da realidade. Para tal, o documentário apresenta inicialmente os princípios urbanísticos da cidade que, não sem resistência dos habitantes, tentam ditar o seu funcionamento racional e disciplinar. Na segunda parte, para confrontar o “mundo da fantasia” criado pela “grande máquina”, o filme investe na revelação de sua “face oculta”, dando a ver exatamente aquilo que é invisibilizado pelo projeto urbano da cidade, mas que dela faz parte – “Isso tudo é Brasília”, poderia dizer o *off*. Em um esforço de síntese, podemos dizer que é, no encontro com os corpos marginalizados, que o documentário faz emergir as evidências irrefutáveis que atestam ser Brasília “uma cidade como as outras”. Na comprovação de sua tese, *Contradições* produz uma antítese de Brasília. Ou seja, produz uma nova tese que escancara as falhas ou os descaminhos da tese modernista, do ideário que originou a nova capital. Encontramos aqui um paradoxo: para contrapor uma concepção totalizante e racional de cidade, opta-se por construir um discurso crítico tão axiomático quanto o primeiro. Em outras palavras, na busca por uma representação irrefutável das contradições da nova capital, o documentário recorre a um *racionalismo* que, em muitos

momentos, acaba por aproximá-lo das próprias estratégias reducionistas empregadas pelo projeto que almejava contradizer.

Visando desconstruir o mito do racionalismo por trás da concepção de Brasília, Paulo Bicca nos lembra que, “tendo a ‘ordem e progresso’ como suposto fim, a Razão se impunha como o meio” para execução de um projeto urbanístico onde o imprevisto, o casual, o não rigidamente predeterminado, eram vistos como expressões do irracional. “Apoiado no mito da Razão o pensamento não destrói apenas as qualidades [em nome dos índices e das quantidades], ele obriga os homens a serem *cópias conformes*”⁶⁹, a se encaixarem em um “tipo” ou “modelo” ideal. A razão que tanto pautou a cidade modernista, e que de algum modo contamina *Contradições*, opera no limite do autoritarismo, “é mais totalitária do que qualquer outro sistema, uma vez que *para ela todo o processo é determinado no começo*”⁷⁰, conclui Bicca, recorrendo ao pensamento de Adorno.

Se percebemos as nuances do racionalismo no documentário de Joaquim Pedro, tal recurso estaria ligado ao privilégio que as obras – tanto a cidade de Brasília quanto o filme – concedem ao *conhecimento* e a *representação*. De partida, sem ignorar o risco das generalizações, podemos pensar que ambas as obras são concebidas a partir de um conhecimento da realidade marcado pela relação de exterioridade entre o sujeito e o objeto do conhecimento. Tal entendimento da realidade não admite, portanto, um ponto de vista parcial, uma opinião desviante. O conhecimento é, em verdade, a unidade de todos os pontos de vista, ou melhor, a purificação de todas as perspectivas, como um “sobrevoo no real”. Desse modo, se configura uma visão, por uma iluminação do objeto pelo sujeito. O conhecimento, portanto, só é atingido por uma *representação*, onde, “o sujeito realiza uma atividade (a atividade de representação) através da qual anula o objeto como um objeto exterior e diferente dele, reduzindo-o a uma coisa homogênea ao próprio sujeito”⁷¹. Buscando mapear os pressupostos filosóficos da representação, Marilena Chauí nos lembra que, seja por um método mais empirista (um procedimento de observação e verificação na realidade, como no documentário), seja por um método mais dogmático (um fornecimento de normas para construção da realidade, como Brasília), a adequação entre “representação” e “coisa representada” se revela um requisito essencial para garantir a “verdade” das operações levadas a cabo pelo sujeito do conhecimento, seja ele um cineasta ou um arquiteto. Em suma,

⁶⁹ BICCA in XAVIER e KANTISKY, 2013, p. 212, grifo nosso.

⁷⁰ BICCA in XAVIER e KANTISKY 2013, p. 215, grifo nosso.

⁷¹ CHAUI, 2010, p. 163.

tal adequação tem como premissa operacional a confirmação entre uma realidade e a sua representação, ambos termos idênticos e positivos onde não há espaço para aceitar qualquer negação interna do próprio discurso. Em verdade, como *Contradições* bem demonstra, a lógica da representação pode inclusive se apropriar de imagens contrastantes, engendrando um conhecimento pelo choque de oposições e revelando assim as contradições internas do seu objeto. Contudo, nas representações operadas pelo sujeito do conhecimento, jamais se admite, paradoxalmente, navegar pelas próprias contradições. Ou, nas palavras de Bernardet, o documentário de Joaquim Pedro “não permite contradição entre o discurso e o real, já que o real foi construído para servir o discurso, já que o real é parte do discurso, numa operação tautológica”⁷².

Contradições se insere entre os documentários do Cinema Novo que produziram radiografias dos anos 1960, se lançando em um processo de comunicação com o país real e contribuindo fortemente para o reconhecimento de uma alteridade antes inaparente no cinema nacional. É nesse espectro que Ismail Xavier (2013) localiza obras como *Viramundo* e *Opinião Pública* (1967, de Arnaldo Jabor), verdadeiros diagnósticos amargos do comportamento do povo e da classe média brasileira em estado de opressão e alienação. Desse modo, o filme de Joaquim Pedro tangencia uma mesma postura que, “levada ao limite, não deixa de repor os dados que, durante mais de um século, justificaram as soluções pelo alto, o pendor autoritário dos projetos de organização nacional elaborados por intelectuais conservadores e/ou levados à prática por uma elite pragmática”⁷³. O cineasta-intelectual de esquerda produz assim um julgamento que mistura “estranhamento e agressividade” frente ao “povo atrasado” e destituído da cultura política necessária à efetiva cidadania. Diante da alteridade, ele guarda uma distância segura e racional, de onde pode, ancorado pelo conhecimento, colocar em prática uma representação inquestionável e totalizante da realidade. Levando ao limite tal postura, em Brasília “o arquiteto deixava de ser um profissional cindido entre as belas-artes e a engenharia para se tornar um urbanista, isto é, um intelectual capaz de pensar a sociedade como um todo”⁷⁴. Um intelectual “imbuído de certa dignidade de nobreza e *intenção*”, como destaca Lúcio Costa no relatório de Brasília.

Mas *Contradições* busca brechas para minimizar as distâncias entre sujeito e objeto do conhecimento. Nos pressupostos da representação de que nos fala Chauí, o sujeito tomaria o

⁷² BERNARDET, 2003, p. 33.

⁷³ XAVIER, 2012, p. 44.

⁷⁴ BRAGA, 2011, p. 8.

espaço representando “como um receptáculo neutro e homogêneo, onde as coisas *estão* e onde o sujeito *não está*, pois se ele aí ‘estivesse’ não poderia sobrevoar o real”⁷⁵. Se essa afirmação nos parece ecoar com as palavras do arquiteto de Brasília, como podemos interpretar o fato de que, em todas as entrevistas do documentário de Joaquim Pedro, o diretor e outros membros da equipe colocam seus corpos em quadro junto dos personagens que falam, empunhando um microfone em suas direções? Em primeiro lugar, é plausível pensar que, ao habitar uma mesma imagem que seu objeto, o sujeito-cineasta busca reduzir as distâncias enunciativas afim de evitar as separações (sociais e espaciais) tão evidentes em Brasília. Para tal, faz uso de seu próprio corpo e se coloca “ao lado do povo”, de alguma forma ratificando sua concordância com o que dizem, o engajamento em suas causas e seu posicionamento contra o atual estado de coisas. Em segundo lugar, mais do que nos induzir a essas suposições, a co-presença do corpo do cineasta e do maquinário cinematográfico (o gravador de som) no mesmo cenário filmado que o personagem, atesta àquele registro uma *inscrição verdadeira*, uma verdade que, mesmo construída por um conhecimento anterior, é também a verdade *da* experiência maquínica de inscrição, como nos fala Comolli: “quer dizer, ligação inquestionável entre um lugar, um tempo, um corpo, um discurso e a máquina que registra essa simultaneidade, *sincronismo*”⁷⁶. Uma inscrição que, concebida pela lógica representativa, tenta revertê-la, criando um “circuito fechado” não apenas entre sujeito e objeto, mas entre os corpos, máquinas e os cenários ao redor. A máquina assume seu papel no jogo da representação para afirmar uma verdade que, ainda que aspire uma totalidade, guarda sua parcialidade, assume-se como *mediadora* do real, uma verdade *do* cinema.

“Não é somente a imagem que é o *analogon* da coisa, mas a coisa se transforma no *analogon* da imagem: o referente é correspondente à sua cópia, o filme valida um certo estado de mundo no instante da captação. (...) O som direto é antes de tudo um processo de sincronização dos corpos e das máquinas, do mundo e de seu registro, do vestígio e do signo. Criando uma ligação indissolúvel, muito forte, entre o discurso, os corpos filmados e o lugar onde as coisas se passam, trata-se de atestar (...) que a própria máquina, responsável por esses registros, é capaz de manifestar uma verdade (aquela da inscrição)” (COMOLLI, 2006, p. 26).

Em *Contradições*, não é apenas a evidência sincrônica de todos estes elementos na imagem, que abre brechas para a emergência de uma “verdade *da* máquina” no momento da inscrição, para que a imagem escape ao “modelo” totalizante da *voz do saber*. Algo se ensaia nos dois últimos depoimentos dos moradores das satélites: uma mulher relembra a brutalidade

⁷⁵ CHAUI, 2010, p. 165, grifos da autora.

⁷⁶ COMOLLI, 2006, p. 26.

das remoções e a precariedade no assentamento das famílias (“os nossos braços foi que teve que derrubar essa mata”); em seguida, um homem descreve minuciosamente a cena de violência contra sua família (“levanta!”, grita ele reproduzindo a fala do policial que o agrediu). Em ambos os depoimentos, os personagens descrevem situações centradas em seus corpos. O que faz a *voz do saber* diante desses relatos? Ela se cala. De fato, podemos tomar estes dois últimos depoimentos como exemplos de “operários sem emprego [que] preferem, no entanto, permanecer em Brasília”, como antecipa a narração. Mas, em contrapartida, os relatos dos dois personagens não se constroem por dados mensuráveis ou informações objetivas – teria o diretor abandonado as perguntas padronizadas? Pois suas respostas são feitas de outro material. Em falas confusas e efusivas, eles reconstituem cenas e diálogos acontecidos em um passado recente. Lembranças marcadas em seus corpos e inscritas na imagem menos pelas informações concebidas do que pela expressão dos seus rostos: memória do corpo.

Ao silenciar a voz hiperpresente do narrador, que só retorna na sequência final para tecer conclusões à tese geral, o documentário interrompe o enquadramento dos personagens. É possível pensar, se seguirmos as interpretações de Bernardet, como um recuo causado pela fascinação do cineasta pela voz do outro, se paralisa na tentativa de fazer do personagem excluído sujeito do filme⁷⁷. Ainda assim, tal recuo significativo da voz de Gullar (que desaparece por mais de quatro minutos) acaba por denotar ao espectador uma dissonância fundamental entre “informação” e “memória”, uma vez que “quanto mais fatos se abundam, mais se impõe o sentimento de sua uniformidade indiferente, mais se desenvolve, também, a capacidade de fazer de sua justaposição interminável uma impossibilidade de concluir, uma impossibilidade de ler neles o sentido de ‘uma’ história”⁷⁸. Após a avalanche de informações sociológicas, o filme se abre à duração dos corpos no quadro, às suas vozes indômitas que contam *uma* história, ao trabalho de quem escava a memória a partir de uma experiência do corpo.

Após retratar a situação precária dos moradores das satélites, *Contradições* embarca em um ônibus para entrevistar os novos migrantes a caminho da capital. Ao questionário padrão do diretor, eles respondem o que já é esperado: “Eu vim da Paraíba”, “porque lá tava ruim de ganhar dinheiro”, “eu vim pra Brasília em busca de trabalho”. A cena produz um efeito de continuidade. Ainda em 1966, os candangos não paravam de chegar em Brasília. Se

⁷⁷ BERNARDET, 2003, p. 119 a 127, onde o autor tece um estudo de caso sobre o documentário *Tarumã*.

⁷⁸ RANCIÈRE, 2013, p. 160.

as suas respostas são previsíveis e reiterativas à tese do filme, o interesse da câmera parece estar novamente naqueles rostos periféricos, os quais se apresentam pela primeira vez, e única, sorridentes. Por um conhecimento da realidade que eles não têm, mas que o espectador já conhece, o documentário reduz sua alegria à inocência. Mais uma vez, pouco importa o que dizem, seus rostos são a prova sumária da sobrevivência da utopia da cidade nova.

Para tecer suas considerações finais, o documentário retorna então ao Plano Piloto. As curvas dos palácios e monumentos de Niemeyer são novamente filmadas em suaves travellings, enquanto à narração cabe concluir: “ao expelir de seu seio os homens humildes que a construíram, e que a ela ainda hoje a correm, Brasília encarna o conflito básico da arte brasileira fora do alcance da maioria do povo”. Consciente do alcance do próprio filme, o realizador aproxima então a crise do projeto modernista de Brasília ao dilema vivenciado pelo próprio cinema brasileiro moderno em sua distância dos espectadores das camadas populares. Um afastamento, ao menos no interior dos filmes, resultante de uma postura imperiosa dos próprios cineastas, a qual Joaquim Pedro e sua equipe ensaiam formas de minimizar.

Diante da monumentalidade do Palácio do Planalto e da paisagem inabitada da Praça dos Três Poderes, Gullar finaliza: “é preciso mudar esta realidade [social], para que no rosto do povo se descubra quanto uma cidade pode ser bela”. Com essas últimas frases, o *voice over* busca justificar as próprias escolhas estéticas levadas a cabo pelo documentário. Ao produzir uma revisão do projeto modernista, dando a ver os corpos alijados pelas normas arquitetônicas, paradoxalmente, *Contradições* mantém seus rostos encerrados a uma representação que estabelece um lugar e uma expressão determinada para povo: indubitavelmente oprimidos ou alienados, corpos reduzidos a condição de testemunhas e de evidências das contradições da cidade nova.

Seria o caso perguntar: por que o rosto é esse meio privilegiado de expressão dos homens ordinários? Por que seria o relevo das suas faces algo capaz de embelezar uma cidade, de nos fazer crer em uma mudança da realidade social, em um futuro redentor? Talvez porque o rosto seja o próprio homem branco médio, “com suas grandes bochechas e o buraco negro dos olhos”⁷⁹, ou ainda, talvez porque “o rosto é o Cristo”. Quer dizer: a maneira de recortar, esquadrihar e processar o corpo dos homens em busca de uma imagem-síntese que se quer libertadora, uma forma de eternizar qualquer significância ou subjetivação em um retrato. Rostificado, o corpo dos homens excluídos se equiparada ao rosto do salvador: um

⁷⁹ DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 48.

rosto cristão, agora a salvo. Na sua utopia do rosto, o filme de Joaquim Pedro tangencia, mais uma vez, as premissas que inspiraram o projeto de Brasília: um certo missionarismo cristão que desde as primeiras imagens de Brasília vem justificar a dominação do território, fazendo “do gesto primário de quem assinala um lugar e dele toma posse”, a inspiração para o formato da cidade, ou seja, “o próprio sinal da cruz”, nas palavras de Lúcio Costa. “É sob signo da cruz que se soube triturar o rosto em todos os sentidos, bem como os processos de rostificação”⁸⁰, nos lembram Deleuze e Guattari. Isso porque rostificar não é apenas enquadrar uma face em *close*, mas tomar qualquer parte do corpo (e não apenas dos corpos vivos) como imagens dotadas de uma interioridade a ser descoberta, e que para isso devem ser isoladas do que de “fora” vem perturbar sua face plena de significado.

Na passagem para o cinema de Adirley Queirós, uma questão torna-se inevitável: como o cinema encontra formas de desrostificar os corpos periféricos? Não totalmente desligados das modelizações, que almejam descobrir no rosto alguma essência, seus filmes tomam o corpo como imagem a ser conquistada, a ser escavada incansavelmente, a ser triturada por elementos que se avizinham no quadro, e aos corpos se acoplam: nos olhos, os óculos escuros de um viajante do tempo; nos ouvidos, os *headphones* de um radialista subversivo; na boca, o microfone de um político quixotesco; nas pernas, uma cadeira de rodas e um prótese mecânica; nos braços, o volante de um carro.

⁸⁰ DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 49.

Máquinas da Ceilândia

O corpo filmado é a pilastra do cinema.

Jean-Louis Comolli

Um dos mais recorrentes personagens do cinema de Adirley Queirós é um carro: um combalido Santana⁸¹. São diversas as cenas pautadas por ele e por outros automóveis, seja com a câmera dentro do carro ou simplesmente tendo a máquina como um elemento cênico. De imediato, essa recorrência poderia ser justificada pelo fato de que, tendo em vista o modelo urbanístico aplicado na capital, a vida cotidiana dos personagens de Adirley depende do uso contumaz do automóvel. Pois ainda que os projetos do Plano Piloto e das cidades-satélites difiram em aspectos fundamentais, a “cultura do carro” acaba se reproduzindo na rotina dos moradores da periferia. Não é exatamente uma novidade - e também não nos parece o caso aqui - o pensamento sobre essa “cultura”, sua construção social e subjetiva enquanto diretamente ligada à precarização dos serviços de transporte público e coletivo. Basta pontuar, recorrendo as reflexões de Milton Santos, a amplitude desse fenômeno das metrópoles contemporâneas: “o automóvel é um elemento do guarda-roupa, uma quase-vestimenta. Usado na rua, parece prolongar o corpo do homem como uma prótese a mais, do mesmo modo que os outros utensílios, dentro da casa, estão ao alcance da mão”⁸². Tal estado de coisas não é, portanto, uma exclusividade do projeto modernista de Brasília, “na verdade”, nos lembram as frases finais o *voice over* de *Contradições*, “são problemas nacionais, de todas as cidades brasileiras, que nesta, generosamente concebida, se revelam com insuportável clareza”. É nesse contexto urbano repleto de contradições evidentes, que a relação entre os corpos, os carros e tantas outras máquinas – como veremos adiante – vem marcar o cinema de Adirley Queirós.

De partida, inspirados pela reflexão de Milton Santos, consideremos elencar as funções “utilitárias” dos carros nos filmes de Adirley. Em *A cidade é uma só?*, o velho Santana é a principal ferramenta de trabalho do especulador imobiliário Zé Bigode, em sua busca por terrenos no entorno da Ceilândia – mais adiante no filme, o veículo será

⁸¹ Fabricado pela Volkswagen, O modelo dos anos 1980 que aparece nos filmes de Adirley pertence ao próprio diretor: “foi uma das primeiras coisas que comprei quando ganhei uma grana na vida e nunca quis me desfazer, (...) mantenho ele até hoje mesmo tendo um carro mais novo”, nos disse em entrevista.

⁸² SANTOS, 2003, p. 66 e 67.

fundamental para a campanha eleitoral de Dildu. Já em *Branco sai, preto fica*, o motor do Santana é utilizado como fonte de energia para as baterias que alimentarão a “bomba sonora” construída pelos personagens rebeldes. Em sentido inverso, com o capô do Santana aberto em uma oficina, os operários de *Dias de greve* investigam um defeito em seu motor, problema que impossibilita os passeios do grupo naqueles dias de ócio. A imagem de um outro carro defeituoso se repete nas cenas finais de *Rap, o canto da Ceilândia*: capô aberto, Marquim conserta o radiador de seu veículo adaptado para deficientes físicos. Em seguida, passeando pelas avenidas da Ceilândia com o rapper cadeirante, a câmera de Adirley se detém em closes das alavancas e outros maquinários que o permitem dirigir sem o movimento das pernas. Em *Branco sai, preto fica*, veremos novamente Marquim dirigindo, agora em um carro melhor equipado, espécie de “nave futurista” que o conduz pelas estradas e ruas de uma Ceilândia distópica – tão desertas quanto a Brasília “real” que vemos dos filmes de Coni Campos e Joaquim Pedro.

Na “cidade sem pedestres”, onde o carro se torna uma extensão da corporeidade dos indivíduos, um personagem paraplégico que necessita se acoplar a um automóvel para se deslocar pela cidade, poderia ser interpretado como uma cruel metáfora da “prótese” de que nos fala Milton Santos. Visto por esse espectro, a figura de Marquim levaria ao limite a relação de dependência corpo-máquina-cidade, onde o carro se tornaria um mediador vital para o contato dos indivíduos com o espaço urbano. Assim, o cinema de Adirley faria eco ao vasto campo de percepções críticas sobre o carro como uma máquina de sujeição dos corpos, um espaço “morto” ou “narcótico”, como nos fala Sennet, reproduzidor de passividade e individualidade, uma forma exemplar de erosão da vida pública. Contraposto à vida caminhante nas cidades, a ligação ubíqua homem-carro acabaria por anular a potência dos corpos que, presos ao ponto de vista do volante, circulariam pela cidade observando a sua própria ausência nos espaços: “a cidade se torna um lugar de passagem, não de uso”⁸³.

Ainda que estejamos atentos a esse campo crítico, o qual poderia ser ainda mais desdobrado nos filmes de Adirley, intuimos que outras são as operações críticas experimentadas. Pois ao invés de reiterar os discursos de insubmissão dos corpos para com os carros e outras máquinas, tomando-os como um estorvo, os filmes de Adirley investem vigorosamente em seus imbricamentos, estabelecendo com diferentes maquinários uma relação de reciprocidade; experimentação estética que acaba por constituir a própria narrativa

⁸³ SENNET, 1994, p. 18.

e a dramaticidade dos personagens. Nesse sentido, a pergunta fundamental, *o que pode um corpo?*, se vê necessariamente conjugada a outra: *o que pode uma máquina?* Nossa atenção se volta assim para o campo de possíveis aberto pela conjugação dessas potências, para a pulsação sincrônica dessas duas perguntas e pelos distintos significados que elas incorporam.

A cidade é uma só? produz uma das críticas mais explícitas ao sistema disciplinar que pauta as formas de circulação e localização de Brasília. Em uma cena que retorna ao longo do filme, Dildu e Zé Bigode vagam perdidos pelas vias expressas do Plano Piloto. Dentro do Santana, os personagens embaralham a combinação de letras e números que indicam as direções da cidade: “saída Sul, Eixo W, Zona Central, (...) olha a saída é 215, agora é 400, passou pra 216, lá vem o 120... o que é isso!? (...) se você achar uma alma viva por aí a gente pergunta”. Andando em círculos nas rotatórias projetadas por Lúcio Costa, a fluidez imaginada pelo arquiteto se converte em uma cena caótica que inclui tentativas arriscadas dos personagens em cruzar as pistas: “Como é que sai daqui!?”, grita desesperado Dildu. Confinados no sistema de autopistas de Brasília, será no interior do próprio carro que os personagens confrontam ironicamente o sistema cartesiano que disciplina os corpos na cidade. Em uma das passagens de nível, espécie de túnel comum em Brasília, o interior do Santana escurece, dando ensejo à conversa dos atores: “o cara tinha síndrome de tatu, cavou um monte de buraco e chamou de tesourinha (...) E a gente virou foi minhoca, foi?”. A câmera de Adirley toma o carro como espaço pujante, onde a cidade vista pela janela é absorvida pelos personagens, instigando a todo tempo suas performances. Se a cidade disciplinar não um mero “lugar de passagem” desconectado dos corpos, o movimento do carro os permite convocá-la dramaticamente; sem deixar de intimidá-los, ela ao mesmo tempo permite que os personagens exercitem uma liberdade criativa naquele espaço fechado.

“O carro me parece um ambiente semelhante a qualquer outro, como um escritório, uma casa, as ruas (...) mas esse ambiente apresenta vantagens extraordinárias. (...) Ao volante estamos como no cinema, com uma tela em cinemascope diante de nós, duas telas laterais e a possibilidade de realizar um travelling extraordinário no meio da cidade ou da natureza. (...) Nos meus filmes, o carro é ao mesmo tempo uma liberdade e uma coerção, tanto para mim como para meus personagens” (KIAROSTAMI *apud* BERNARDET, 2004, p. 39 e 43).

Tema obsessivo na obra de Abbas Kiarostami, a quem Bernardet dedicou um livro inteiro, o automóvel surge nos filmes do cineasta iraniano como a possibilidade de reconfiguração de um espaço dramático de intimidade em um país cujos regimes políticos e tradições religiosas condicionam os indivíduos a um comportamento público bastante

regulado e normatizado – melhor dizendo, com normas distintas daquelas que conhecemos nas cidades ocidentais. O carro é o ambiente que proporciona aos atores, sobretudo às mulheres, uma dramaticidade construída no limite tênue com a vida pública que se avizinha do outro lado do para-brisa. Para Kiarostami o ambiente do automóvel é um lugar onde emergem desejos, segredos e tensões dos indivíduos – onde um homem planeja seu suicídio em *Gosto de cereja* (1997), onde a mãe e a prostituta conversam sobre a vida em *Dez* (2002). Para Kiarostami, o para-brisa é uma tela. Nesse sentido, o cineasta vai além em sua percepção sobre o carro enquanto dispositivo análogo ao cinema: tanto quanto reproduz imagens em movimento diante do motorista-espectador, o carro é em si uma “sala de projeção” onde corpo e máquina entram em estado de intersecção. Em *Shirin* (2008), o cineasta iraniano realiza um filme inteiro dentro de uma sala de cinema. Porém, não vemos o que se passa na tela, tampouco há planos abertos da sala: apenas ouvimos a banda-sonora do que seria um filme árabe *kitsch* e melodramático. O que a imagem nos mostra são apenas planos médios das mulheres-espectadoras em uma poltrona reagindo às imagens projetadas a sua frente – em verdade, Kiarostami filmou cada uma das atrizes em suas próprias casas. Pois se a “sala de cinema” as permite certa dramaticidade interdita nas ruas do Irã, o filme proporciona ao próprio espectador um olhar detido e duradouro sobre a intimidade daqueles rostos emoldurados pelo véu, algo igualmente impensável naquele contexto árabe. Estáticas na poltrona do cinema ou ao volante do carro, uma “libertação” dos corpos se ensaia.



Com essa aproximação entre os lugares do motorista e do espectador, Kiarostami vem amplificar as correspondências trocadas entre as máquinas desde os primeiros tempos do cinema. Não é em outro lugar que não uma sala de cinema onde se passa a cena de abertura de *Um homem com a câmera*. Não por acaso, logo em seguida, será um automóvel que irá

apanhar o cinegrafista em sua casa, fazendo do veículo um ponto de vista privilegiado da câmera que mergulha no caos urbano. Nos filmes de Kiarostami e de Adirley, tal encantamento com a perspectiva dos carros em movimento se conjuga ainda com um “recuo” da câmera para o espaço interior dos carros, interessada não apenas nas formas de propulsão do olhar humano pelo espaço, mas em enquadrar os próprios acoplamentos corpo-máquina – como Vertov experimenta ao nos propor o *cine-olho*.

Na “estética do carro”, delineada pelos filmes de Adirley, estamos longe das perspectivas críticas que entendem a necessidade de rompimento das relações corpo-carro. Ao contrário, a máquina exige dos corpos (exausto, Zé Bigode quase dorme ao volante no retorno para a Ceilândia) tanto quanto os corpos exigem das máquinas (mais adiante, é o motor do Santana que “morre”, obrigando Dildu a empurrá-lo para pegar no tranco). Trata-se, em verdade, de intensificar o caráter dessas trocas, recodificando-os no mesmo gesto, fazendo da própria necessidade e funcionalidade do automóvel no Distrito Federal uma cena subversiva.

Assim nos propõem as sequências pautadas pelo Santana em *Dias de greve*: quando enfim conseguem consertar o motor do veículo na oficina, os trabalhadores comemoram em êxtase. O carro lhes permite acessar livremente a cidade, ir de um campo de futebol a outro e aproveitar o pouco tempo de greve. Música alta no rádio, o Santana deambula sem destino pela Ceilândia, como sugerem os versos da trilha sonora do curta: *Estou perdido / sem rumo / o que faço agora... sem direção?*. Não há qualquer objetivo traçado pelos grevistas que não o desejo de rir à toa, de flunar de carro pela cidade tomando goles de vinho. As mesmas autopistas que diariamente traçam o roteiro dos moradores das satélites entre a casa e o trabalho, se abrem agora à possibilidade do ócio e da diversão. Por alguns instantes, a velocidade do automóvel não produz outra coisa que não uma deriva coletiva dos personagens. Ou, simplesmente, um vento no rosto absorto de um deles: “o vento da eventualidade” de que fala André Breton, um dos precursores das deambulações surrealistas que, nos anos 1920, buscaram deslocar a arte dos espaços institucionalizados e devolvê-la às ruas, em um ato de reapropriação dos bulevares parisienses inspirado pela *flânerie*⁸⁴. Quando a greve quebra a rotina dos trabalhadores da Ceilândia, o trajeto de carro perde a sua “função urbana” em prol de uma espontaneidade e de uma contingência, se ensaiando como um ato

⁸⁴ “A rua, que eu acreditava fosse capaz de imprimir à minha vida giros surpreendentes, a rua, com suas inquietações e os seus olhares, era o meu verdadeiro elemento: nela eu receberia, como em nenhum outro lugar, o vento da eventualidade” (BRETON *apud* CARERI, 2013, p. 84).

em si mesmo. Na esteira de Berman e Benjamin, poderíamos pensar em um agenciamento corpo-carro que constitui, provisoriamente, *flâneurs automotivos*.

Não é exatamente uma *flânerie* que guia os trajetos de Zé Bigode em *A cidade é uma só?*. A presença recorrente do Santana nos permite dizer que, nesse filme de Adirley mais do que em todos os outros, constrói-se uma forma específica de “narrativa automobilística” – termo usado por Bernardet para pensar o papel do carro nos filmes de Kiarostami. Na trajetória que o filme constrói a partir da circulação do Santana pelo espaço urbano (em montagem paralela com outros núcleos narrativos), poucas vezes a câmera assume a perspectiva frontal do motorista. Quando assume (como no plano da “alvorada de JK” destacado no capítulo anterior), a trepidação das ruas de terra da Ceilândia vem estabelecer uma oposição fundamental com os suaves e equilibrados travelings do Plano Piloto vistos em *Planejamento e Contradições*. Sacolejando com o carro, a maior parte do tempo a câmera se mantém apontada lateralmente para o motorista Zé Bigode, sempre visto a partir do banco do carona. Atrás da câmera, no ante-campo da imagem, a equipe do filme assume sua presença e trava diálogos com o ator “como se” estivéssemos em um documentário, incutindo assim sua própria integração à ficção cinematográfica no papel de uma “equipe de filmagem”. No carro, se ensaia assim uma perturbação aos lugares dados de sujeito e objeto filmados, amalgamando o corpo do realizador e do personagem, abalando os próprios regimes da representação – como veremos adiante.

“Há neste filme documental contemporâneo a introdução de elementos particulares que fazem com que o cineasta seja lançado em cena com estatuto ‘dramático’ equivalente ao de seus personagens, abolindo-se a separação sujeito-objeto e abalando-se o ‘pôr-se frente às criaturas’ que caracterizou a mediação documental, tradicionalmente. Esses procedimentos não produzem conformismo estético nem destituem o empenho crítico, mas sugerem uma coincidência de horizontes – equipe, sujeitos filmados – que parece traduzir uma outra perspectiva de relação e realização, um processo de fatura e de vida compartilhados (cineasta, filmados)”. (MESQUITA, 2011, p. 68).

É a partir desse dispositivo de interação que ouvimos o personagem descrever a paisagem ao redor enquanto dirige: “Rapaz, isso aqui cresceu demais da conta. (...) O que tinha aqui era só plantação de tomate, alface. Aqui ainda tem uma ainda, tá vendo, ó?”. O automóvel faz passar diante dos olhos do personagem uma cidade em transformação, a qual a câmera, por sua vez, não consegue apanhar da mesma forma. O pouco que se pode perceber da cidade está desfocado no fundo do quadro, visto de relance, tendo como primeiro plano o corpo falante do ator. O espectador, portanto, não vê a mesma paisagem que o personagem. O

carro “projeta” imagens para o motorista que, por sua vez, narra o que vê para a equipe de filmagem e para nós. A cidade que Zé Bigode nos convida a imaginar é, antes de tudo, vista *através* do seu corpo. De forma análoga, em *Shirin*, vemos o filme através do corpo-rostos das personagens que reagem a banda sonora, um dispositivo assim descrito por Kiarostami: “Na escuridão da sala nós damos a cada um a possibilidade de sonhar e exprimir livremente seus sonhos. (...) O espectador completa seu filme a partir do nosso ‘semifilme’. (...) Um cinema semifabricado, um cinema inacabado que se completa com a mente criativa do espectador”⁸⁵. O cinema exige do espectador, se esconde, inquieta o próprio ato de ver.

“O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do ‘dom visual’ para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77).

Em *A cidade é uma só?*, o fenômeno se complexifica com as conversas de Dildu e Zé Bigode perdidos pelas autopistas do Plano, quando a câmera se mantém, novamente, a maior parte do tempo no interior do carro: “Um prédio desse aqui não tem preço mais. O centro de Brasília não tem preço mais”, diz Zé Bigode, ao que Dildu responde: “Aqui é o famoso ‘na base do ar-condicionado’, nós tossindo seco e eles tossindo molhado”. Além de descrever uma cidade que o espectador *não vê* mas que estaria ao alcance dos olhos dos ocupantes do carro, Dildu se permite imaginar aquilo que *ele também não vê*, o que não é acessível ao seu corpo periférico: os ambientes confortáveis dos apartamentos das superquadras. Nesse sentido, o personagem de Adirley senta-se ao seu lado como espectador na poltrona do cinema, fazendo coincidir seus pontos de vista: passam ambos a criar imagens de uma cidade que não lhes é visível. O fora-de-campo que Adirley e Kiarostami conservam; que se recusam a representar em favor dos corpos no quadro, nos aproxima do que Comolli chamou de “a parte da sombra”, condição fundamental da máquina cinematográfica. A sobrevida dessa “sombra” seria “a própria marca daquilo que resiste a se deixar reduzir aos programas e às narrativas autorizadas”, uma imagem que se torna potente porque não-visível, imaginável. Atravessando o corpo de Dildu, a máquina-cinema dobrada pela máquina-carro produzem numa “visão” da cidade que é necessariamente incompleta, parcial, uma “semi-fabricação”: Brasília, cidade aberta.

⁸⁵ KIAROSTAMI *apud* SAVINO; CHIARETTI, 2016, p. 218.

“A máquina cinematográfica produz sombra tanto quanto luz, fora de campo tanto quanto campo. Talvez por ser máquina? Por que uma parte do impensado e de incontrolado subsiste nela e em nós? Se as máquinas são elas mesmas apenas parcelas do mundo, elas só podem confessar, sem denegação possível, que não o têm por inteiro em seu poder. Qualquer máquina é limite e nos impõe a consciência desse limite. Há um ponto cego da máquina de ver. Filmar se organizou historicamente como algo que gira em torno desse ponto cego. Contra as falsas certezas e as falsas inocências do visível, contra a própria ‘naturalidade’ do visível, ver, no cinema, é começar por não ver, aceitar não ‘ver tudo’, não ‘tudo de uma vez’, não ‘tudo ao mesmo tempo’; ver segundo uma organização temporal e espacial, uma decupagem, um corte e uma montagem do mundo” (COMOLLI, 2008, p. 214 e 215).

O espectador é convidado assim a “redobrar” sua imaginação, completando as imagens lançadas por Dildu. Na posição de motoristas ou de espectadores, nos fala Felix Guattari, nossos corpos são colocados “entre parênteses”, realizando uma “dobra do corpo sobre si mesmo”, ao mesmo tempo que absorvidos pelo “desdobramento de espaços imaginários”⁸⁶. O corpo falante de Dildu se vê dobrado, atravessado pela sobreposição desses dois aparatos de projetar imagens em movimento: o carro e o cinema. Dildu é, ele mesmo, uma máquina que toma parte em outra máquina.

“Há tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões. Uma máquina-órgão é conectada a uma máquina-fonte: esta emite um fluxo que a outra corta. (...) É assim que todos somos *bricoleurs*, cada um com as suas pequenas máquinas. Uma máquina-órgão para uma máquina-energia, e sempre fluxos e cortes.”(DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 11).

No campo filosófico que nos apresentam Deleuze e Guattari (1992; 2004; 2010), a noção de máquina se multiplica para além da materialidade dos aparatos, como um automóvel ou uma câmera. Não se trata, porém, de afirmar que um corpo incorpora as capacidades mecânicas dos objetos técnicos, ou que estes adquirem uma dimensão orgânica. Um corpo não funciona *como* uma máquina, ou vice-versa: “a máquina é um conjunto de vizinhança homem-utensílio-animal-coisa que é anterior em relação a eles uma vez que é a linha abstrata que os atravessa, e os faz funcionar em conjunto”⁸⁷. O corpo e a o carro são “peças” ou “engrenagens” da máquina cinematográfica e, na mesma medida, são em si “pequenas máquinas” que traçam suas próprias conexões, fluxos e cortes: as vozes efusivas de Dildu e Zé Bigode se ligam ao volante e ao motor do Santana que, interceptados pelas letras e números das autopistas da “grande máquina” Brasília, as desorganizam, cortam caminhos estabelecidos, entram pela contra-mão. Esses agenciamentos maquínicos são conexões que

⁸⁶ GUATTARI, 1992, p. 157

⁸⁷ DELEUZE; PARNET, 2004, p. 128.

clamam por uma heterogeneidade de elementos com naturezas e dimensões múltiplas. Dizer que nos filmes de Adirley são máquinas que funcionam por toda parte, significa pensar o cinema em sua dimensão *produtiv*; não como uma como uma sequencia de imagens que originam um *produto* filme, mas como um conjunto de arranjos, montagens e invenções que incorporam os elementos encontrados no caminho, atualizando assim o seu próprio modo de funcionar.

Se falamos em máquina no cinema de Adirley há de se considerar também um outro sentido de máquina: o trabalho da “grande máquina”, onisciente, “que tudo vê”, como evocada por Le Corbusier e incorporada ao projeto de Brasília. Essa *máquina despótica*, para utilizarmos o termo de Deleuze e Guattari, almejou exatamente centralizar e regular o funcionamento produtivo das engrenagens da cidade, tornando as máquinas *estruturas produtivas*. Pela analogia “servo-senhor”, a qual converteria as máquinas em “trabalhadores e não tiranos”, as máquinas seriam então dotadas de uma função única, de uma finalidade dada de antemão. Assim, nos interessa nos filmes de Adirley como esse modo de funcionamento experimenta reviradas, dando lugar a uma certa enunciação maquínica homem-utensílio que desmonta os sistemas produtivos hierarquizadores, os caminhos unidirecionados, as narrativas como pontos de chegada.

Retomando ao interior do Santana de Zé Bigode, desde os primeiros minutos de *A cidade é uma só?*, entendemos que seus percursos pela Ceilândia tem uma finalidade estabelecida: encontrar terrenos e imóveis baratos para revender. Suas cenas configuram uma espécie de “narrativa de busca”, onde o carro é o instrumento de procura, assim como em *E a vida continua...* (1992⁸⁸), segundo filme de uma trilogia realizada por Kiarostami na província de Koker⁸⁹. Quando um terremoto real atinge a região onde ele havia filmado poucos anos antes seu primeiro longa, *Onde fica a casa do meu amigo?* (1987), o cineasta convoca dois atores (um homem e uma criança), coloca-os dentro de um carro e parte para o local da tragédia. Um dos atores interpreta o papel do próprio Kiarostami: um diretor de cinema que sai em busca de notícias dos meninos que trabalharam em seu filme anterior, levando consigo o próprio filho, também ator daquele filme. Disparada pela metalinguagem, na jornada dos personagens, o automóvel figura em praticamente todas as cenas, constituindo uma trajetória automobilística com muitos descaminhos e interrupções: uma estrada bloqueada, um problema no motor do carro, pausas para ir ao banheiro, pedidos de informação

⁸⁸ Também distribuído com o título *A vida e nada mais*.

⁸⁹ O terceiro filme da trilogia é *Através das oliveiras* (1994).

desencontrados, etc. Em seu esforço de síntese dos elementos fundamentais deste e de outros filmes automobilísticos de Kiarostami, Bernardet destaca que o trajeto “nunca se dá em linha reta nem por vias principais”, se vê repleto de “imprevistos, interrupções e discontinuidades espaciais”, onde muitas vezes o caminho a ser percorrido é vago ou indefinido: “desconhecendo quer o destino, quer o trajeto, o movimento prossegue” em busca de rastros para “localizar pontos indeterminados no espaço”⁹⁰.



Em sua trajetória, Zé Bigode e o Santana não deambulam despropositadamente pela Ceilândia – tampouco o faz Kiarostami em Koker. Se embrenhando por pequenas ruelas e becos tortos que o próprio especulador ajudou a demarcar, a busca de Zé Bigode não possui um traçado prévio, mas, antes, se delinea conforme as demandas e pistas que o próprio caminho propõe. Uma placa anunciando lotes o faz ligar para o vendedor e ir ao seu encontro, tomando coordenadas dadas pelo celular; uma outra negociação, que a princípio havia se consolidado, ameaça não acontecer por conta de uma escritura falsa ou de um cheque sem fundos, obrigando o corretor traçar uma nova rota para resolver o problema. O Santana vaga por Brasília e pela Ceilândia constituindo uma “narrativa errante” que desenha um trajeto circular e fugidio. Zé Bigode nunca vai de um ponto a outro pré-estabelecido no mapa, mas percorre a cidade guiado por pontos móveis e provisórios, como Kiarostami em busca dos sobreviventes de Koker. Se o que interessa é o percurso e não um lugar de chegada, a potência estética dos filmes investem a todo tempo nas relações entre o corpo, o carro e a câmera. Mesmo quando os personagens precisam fazer pausas em suas trajetórias, tanto em *A vida e nada mais* quanto em *A cidade é uma só?* a câmera permanece no interior do carro fazendo de sua janela um recorte do real. Carro é cinema, não cansam de nos dizer os

⁹⁰ BERNARDET, 2003, p. 46 a 49.

cinastas: uma máquina de reenquadrar o próprio enquadramento cinematográfico, que por sua vez, recorta a paisagem e os corpos: máquina sobre máquina.



No cinema de Adirley, os carros são “próteses” que permitem aos corpos desviar dos percursos urbanos roteirizados e, ao mesmo tempo, inverter as premissas críticas ao automóvel como reprodutor de passividades. Mais ainda: em *A cidade é uma só?*, o Santana faz parte da “máquina política” de Dildu. Trata-se de uma vingança: em sua entrevista para filme, Nancy relembra que uma das formas de divulgação da Campanha de Erradicação das Invasões foi exatamente a divulgação do fatídico *jingle* através de carros de som que circulavam pelo Plano Piloto. As estratégias coercivas do Estado foram além: o próprio coral de crianças da Vila do IAPI – do qual Nany fazia parte – foi colocado em cima de caminhões para, ao vivo, cantar a música para os moradores das superquadras visando convencê-los a realizar doações para a campanha de remoção. Na revanche simbólica levada a cabo pela campanha eleitoral fictícia de Dildu, o Santana se converte em uma espécie de palanque móvel que toca o *jingle* eleitoral e propaga suas propostas pela cidade: “Chega de senzala, vamos viver um pouco! Cinema de um real na praça, pra que vocês distraiam a cabeça! Filme de amor, filme de banguê-banguê, filme de caratê!”. Planfletos e microfones e caixas de som e Santana e Dildu: a máquina eleitoral é assim um regime de associações binárias “e... e... e...”. Sequer vemos Dildu, mas apenas o Santana circulando pela Ceilândia. O carro “dá voz” ao corpo periférico, a amplifica, mas não para denunciar a miséria e prometer a mudança das estruturas do tecido social. “Chega de senzala” é, em verdade, um chamado para a fuga das próprias estruturas interiorizadas da periferia como “senzala”, por um pouco de vida, por um pouco de cinema, por um pouco de desejo – “um pouco de possível, senão eu sufoco”, diz Deleuze. O desejo não nasce da falta, não é explicável ou passível de interpretação, tampouco

é sinônimo do prazer e de festa: o desejo produz, dá liga ao agenciamento maquínico corpo-microfone-autofalante-carro.

As relações corpo-máquina na obra de Adirley se tornam ainda mais nítidas e incisivas com Marquim e sua conexão vital com a cadeira de rodas. Nos filmes, se o vemos desligar-se da cadeira é para transferir-se para seu carro adaptado. É exatamente a intensificação desses corpos maquinados que nos propõe *Branco sai, preto fica*, criando uma profusão de engenhocas que compõem os cenários e se conectam aos personagens. No longa, a condição física debilitada de Marquim se reproduz ainda em outro protagonista, Sartana, que utiliza uma prótese mecânica no lugar de sua perna amputada. Um mesmo acontecimento trágico aproxima os personagens: em 1986, uma violenta invasão policial no baile de *black music* do Quarentão, um dos mais frequentados pela juventude negra e periférica das cidades-satélites, resultou no dilaceramento dos seus corpos. “Branco sai, preto fica”, gritavam os policiais que comandaram a fatídica ação. É esse o evento real do passado que o filme de Adirley retoma em uma arrojada proposta estética que entrecruza documentário e ficção científica.

Já na primeira sequência do filme, a câmera assume o ponto de vista de outra máquina: não de um carro circulando pela Ceilândia, como em *A cidade é uma só?*, mas de um elevador que, como uma grua, suspende a câmera na paisagem da periferia. Lentamente, essa ruidosa plataforma descortina uma pequena praça rodeada por um conjunto disforme de pequenos prédios, cada qual construído à sua maneira, com arquiteturas e materiais distintos: telhados de zinco, grades e portões de ferro, lonas, azulejos, tijolos, etc. No plano seguinte, ainda sob o som de um motor, somos conduzidos para o interior de uma das casas. Um elevador para deficientes físicos conduz escada abaixo Marquim e sua cadeira de rodas. O personagem adentra então uma espécie de esconderijo subterrâneo na Ceilândia, onde o veremos a maior parte do filme. Sob luz fria e fiação elétrica exposta, pneus sobressalentes da sua cadeira de rodas dividem espaço com caixas de som, microfones e um toca discos. Sua casa funciona como uma espécie de “radio pirata” de onde o rapper improvisa sobre as músicas e os momentos passados no Quarentão.

Antes de seguirmos com *Branco sai, preto fica*, propomos uma breve digressão para a sequência que retrata a residência de Marquim em *Rap, o canto da Ceilândia* (curta realizado 10 anos antes), afim de estabelecermos uma comparação entre as formas como os corpos e os cenários da periferia são retratados nos dois filmes. Na cena final do curta, a câmera se detém na observação cuidadosa da fachada de sua casa, onde uma placa anuncia: “compra-se

papelão, alumínio, plástico, ferro, pet”. Paredes feitas de tapumes de madeira mal-ajambrados, um depósito de materiais recicláveis, o chão de terra e tijolos a mostra, são alguns dos elementos que se acumulam para retratar o local onde vive Marquim. Enquanto ouvimos sua voz em *off* refletir sobre a segregação social com os moradores das cidades-satélites, a câmera evidencia suas péssimas condições de higiene e habitação: “Eles pensam que aqui [em Brasília] não tem favela, que aqui não tem periferia. (...) Que aqui é tudo sombra e água fresca”. A casa ilustra seu discurso, é a imagem explícita da pobreza da Ceilândia, a qual se intensifica ainda mais pela própria debilidade física do personagem.

Nesse primeiro filme de Adirley, não estamos distantes dos pressupostos da representação a que nos referimos a partir de *Contradições*, onde determinado discurso sobre a realidade e as imagens dela apreendidas se confirmam de forma recíproca e inabalável. Todos os entrevistados de *Rap*, sem exceção, se limitam a falar de suas experiências de vida sofridas, atravessadas pela remoção de Brasília no passado, pelo preconceito social, racial e cultural com o *hip hop*, pelas dificuldades financeiras. Ainda que produção musical dos rappers nos revele brechas na representação estaque da realidade da periferia, *Rap* entende o presente carente dos personagens da Ceilândia como uma repetição das espoliações sofridas desde a remoção, uma relação entre passado e presente que tem como elo a perpetuação da experiência de sofrimento; imagem das satélites vista desde *Contradições*. Como no filme de Joaquim Pedro, a arquitetura miserável se liga àqueles corpos periféricos para formar as evidências cabais das contradições da cidade.



De fato, ambos os filmes reforçam as dimensões precárias da arquitetura, onde predominam o improvisado ao planejamento calculado dos espaços. Também a casa de Sartana (espécie de galpão abandonado repleto de chapas metálicas e sustentado por vigas de aço aparentes), vem estabelecer um contraste imediato com a arquitetura etérea, o formalismo e a

homogeneização dos prédios de Oscar Niemeyer: “a síntese-cristalina do urbanismo-avião dá lugar aos estilhaços corroídos dos aglomerados-satélites”⁹¹, como observado por Wellington Cançado. Mas, se em *Rap* o confronto estético com Brasília se dá pela sobreposição das carências dos corpos e dos espaços da periferia, outras são as ligações experimentadas por *Branco sai, preto fica*. Repletas de gambiarras, suas arquiteturas se constroem como uma forma de extensão daqueles corpos mutilados. Os elevadores da casa de Marquim, o sistema de roldadas onde guarda sua coleção de discos e outras traquitanas do cenário formam um mecanismo adaptado às suas necessidades físicas, o que não apenas amplia a mobilidade do deficiente, mas faz do seu corpo um “molde” dos cenários. Aí se encontra seu contraponto estético com a arquitetura modernista: como insistem os enquadramentos panorâmicos de *Contradições*, a monumentalidade dos edifícios modernistas, bem como o uso recorrente do sistema de pilotis, torna a grande escala da arquitetura uma proposta dissonante, e até mesmo opressiva, com a vida em pequena escala de cada homem específico.

Nas imagens da casa de Sartana, sua composição no quadro busca traçar uma relação de contiguidade e de concorrência entre os membros do seu corpo e as vigas metálicas. Para além de produzir um espelhamento de carências, numa aproximação corpo-casa que se basearia na coincidência do que lhes “falta”, o filme de Adirley propõe uma intersecção produtiva: para lidar com as perdas físicas e afetivas, o filme constrói uma cidade “incorporada”, ou “encarnada”, “digerida pelos corpos dos seus habitantes, na espessura, nas dobras da carne que toma forma no corpo”. Assim reflete Comolli - que além de teórico do cinema é também cineasta - sobre a experiência de filmar um série de documentários em Marselha, sua cidade natal. Para ele, em Marselha, “não há nada para ver”, na medida que as paisagens e os corpos “que se mostram visíveis” em nada se distinguem de outras cidades – seria o caso perguntarmos: no que as paisagens e os corpos da Ceilândia se distinguiriam de outras periferias brasileiras? É preciso, então, não apenas filmar sua realidade visível, mas fazer emergir o que está fora de quadro, a dimensão invisível da cidade: encontrar no cinema formas de “pôr para fora o que está dentro e para dentro o que está fora”. Filmar essas passagens entre corpos e cenários significaria, para Comolli, “mudar a fórmula clássica do cinema: ‘dos corpos nos cenários...’. E imaginar uma fórmula mais improvável (...) de cenários que seriam levados nos corpos, que teriam desaparecido por dentro, que se tornariam a mola, a armadura, o motor, a estrutura dos corpos”⁹².

⁹¹ CANÇADO, 2014, p. 211.

⁹² COMOLLI, 1997, p. 164.



Se aproximando dos anseios de Comolli, o recurso à ficção científica permitirá ao cinema de Adirley Queirós reconfigurar as relações entre corpos, arquitetura e espaço urbano delineadas/planejadas/engendradas pelo projeto modernista. Relembremos que, nas diretrizes propagadas pelos CIAM, as unidades residenciais eram entendidas como as engrenagens urbanas responsáveis pela “função de morar”. Nesse sentido, como sintetizou Vilanova Artigas, outro proeminente arquiteto modernista brasileiro, a própria concepção interna das casas deveria espelhar “a máquina toda-poderosa traçando os desígnios humanos; (...) pondo em ordem; como se a casa fosse uma fábrica onde tudo acontece como consequência de uma disciplina apropriada”⁹³. Assim, a cidade integralmente planejada estende a disciplina dos corpos para vida privada, para dentro de casa, ela mesma uma “máquina de morar”⁹⁴, como certa vez definiu Le Corbusier acerca da necessidade de se empregar o mesmo racionalismo dos espaços públicos para projetar os espaços domésticos.

Levando ao limite trágico as diretrizes da máquina modernista, na sombria Ceilândia construída por *Branco sai, preto fica*, a vida dos personagens se vê restrita aos espaços hermeticamente fechados de suas casas, verdadeiros bunkers de concreto e metal, cercados por grades e protegidos por sistemas de segurança. Toques de recolher da “polícia do bem-estar social” ditam a rotina da cidade sitiada. Ao redor da casa de Sartana, há apenas carros circulando pelas avenidas. Esporadicamente, vagões do metrô cruzam a cidade sobre um viaduto – elemento visual que nos aproxima dos trilhos suspensos vistos nos cenários de

⁹³ ARTIGAS *apud* BICCA in XAVIER e KATINSKY, 2012, pg. 213.

⁹⁴ HOLSTON, 1993, p. 57.

diferentes cidades no cinema de ficção científica, como em *Blade Runner*⁹⁵ (1982, de Ridley Scott). Em *off*, Sartana relembra os dias seguintes à tragédia no Quarentão:

“Foi um choque quando eu saí do hospital, um choque com a realidade, um choque com as ruas. (...) A gente ficava muito na esquina da escola sentado numa manilha, era ali que a gente conversava, bolava os nossos passinhos. (...) A cidade toda era parte da minha vida, parece que cortou aquilo tudo de mim”.

Diante da paisagem soturna ao redor de sua casa, Sartana faz coincidir a amputação de sua perna com a “amputação” da própria cidade, das ruas desertas da Ceilândia, descorporificadas. O gesto que dilacerou o corpo de Sartana surge assim como parte de de uma catástrofe maior. No cinema de Adirley, o projeto de Brasília é visto como o grande cataclismo que produziu remoção habitacional, racismo, segregação social, violência policial e, ainda, a eliminação dos espaços públicos abertos à ocupação e associação dos indivíduos. Utopia e distopia se revelam assim duas versões antagônicas da mesma modernidade: Brasília é “pura ficção científica”, como o próprio Adirley costuma dizer. Em *Archaeologies of the future*, Fredric Jameson investiga exatamente a gênese da ficção científica enquanto desdobramento direto das sucessivas falências das utopias modernas – onde Brasília se enquadraria entre as diferentes tentativas de sistematização de uma utopia em forma de cidade ideal. O gênero *sci-fi* surge assim como resposta crítica (mas não somente) às utopias que persistem no tempo, jogando sempre com a atualidade atravessada por dobras espaço-temporais.

“O que mais caracteriza a ficção científica não é necessariamente tentar imaginar o futuro ‘real’ do nosso sistema social. Em vez disso, a simulação de futuros alternativos serve a uma função bem diferente, a de transformar nosso próprio presente no passado determinado de algo que está ainda por vir” (JAMESON, 2005, p. 288, tradução nossa).

A cidade distópica do “futuro”, que nos apresenta *Branco sai, preto fica*, se constrói assim no próprio cenário real e presente da Ceilândia, espaço que o filme “dobra” para fazer emergir ali os sinais do que seria um momento ainda mais opressivo que o atual. A realidade que o filme se apropria e tonifica é, simultaneamente, um amontado de ruínas de uma “ficção” anterior, aquela da utopia fracassada de Brasília: as ruas e praças vazias, as casas todas gradeadas com seus sistemas de segurança, o domínio policial exercido sobre os bairros pobres, negros e pobres que precisam portar um documento de identificação para circular em áreas nobres das metrópoles – não estamos tão distantes da exigência de um passaporte para

⁹⁵ Em diferentes entrevistas e debates Adirley já destacou o filme de Ridley Scott como uma de suas principais referências estéticas para *Branco sai, preto fica*.

entrar em Brasília. Assim, enquanto um espaço repleto de evidências das opressões, o presente real da Ceilândia se vê entremeado por imagens excessivas, representações exageradas, que não se revelam tão distante da realidade dos personagens-moradores. Na Ceilândia, a linha tênue que separa a ficção científica e a realidade social é apenas uma ilusão ótica, visual, cinematográfica.

Atravessando a fronteira dos excessos reais, estão os corpos dilacerados de Marquim e Sartana. Sobras escangalhadas de uma obra monumental descartadas para as bordas da cidade. Pois são esses os corpos que Adirley convoca para o seu experimento “científico”. Porém, em *Branco sai, preto fica*, o racionalismo das pesquisas científicas que almeja resultados precisos e incontestáveis se abre ao imprevisto. A memória do Quarentão Marquim reinventa no mesmo instante que a conta e que a canta, como na emblemática sequencia inicial do filme. A Ceilândia não é mais um laboratório onde uma fórmula arquitetônica ou uma tese sócio-documental possam ser aplicadas visando encontrar os resultados esperados. A ciência já fez ali os seus estragos. Os corpos de Marquim e Sartana guardam as marcas desse experimento anterior: os braços e as pernas dos candangos foram as engrenagens que construíram, e que ainda hoje fazem funcionar com sua mão de obra, a “grande máquina” Brasília. A mesma máquina científica que não cessou de operar sobre seus corpos para fazer sobreviver sua tese utópica, arrancando-lhes do chão, expulsando-lhes da cidade, dilacerando-lhes o corpo. Também o cinema, imbuído do racionalismo científico, vai realizar seu próprio experimento para denunciar as contradições da “grande máquina”, tendo na precariedade dos corpos e no desespero das suas vozes, as evidências incontestáveis da sua hipótese.

Cobaias sobreviventes desses experimentos científicos, os ciborgues de *Branco sai, preto fica* insurgem contra o sistema. O cientificismo não é um método que permite ao filme comprovar as espoliações sofridas, ainda que elas sejam um ponto de partida, mas é a linguagem da qual se apropria, que lhe serve para revisitar a própria história real de opressão na forma de uma ficção rebelde. Pensando com Donna Haraway, para além de um organismo cibernético híbrido entre máquina e indivíduo, o ciborgue seria um recurso imaginativo para fugir as totalizações, liberto “da necessidade de basear a política em uma posição supostamente privilegiada com relação à experiência da opressão”⁹⁶. Não se trata aqui de

⁹⁶ HARAWAY, 2009, p. 86.

pensar o filme de Adirley a partir das temáticas abordadas pela autora, mas sim como capaz de ensaiar um “cinema-ciborgue”⁹⁷, que

“tem a ver com o poder de sobreviver, não com base em uma inocência original, mas com base na tomada de posse dos mesmos instrumentos para marcar o mundo que as marcou como outras. Os instrumentos são, com frequência, histórias recontadas, que invertem e deslocam os dualismos hierárquicos de identidades naturalizadas. A política do ciborgue é a luta pela linguagem, é a luta contra a comunicação perfeita, contra o código único que traduz todo significado de forma perfeita”. (HARAWAY, 2009, p. 86).

É dos subterrâneos da cidade, que Marquim e outros personagens de *Branco sai, preto fica* arquitetam seu plano subversivo: gravar vozes, músicas e sons ambientes da Ceilândia para mixar uma “bomba sonora” a ser lançada sobre Brasília. O subterrâneo, de onde o filme vai “evocar uma memória soterrada que deve ser escavada”⁹⁸, é esse lugar próprio dos destituídos, como a filmografia de ficção científica desde *Metropolis* tanto explorou, fazendo do ciborgue uma figura invariavelmente associada aos rebeldes. De baixo da terra, onde se sobrepõem camadas e camadas de opressão, emerge a narrativa de revanche de Adirley, estratégia que se repete na sua obra, tomando em *Branco sai, preto fica* a dimensão simbólica de um ato terrorista contra Brasília. Um grande cilindro de metal impulsionará as frequências sonoras destruidoras da bomba sobre a capital: “obrigar Brasília a ouvir as mil vozes e sons da Ceilândia, os segregados no entorno e, ainda assim, violência sobre violência, os silenciados pela polícia quando do fechamento do Quarentão”⁹⁹. A “voz dos oprimidos” por Brasília retorna à cidade, não como uma informação a ser enquadrada pelas ciências humanas, não como um elemento indicial perfeito para a revelação das contradições sociais. As vozes compõem um caos sonoro, cuja métrica explosiva e aleatória não pode ser facilmente apanhada e enquadrada. A mixagem desagua, nos créditos finais, na batida funk da música de MC Dodô, cujos versos nostálgicos e agressivos vem propor um “apaziguamento da razão”, de um racionalismo que desqualifica a violência e a guerra como atitudes políticas, mesmo no campo do simbólico.

*Bomba explode na cabeça estraçalha ladrão
Frita logo o neurônio que apazigua a razão
Eu vou cobrar e com certeza a guerra eu vou ganhar
Os trutas e as correria vão me ajudar.*

⁹⁷ Agradeço aqui as conversas com Hannah Serrat, que em paralelo a esse trabalho desenvolveu no âmbito da UFMG uma pesquisa de mestrado sobre o cinema de Adirley Queirós.

⁹⁸ MESQUITA, 2015, p. 7.

⁹⁹ MESQUITA, 2015, p. 8

Um ataque não apenas sonoro, mas visual, gráfico. O bombardeio aos monumentos símbolo de Brasília surge representando por croquis, todos desenhados ao longo do filme por Sartana. A cidade utópica dos arquitetos, que já existia nas pranchetas modernistas antes mesmo de ser construída, tem agora sua destruição sonhada nas pranchetas das cidades-satélites, aquelas que ficaram de fora dos desenhos do Plano Piloto. Atacando das bordas do seu traçado oficial, o cinema de Adirley coloca em funcionamento uma verdadeira “máquina de guerra” contra Brasília.

Não se trata aqui da apologia ao uso de qualquer aparato militar capaz de fazer guerra contra inimigos internos ou externos de um território. Nos termos de Deleuze e Guattari, um aspecto fundamental da *máquina de guerra* é a posição de exterioridade em relação ao aparelho do Estado – esse sim militarizado, como destrincham os filósofos analisando diferentes contextos histórico-geográficos. Mas uma máquina de guerra não busca extinguir ou substituir o Estado, tomando para si o poder. Seu trabalho é produzir pequenas fraturas, deslocamentos e perturbações nos pontos de vista centralizadores, para no mesmo gesto escapar ao exercício do controle, se dissolvendo entre as dunas do deserto, como os bandos de nômades; nas ruas e becos da cidade, como as gangues de arruaceiros e vagabundos; ou na busca por um novo prédio público para ocupar, como o movimento dos sem-teto, recusando-se ainda a assinar qualquer escritura de posse.

Como já viemos apontando, nos parece claro como os filmes de Adirley travam um combate declarado contra o Estado na forma de Brasília, e que em relação a ele se localizam em uma posição externa, para além da posição geográfica. Mas não basta dizer que o cinema de Adirley é uma máquina que ataca Brasília da periferia: “é preciso conseguir pensar na máquina de guerra como sendo ela própria uma pura forma de exterioridade, enquanto que o aparelho de Estado constitui a forma de interioridade que tomamos habitualmente por modelo, ou pela qual temos o hábito de pensar”¹⁰⁰. Pois essa interioridade opressiva do Estado se manifesta, igualmente, nas próprias representações estanques que o cinema e os corpos periféricos introjetam, como sendo a periferia o seu lugar na cena da cidade, invariavelmente marcados pela carência – ou, ainda, pela imagem da superação destas dificuldades. A máquina de guerra não é simplesmente um ataque vindo dos que não tem representatividade no Estado, pois mesmo os corpos periféricos tem a sua representação reiterada enquanto “excluídos” – ou mesmo “resgatados” por uma “política externa”. Pois é a

¹⁰⁰ DELEUZE E GUATTARI, 2012, p. 15.

própria ideia de “representação”, se a considerarmos como a apropriação de um conhecimento sobre o real transformado em sua imagem positiva¹⁰¹, que se revela uma operadora fundamental da forma-Estado. Ela opera assim estabelecendo o campo restrito do que é e do que não é representável, com “a tendência a reproduzir-se idêntica a si através de suas variações, [mas] facilmente reconhecível nos limites de seus polos”¹⁰².

Branco sai, preto fica produz um comentário irônico e mordaz à esta lógica de representações interiorizadas na forma-Estado. Viajando no tempo dentro de um contêiner¹⁰³, o detetive e “agente terceirizado do Estado” Dimas Cravalanças, terceiro protagonista do filme, pousa na “antiga Ceilândia” vindo do ano 2073. Sua missão no território do passado é encontrar indícios dos crimes cometidos pelo Estado brasileiro contra populações negras e marginalizadas. Seu objeto de investigação é o próprio fechamento do Quarentão. “Produza provas, Cravalanças!”, ordena a mensagem em vídeo projetada na lataria da “máquina do tempo”. Porém, poucos são os vestígios materiais encontrados pelo detetive do futuro: uma única série de fotografias de arquivo de festas no Quarentão; algumas notícias de jornal tendenciosas da época. No filme, apenas um material será capaz incriminar o Estado e “ressarcir as famílias”: as próprias entrevistas dos personagens gravadas para o “documentário” *Branco sai, preto fica*, depoimentos onde relatam em detalhes a sua versão dos fatos trágicos, os quais ouvimos em *off* desde o início da narrativa. Enviados para o futuro, os testemunhos em vídeo seriam então a representação incontestável das espoliações sociais e subjetivas sofridas pelos moradores das periferias ao redor de Brasília. Nesse futuro utópico projetado pelo filme o Estado teria então pago sua dívida com os pobres.

Intuímos pensar que a missão de Dimas, enquanto uma engenhosa deixa do roteiro de Adirley, insinua certa (auto)crítica do cineasta acerca do uso recorrente da “voz do oprimido” como imagem comprobatória dos problemas sociais brasileiros no cinema – artifício tão patente no “modelo sociológico”, mas também largamente explorado pelo documentário em diferentes vertentes, como percebemos no próprio curta de Adirley, *Rap, o canto da Ceilândia*. Imagens-denúncia, as vozes e os corpos periféricos cumprem a função didática de

¹⁰¹ CHAUI, 2010, p. 165.

¹⁰² DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 25

¹⁰³ Estrutura metálica largamente utilizada no transporte de cargas que é também base operacional típica na construção civil. Pousado em um campo de futebol de terra batida – locação recorrente nos filmes de Adirley – e cercado por edifícios em obras, a estrutura de ferro que vem do futuro nos remete diretamente ao protagonismo que as empreiteiras e o mercado imobiliário adquiriam na expansão das grandes cidades brasileiras, conjuntura que talvez *A cidade é uma só?* confronte mais diretamente. Ou, talvez, buscando uma referência mais distante no tempo, as próprias obras de construção de Brasília, sintoma de um outro momento de nossa tradição desenvolvimentista.

comprovar o racismo e a violência policial na Ceilândia, aquilo que é “insuportavelmente claro”, para lembrarmos um trecho do *voice over* do filme de Joaquim Pedro. Vistas pelo tribunal do futuro, as imagens seriam capazes de, enfim, incluir os excluídos. Pois é exatamente esse o jogo de representações que Adirley busca se esquivar.

Para tal, ele arremessa uma bomba na forma-Estado. No filme, a bomba se revela um evento eletromagnético que ameaça o futuro da humanidade, impedindo assim que os próprios rebeldes sejam “ressarcidos” ou que constituam um governo. Uma máquina de guerra, em sua natureza distinta do aparelho do Estado, não é um projeto a ser concretizado, tampouco é uma “grande máquina” que trabalha em moto-contínuo, como se pudesse ser programada em um piloto automático de alta produtividade subversiva. São acontecimentos imprevisíveis e momentâneos: uma *explosão* audiovisual, uma *campanha* quixotesca. A guerra simbólica dos personagens de *Branco sai, preto fica* contra o Estado não visa tomar o poder, tampouco esse é um objetivo plausível para o candidato Dildu em *A cidade é uma só?*. Lhe interessa, antes, se apropriar do universo eleitoral para escrachá-lo, onde a proposta de indenização para os moradores removidos se confunde com a promessa de exibir filmes de karatê. Sua “campanha de guerra” é, antes de tudo, um ataque às campanhas cínicas e manipuladoras da grande-máquina. A Campanha de Erradicação de Invasões e a campanha para presidente de Dilma Rousseff, que invade a Ceilândia na cena final do longa, se revelam facilmente reconhecíveis enquanto formas análogas, uma variação da mesma forma-Estado, ou melhor, da forma-Brasília¹⁰⁴.

Se o documentário de Joaquim Pedro almejava encontrar no “rosto do povo” uma maneira para superar as contradições de Brasília, inversamente, Adirley opta por fazer da contradição um modo de funcionamento privilegiado dos corpos periféricos, o que seria uma forma de escapar aos modelos de representação típicos. Politicamente incorreto, o candidato Dildu tem seu jingle ritmado com tiros de revólver, como nos *raps gangsta* que fazem apologia à criminalidade. Zé Bigode, por sua vez, é ao mesmo tempo agente da especulação imobiliária e cabo eleitoral de Dildu, ajudando a divulgar suas propostas em favor dos moradores removidos no passado. Em *Branco sai, preto fica*, Marquim vai tentar explorar o trabalho do seu comparsa Jamaika para construir a “bomba sonora” que vinga o passado de opressão. A própria bomba será o evento que impede a realização de uma utopia social.

¹⁰⁴ Entendida, a partir dos filmes de Adirley, como a concentração na imagem de Brasília de todas as representações opressoras à Ceilândia.

Assim também procedem o grupo de operários em *Dias de greve* ao recusar as orientações do sindicato, enfraquecendo a greve na serralheria para trabalhar no barracão da escola de samba do patrão, priorizando o carnaval à luta de classes: “uma greve necessita de ordem!”, dirá o sindicalista enfurecido. Porém, essa contradição no interior da representação revolucionária do proletariado – que nos lembra o dilema vivido por pai e filho em *Eles não usam black tie* (de Leon Hirszman, 1981) – se reproduzirá em uma contradição do próprio sindicato, que faz um acordo com o patronato para pacificar a serralheria. Em um momento de suspensão das tensões burocráticas, todos aproveitam juntos o tempo livre deambulando pela cidade no Santana. Dizer-se-ia que o filme investe em um rompimento com as utopias do proletariado, incorporando o ócio ao funcionamento da sua “máquina de greve”.

Em *A noite dos proletários*¹⁰⁵, Jaques Rancière investiga os arquivos dos operários emancipados de uma fábrica no final do XIX, relatando o desencontro entre engenheiros adeptos da utopia socialista e os artesãos, sapateiros, alfaiates, tipógrafos, donde conclui: “O que os operários fazem não é opor a prática à utopia, mas devolver a esta última seu caráter de ‘irrealidade’, de montagem de palavras e imagens, próprio para reconfigurar o território do visível, do pensável e do possível”¹⁰⁶. As contradições e desvios de representação observados nos filmes de Adirley não apenas travam uma oposição ferrenha aos estereótipos e ao projeto de Brasília, mas tomam destes uma potência de ficção que anima os corpos, que os permite “explodir” o real. Devolvendo às utopias e a forma-Estado, também, o seu caráter violento. Se falamos em uma violência simbólica, porém, ela nada tem de “irreal”, como os corpos de Marquim e Sartana insistem nos lembrar. O que o cinema de Adirley devolve à utopia modernista de Brasília é a sua operação de “choque”, sua estética de ruptura, capaz igualmente de reconfigurar um campo de possíveis. A bomba desloca o centro de gravidade sob o qual gravitavam os satélites – nem tanto as cidades, mas sobretudo os corpos disciplinados pelas linhas e colunas da “grande máquina. Eles saem de órbita, provisoriamente, mas retornam, já não mais os mesmos. Voltaremos a tratar desse caráter violento no próximo capítulo.

As máquinas da Ceilândia se apropriam da premissa-símbolo do urbanismo modernista, o “elogio à máquina”, desmontando suas estratégias de adaptação dos corpos a uma estrutura racional e científica de cidade, e também de cinema. Atravessados por uma heterogeneidade de engrenagens maquinicas não-totalmente firmes e reguladas, os corpos

¹⁰⁵ Pesquisa cartográfica de Rancière, que o autor resgata em trechos de *A partilha do sensível*.

¹⁰⁶ RANCIÈRE, 2005, p. 62.

periféricos encontram uma inscrição singular na cena urbano-cinematográfica de Brasília e Ceilândia montada por Adirley Queirós. O ímpeto por encontrar nos rostos periféricos traços capazes de revelar sua interioridade, sua “roscopicidade” que impulsionaria uma transformação do real, se depara com expressões por muitas vezes de difícil cognição, como se tramassem (como se maquinassem) algo que não conseguimos ler por completo na superfície dos seus corpos, nos devolvendo um olhar, nos inquietando. A postura impávida de Dildu nas cenas finais de *A cidade é uma só?* se reproduz em Marquim quando aciona a bomba em *Branco sai, preto fica*. Sem negar a experiência opressiva interiorizada nos corpos, a memória trágica do passado que emerge na “voz dos oprimidos”, os filmes de Adirley nos apontando para a exterioridade, àquilo que de fora perfura e se conecta à carne. Dilacerado, o corpo periférico se torna múltiplo, não mais uno e essencial. A cada mutilação se abre uma possibilidade de conexão. Maquinado, o corpo cinematográfico produz imagens, desejos que fraturam a cidade, que reconfiguram os espaços disciplinares e os tempos cronológicos. Um confronto simbólico, lá mesmo onde atua a grande máquina.

“as máquinas do desejo, as máquinas da criação estética (...) devem tomar um lugar eminente no interior dos agenciamentos de subjetivação, eles mesmos chamados a substituir nossas velhas máquinas sociais, incapazes de seguir a eflorescência de revoluções maquinicas que fazem explodir nosso tempo por todos os lados” (GUATTARI, 1993, p. 65).

Nas cenas finais de *Branco sai, preto fica*, Marquim coloca fogo em todos os croquis do seu *contra-Plano Piloto*¹⁰⁷, queimando junto a sua coleção de discos de vinil, talvez a última memória material capaz de representar o ambiente vivido no Quarentão. Não há mais lugar para nostalgia, para repetição do mesmo. “A forma de exterioridade da máquina de guerra que faz com que esta só exista nas suas próprias metamorfoses”¹⁰⁸, nos dizem Deleuze e Guattari. Ou, como disse Adirley certa vez: “Queremos explodir tudo, inclusive a gente”¹⁰⁹.

“Da nossa memória fabulamos nós mesmos”, diz a cartela final do filme. Nós, ainda os mesmos? Ou já outros, metaforseados? Tratam-se de explosões, como veremos no próximo capítulo, essencialmente paradoxais.

¹⁰⁷ Como observa Wellington Cançado, o filme se constrói como “um *contra-Plano Piloto*, que atualiza as potências cartesianas negadas aos habitantes das cidades-satélites e a insubordinação inata dos pioneiros [de Brasília], ao mesmo tempo que incorpora as forças sensíveis e imaginárias que não se deixam domesticar...” (CANÇADO, 2014, p. 212).

¹⁰⁸ DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 25.

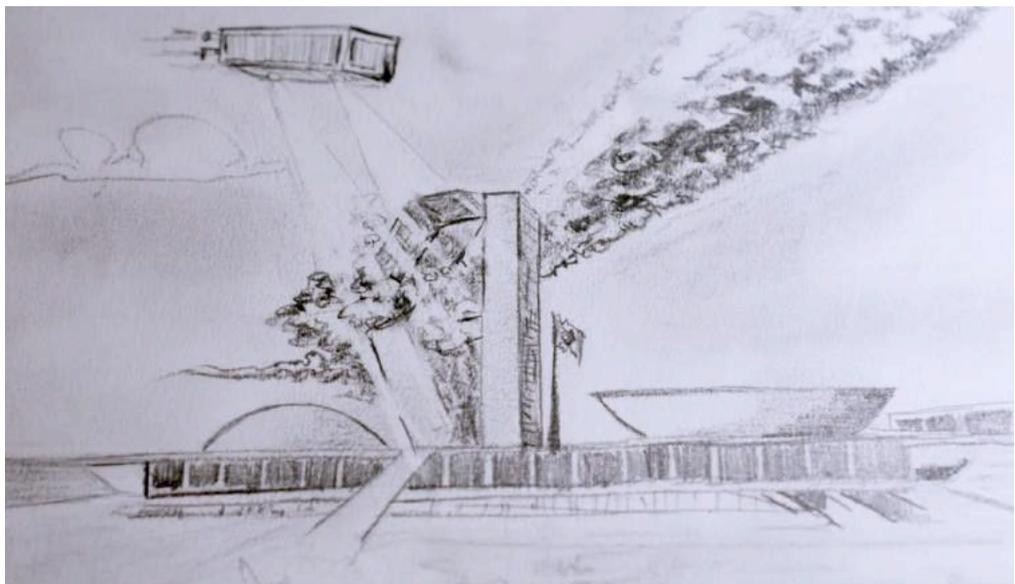
¹⁰⁹ Disponível no link: <http://entretenimento.r7.com/e-filme-de-vinganca-terrorista-diz-adirley-queiros-de-branco-sai-preto-fica-sensacao-em-brasilia-22092014>. Último acesso em 19/08/2016.

capítulo III

O PARADOXO DA CEILÂNDIA

*Se me deixam escrever todas as baladas de uma nação,
não me importa quem escreva as leis.*

Jorge Luis Borges



Tudo é Brasília?

Em nosso percurso até aqui, nos dedicamos a investigar a filmografia de Adirley Queirós colocando-a em perspectiva com um conjunto de filmes cuja realização se viu intensamente absorvida pela construção e consolidação de Brasília e de sua utopia. Um projeto político e urbanístico que encontrou nas imagens do cinema um meio profícuo para a propagação ideológica e para a intensificação estética das premissas desenvolvimentistas e modernistas. Contudo, a cidade filmada que o cinema “devolveu” ao real foi, ainda na década 1960, sua utopia distorcida, uma cidade disciplinar e contraditória, partida em duas, como no próprio formato díptico de *Brasília, contradições de uma cidade nova*. Se na primeira metade do filme conhecemos a cidade sem discriminações sociais sonhada pelos arquitetos, na segunda, o filme de Joaquim Pedro escancara a sua contra-face: a agruras no “rosto do povo” e nas cidades-satélites, seus esquemas urbanísticos e modos de vida “em tudo opostos” ao Plano Piloto. Assim, a partir do confronto dos palácios modernistas com os barracos de tapume das satélites; das famílias felizes nos gramados do Plano Piloto com os trabalhadores espoliados sob o chão de terra da periferia, o documentário abala o projeto de Brasília aproximando dois conjuntos de imagens contraditórias: “Tudo é Brasília”, poderia ter sintetizado o locutor Ferreira Gullar, colocando em cheque não apenas o projeto utópico da capital brasileira, mas todo um ufanismo visual que se renovava nos anos sombrios da ditadura militar sob a égide da censura.

Ao nos apropriarmos da “voz do saber”, colocando uma frase na boca do poeta, fazemos uma alusão indireta a *Tudo é Brasil* (1997). Trata-se de um dos últimos filmes de Rogério Sganzerla, onde ele dá continuidade a sua investigação sobre a saga de Orson Welles pelo Brasil, que nos anos 1940 rodou o país em função da rodagem do documentário inacabado *Nem tudo é verdade*. Nos inspiramos na postura provocadora do cineasta marginal, bem como em sua constante reapropriação de palavras e signos, para intuir o desejo de Joaquim Pedro em sintetizar o estado de coisas de Brasília. Tanto Welles ao aportar no Brasil como Joaquim Pedro em Brasília, ambos cineastas eram estrangeiros imbuídos em investigar aquele país e aquela cidade paradisíaca para além das representações oficiais, munindo-se para tal de parâmetros antropológicos, no caso do norte-americano, e sociológicos, no caso do brasileiro. Não se trata de enveredarmos aqui em comparações entre os filmes, mas de assumir o lugar inquieto de Sganzerla, o montador feroz que faz em seu meta-documentário

uma “antropologia da antropologia de Welles”, digna das dobras metalinguísticas criadas por aquele cineasta-personagem. Sganzerla “filma o olhar que deita Orson Welles sobre um Brasil comovente e vivo feito mais de pessoas e costumes do que de paisagens e lugares-comuns”¹¹⁰. Um olhar estrangeiro, interessado nos atravessamentos entre as vidas ordinárias e os monumentos-clichês, como Joaquim Pedro em sua visita à nova capital.

Diante dessa busca por sintetizar a cidade, aproximando o Plano Piloto e as satélites (imagens cuja potência crítica impediram a divulgação do filme de Joaquim Pedro à época da ditadura), meio século depois, a obra de Adirley vem perguntar: Tudo é Brasília? A cidade é uma só? Os pontos de interrogação – como nos ensinam o humor dos personagens de Sganzerla e também de Adirley (“será?”) – são formas de ironizar aquelas questões intermináveis, abrindo-as a possibilidade de uma resposta inventiva que não se pretende certa ou errada. Se há uma resposta, os filmes de Adirley nos dizem que, por mais que o Governo do Distrito Federal e as representações midiáticas insistam em uma unidade, a cidade nunca foi uma só. Aparentemente, essa resposta se alinharia à tese comprovada por *Contradições*. Porém, há aqui uma diferença fundamental, que nos ajuda a vislumbrar o recorte metodológico deste capítulo.

Para o cineasta do Cinema Novo, as imagens dos corpos e dos espaços da periferia surgem como um “desvio de rota” (tanto do projeto de cidade como da própria equipe de filmagem), apresentadas na segunda parte do filme como um ruído ensurdecedor, uma falha gritante, uma fissura profunda na cidade ideal que vinha se desenhando, mas que fazem parte do todo, compondo um só corpo urbano. Assim, Joaquim Pedro vai em busca das imagens da periferia para acometê-las no seio da “vida familiar confortável” do Plano Piloto, revelando os vínculos congênitos das satélites com o projeto de Brasília, evidências cabais que desmontam o sonho modernista. “Centro magnético do país”, como imaginado por JK, é esse o papel da cidade no documentário de Joaquim: é para Brasília que tudo conflui e retorna, como a própria montagem o faz nas cenas finais para tecer conclusões à tese. De volta ao Plano Piloto após a jornada nas satélites, nos suaves *travellings* da arquitetura monumental, o espectador carrega na retina a aspereza da periferia, imagens brutas que àquela cidade “tão generosamente concebida”, inegavelmente, pertencem.

Outro é o ponto de vista de Adirley. Nos filmes do cineasta da Ceilândia, seus desvios de rota, raríssimamente, encontram o Plano Piloto. Poucas vezes ele apontou sua câmera para

¹¹⁰ GARDNIER, 2000, disponível em: <http://www.contracampo.com.br/13-14/tudoebrazil.htm>.

os monumentos de Brasília. Para sermos mais precisos, apenas em *A cidade é uma só?* vemos, muito distante, o Congresso Nacional – e alguns prédios das superquadras pelo parabrisas do Santana. Quando surgem por inteiro, os edifícios modernistas são desenhos feitos por um personagem da Ceilândia, em uma representação que é, na verdade, o seu apagamento pela destruição da cidade por um atentado terrorista. O mesmo ocorre em *A cidade é uma só?*: ainda nos créditos iniciais, a representação do croqui original do Plano Piloto – uma obrigação contratual imposta pelo edital público que financiou a obra – em poucos segundos entra em chamas e desaparece, um recado dado antes mesmo do filme começar. Por meio dessa premissa visual, o cinema de Adirley viria produzir um abalo no próprio ponto de vista tradicional da capital: a Ceilândia é o centro; Brasília, um lugar periférico relegado ao extracampo ou a destruição, ao menos nas imagens.

Se a ideia de cidade-satélite guarda um signo de subordinação que os filmes buscam inverter, o nome Ceilândia guarda ainda um paradoxo: concentra em uma mesma palavra os movimentos de erradicação (da sigla CEI, de algo que foi arrancado pela raiz) e de constituição de território (do sufixo *land* em inglês, ou *lândia* em português, de algo que se enraíza). Trata-se de um paradoxo que se reverbera na própria cartela final de *Branco sai, preto fica*: “Da nossa memória fabulamos nós mesmos”. Em sua construção, a frase nos aponta duas dimensões pulsantes e paradoxais na obra de Adirley: o “nós mesmos”, como afirmação de um “lugar de fala” da periferia, insinuando a proeminência de questões identitárias; assim como o recurso à “fabulação”, que requer, inversamente, um escapamento das representações interiorizadas, tal qual a “máquina de guerra” de que falávamos antes. A fabulação, como veremos mais adiante, se revela assim uma forma específica de “explosão” da forma-Estado no cinema de Adirley. Cabe ressaltar que tais paralelos entre os termos filosóficos – notadamente aqueles desenvolvidos por Deleuze e Guattari – não tem como propósito a sumarização das imagens no interior de um campo conceitual. A filosofia nos servirá, mais uma vez e talvez mais do que nos outros capítulos, como dispositivo para investigar a dimensão estética do cinema de Adirley, enquanto um campo aberto à emergência de gestos políticos nas imagens. Gestos bastante particulares, para não dizer raros. Em sua amplitude, a “política”, palavra que não por acaso economizamos até aqui, poderia ser cotejada com outras noções já apresentadas, como as ideais de “território” e “máquina”. Esse carácter retrospectivo do capítulo, em verdade, é menos uma exigência filosófica do que uma demanda das próprias imagens. Na política do cinema de Adirley, os corpos periféricos e o chão do planalto ressurgem como campos de investimento estético dos filmes, tanto para o

enraizamento das identidades da Ceilândia como, paradoxalmente, para erradicação das mesmas.

Em um primeiro momento, seguindo a trilha do “nóis mesmos”, optamos por abdicar da evocação de outra cinematografia diretamente associada à Brasília, tampouco nos deteremos aqui em uma comparação mais alongada da filmografia de Adirley com outros momentos históricos do nosso cinema. Tal alternativa nos abre a possibilidade de incluir em nosso estudo de caso, um breve debate acerca das formas contemporâneas de visibilidade das imagens das periferias e favelas brasileiras. Trata-se, em suma, de buscar perceber como os filmes de Adirley se inserem em certo contexto da produção cinematográfica atual, que encontrou na afirmação das origens periféricas dos realizadores, uma forma de disputar um discurso sobre a cidade. Assim, realizaremos a seguir um breve recuo para o espaço extra-filmico apresentando um panorama cultural ampliado no qual o cinema de Adirley orbita, balizando dessa forma nosso subsequente retorno aos filmes.

A separação: nós/eles

Destrinchando nossa frase-bússola, podemos considerar que o “nóis”, o sujeito da frase que reivindica o trabalho sobre a própria memória em *Branco sai, preto fica*, seriam os ceilandenses, ou mais especificamente, um recado do grupo de moradores e colaboradores dos filmes produzidos pelo Coletivo de Cinema em Ceilândia. Não se trata aqui de nos atermos a essas suposições, tampouco nos aprofundarmos no espaço extra-filmico para esmiuçar o funcionamento daquele coletivo. Nos interessa perceber como essa afirmação tão contundente busca, dentre outras coisas, sublinhar a existência de uma produção que não provém do “centro”. Nesse sentido, o cinema de Adirley tangencia um contexto da produção cultural brasileira que a partir dos anos 2000 ganhou maior evidência emergindo dos “espaços opacos” das grandes cidades, para retomarmos uma expressão de Milton Santos. Trata-se de um conjunto heterogêneo de territórios e indivíduos explorados e excluídos, historicamente amarrados a imagens degradantes e vulgarizadas, que surgem nas representações midiáticas cotidianas como imagens-problema moldadas pela violência e pela pobreza. Todo um tecido urbano que até então se mantinha fora de ambientes institucionais ou “profissionais” das artes e da comunicação visual, o que Ivana Bentes (2009) resumiu como a “emergência produtiva do precariado urbano”¹¹¹.

A novidade que se observou no início do século XXI não foi, evidentemente, a existência destas produções culturais, mas uma significativa mudança no eixo cultural contemporâneo que tende a dar maior visibilidade às produções deslocadas e laterais. Fenômeno em muitos casos alavancado por embriões de políticas públicas potentes, como no singular caso brasileiro dos Pontos de Cultura¹¹². Ações que se afastaram do impulso meramente assistencialista e paternalista, engendrando possibilidades de redistribuição de riqueza e de poder ao investirem na produção subjetiva de regiões e indivíduos periféricos (das cidades e do país). No caso do Ceicine, alguns editais locais e nacionais¹¹³ visando a regionalização e a redistribuição dos recursos públicos para o audiovisual configuraram-se

¹¹¹ BENTES, 2009.

¹¹² Programa de apoio à “grupos, coletivos e entidades de natureza ou finalidade cultural que desenvolvem e articulam atividades culturais em suas comunidades e em redes, reconhecidos e certificados pelo Ministério da Cultura por meio dos instrumentos da Política Nacional de Cultura Viva”, como descrito no site Ministério da Cultura, consultado em 25 de Agosto de 2016, e disponível em: <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura/apresentacao>

¹¹³ Como a experiência do DOCTV e, mais recentemente, do FSA.

como impulsos fundamentais para a realização das obras – não sem que as instâncias patrocinadoras fossem confrontadas no interior dos filmes, como veremos mais adiante. Se as políticas públicas foram determinantes para, sobretudo, custear as produções, é importante reafirmar que em nenhum momento da história do Ceicine elas se configuraram como mantenedoras ou organizadoras do coletivo.

Nesse amplo contexto de maior visibilidade do precariado urbano, ainda que uma diversidade de linguagens sejam mobilizadas (muitas vezes híbridas entre a música, o teatro, a dança, a literatura, as artes visuais), é possível reconhecer o quão essencial é a “passagem de uma cultura letrada para uma cultura audiovisual”¹¹⁴. A posse de uma câmera e de um computador quaisquer facilmente se desdobram em uma “inclusão subjetiva”, se revelando uma linguagem basilar que engendra poderes na mesma medida que organiza multidões locais e digitais através da experiência com as imagens. Neste processo de co-evolução entre as subjetividades e os dispositivos tecnológicos, uma oficina de vídeo, um celular, o Youtube ou o *cinema*, como preferimos simplesmente resumir, revela-se uma experiência vital na disputa pelos discursos contemporâneos. Assim, é também nesse sentido que situamos os filmes realizados por Adirley Queirós e pelo Ceicine, enquanto experiências estéticas e políticas que envolvem indivíduos e territórios em busca de – no e através do cinema - lidar com as espoliações sofridas. Uma experiência subjetiva que os constitui enquanto comunidade urbano-cinematográfica lançada nas disputa pelas imagens e pela cidade, inseparavelmente.

Porque há uma disputa em aberto. E ela não é apenas pela simples posse do discurso ou do equipamento, mas por todo um arranjo estético que se tornou inseparável dos próprios modos de vida. Tendo como referência conceitual o pensamento Jaques Rancière, política e estética devem ser entendidas aqui como dimensões mutuamente constituintes, uma relação que determina as maneiras de organizar um campo sensível, que constroem as visibilidades e as inteligibilidades dos acontecimentos, ocupando-se “do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, quem tem competência para ver e qualidade para dizer, da propriedade do espaço e dos possíveis do tempo”¹¹⁵. Arranjo dos poderes e das visibilidades que modulam a organização dos espaços e dos tempos, a estética não deve ser confundida com suas associações ao “belo”, mas como “o sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define, ao mesmo tempo, o lugar e o que está em jogo na política como forma de

¹¹⁴ BENTES, 2009.

¹¹⁵ RANCIÈRE, 2005, p.17.

experiência”¹¹⁶. A estética está, portanto, localizada na base da política, tracejando a “partilha do sensível”, ou seja, aquilo que é compartilhado por todos, o que é comum, e ao mesmo tempo suas repartições, aquilo que tem pertencimento exclusivo. Brasília, como sonharam os seus arquitetos e tentou fazer crer cinicamente do *jingle* de remoção na década de 1960, seria “uma cidade só”, partilhada por todos. No mesmo gesto, porém, era criada a separação entre Plano Piloto e Ceilândia, nos dando a ver a ambiguidade das manipulações estéticas levadas a cabo pelo Estado em seu esquadramento dos corpos no chão do planalto. “A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce”¹¹⁷, o que define as visibilidades e invisibilidades, as falas e as escutas em um espaço comum.

É nesse sentido que estamos diante de uma disputa, cada vez mais, estética. Ao investigar as formas de produção e legitimação da arte ao longo da história, Rancière nos revela a recente preponderância do “regime estético”, quando nas determinações do campo da arte não predominam as questões éticas ou certas leis da representação, mas passam a ser majoritariamente determinadas por trabalho da crítica. Uma nova mediação que afirma uma maior autonomia da arte em relação a religião e a ciência, legitimando a potência artística própria do cotidiano dos homens e objetos ordinários.

Hoje, a arte não é algo que o “nóis” meramente executa, mas é o “nóis”, esta comunidade ordinária, que ganhou nome de arte: a própria vida mobilizada e consumida em sua totalidade – biopoder, nos termos foucaultianos. Pois não há aqui qualquer ingenuidade quanto ao contexto de emergências do precariado urbano, onde o citado deslocamento do eixo de visibilidades da produção cultural contemporânea não é senão um dos reflexos da chamada “sociedade de controle”¹¹⁸, fruto de uma nova configuração do capitalismo global que tem no trabalho imaterial sua principal moeda. Este cenário, definido por muitos autores como capitalismo cognitivo, imaterial ou pós-industrial, pode ser caracterizado pela intersecção entre a produção estética e o seu próprio consumo, por uma continuidade entre o tempo de trabalho e o tempo de lazer, entre o tempo produtivo e o tempo “livre”. Um “novo espírito do capitalismo”¹¹⁹ que opera redes subjetivas, onde os principais focos de criatividade não estão

¹¹⁶ ibidem.

¹¹⁷ ibidem.

¹¹⁸ A sociedade de controle sucederia às sociedades disciplinares. Os antigos moldes do confinamento (família, escola, caserna, fábrica, hospitais e prisões) cederiam lugar para sistemas mais abertos, sujeitos a outra lógica de dominação. Ver o texto *Post-scriptum sobre as sociedades de controle*. In: DELEUZE, Gilles. *Conversações*. 1972-1995.

¹¹⁹ BOLTANSKI; CHIAPELLO, 2009.

mais nas fábricas, nos laboratórios e nos escritórios. O desejo do capital é por “estéticas de ser” que escapem às ordens já programadas, excessos de subjetividade que não podem ser calculados, mas apenas inventados por experiências improváveis dos indivíduos e das comunidades. Pois assim funciona o ciclo do capitalismo cognitivo no qual estão envolvidos os territórios, as pessoas, os discursos e as imagens precárias: estimula-se cada vez mais a produção de subjetividades e a invenção estética das vidas, liberando-as para em seguida gerenciá-las – uma dominação por “gestão”, uma vez que certas doses de descontrole são fundamentais para que as “fábricas de subjetividades” continuem a produzir para o mercado. “O fato é que consumimos, mais do que bens, *formas de vida* – e mesmo quando nos referimos apenas aos estratos mais carentes da população, ainda assim essa tendência é crescente”¹²⁰, como resume Peter Pál Pelbart.

“Eles poderiam ter pego um coral de adultos ou o Estado poderia ter gravado uma música no estúdio bem bonita”, “mas eles pegaram as crianças da Escolinha do Zaru, que era no centro da Vila do IAPI”, lembra em *A cidade é uma só?* a personagem Nancy, uma das crianças cooptadas para o coral. Se a afirmação de Pelbart escancara as estratégias dos poderes contemporâneos, tais formas de dominação revelam sua assustadora precedência histórica na fala de Nancy sobre a produção do jingle da Campanha de Erradicação de Invasões.

As formas primitivas e obscuras do biopoder, ensaiadas na remoção das favelas de Brasília, ganham contornos ainda mais intensos e paradoxais quando observamos o recente fenômeno global de circulação e consumo das favelas cariocas e periferias brasileiras. Lugares emblemáticos das nossas mazelas sociais, a primeira década do século XXI nos revela uma mudança radical no seu regime de visibilidades. De um cenário renegado por governantes e pouco desejado pelos mercados até poucos anos¹²¹, a favela se tornou nada menos que a imagem de abertura da Copa do Mundo FIFA Brasil 2014¹²². Na vinheta animada que antecedia todas as partidas televisionadas para milhões de espectadores ao redor do mundo, é de um morro carioca que sai o protagonista do filmete institucional, um jovem

¹²⁰ PELBART, 2003, p. 20.

¹²¹ Como lembra Freire-Medeiros (2006), um episódio marcante do surgimento das assimetrias entre Estado e mercado foi o videoclipe *They don't care about us* (1995) de Michael Jackson, que escolheu como locação no Rio de Janeiro o Morro Dona Marta, na Zona Sul da cidade, onde o popstar circulava entre vielas e moradores da favela entoando o refrão de protesto com vista para o Pão de Açúcar e para o Corcovado. À época, o Governo do Estado tentou exigir direito de edição das imagens, alegando que denegriam a imagem do Rio mundo afora: “Michael Jackson quase foi parar na cadeia, agora ele quer virar o rei da miséria e da pobreza”, acusou o então governador Marcelo Alencar.

¹²² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JP67IM1LX-M>

negro, calçando sandálias havaianas e vestindo a camisa da seleção brasileira de futebol. Para que o menino pobre da favela, uma das principais representações midiáticas das nossas desigualdades sociais, se tornasse também um valioso capital de exportação, uma complexa rede de imagens foi acionada. “Como nenhum outro espaço, a favela brasileira passou a concentrar, em um mesmo local, desejos e representações exóticas, aventureiras e solidárias”¹²³, onde o principal produto são as pessoas.

Não foi outra mídia senão o cinema, o grande responsável por disparar nas favelas brasileiras tal “mercado de subjetividades”, haja vista o retumbante sucesso internacional de *Cidade de Deus* (2002), dirigido por Fernando Meireles, que junto com outros filmes subsequentes passaram a atrair cada vez mais visitantes para os passeios turísticos organizados nos morros do Rio de Janeiro. A massificação da atividade, porém, exigiu uma permanente reinvenção das atrações organizadas por guias e moradores, fato que reflete o ciclo imperativo de atualizações das formas de vida permanentemente estimulado pelo “novo espírito do capitalismo”, que “agora não só penetra nas esferas as mais infinitesimais da existência, mas também as mobiliza, ele as põe para trabalhar, ele as explora e amplia, produzindo uma plasticidade subjetiva que ao mesmo tempo lhe escapa por todos os lados, obrigando o próprio controle a nomadizar-se”¹²⁴.

Foi essa espécie de nomadismo dos poderes subjetivos que tentei evidenciar enquanto realizador do documentário *Em busca de um lugar comum* (2012, de Felipe Schultz Mussel), no qual observamos a operação de diferentes *tours* em favelas do Rio de Janeiro. Em um momento exemplar, o personagem Álvaro, dono da agência Forest Tour, resolve oferecer passeios guiados à Cidade de Deus, para onde nossa equipe de filmagem o acompanha tendo em vista seu ímpeto por analisar o potencial turístico daquela comunidade. Para o empresário, além do forte apelo do filme de Meireles, somaria-se ainda a recente visita do presidente estadunidense Barack Obama à comunidade e, mais do que tudo, as mudanças na rotina dos moradores após a instalação de uma Unidade de Polícia Pacificadora¹²⁵ (UPP) na Cidade de Deus. Diante de um policial, Álvaro sacramenta: “É claro que eles querem conhecer a comunidade e o espaço como um todo, mas eles querem mesmo é ver a transformação humana. Como pode um lugar que era um inferno virar o céu?”.

¹²³ FREIRE-MEDEIROS, 2006.

¹²⁴ PELBART, 2003, p. 20.

¹²⁵ Breve explicação SOBRE UPP

Não é preciso que nos alonguemos para justificar o quanto os estereótipos tão evidentes na fala de Álvaro criam as representações tão deterministas da favela – dos territórios precários e de seus moradores –, imagens invariavelmente delimitadas entre o dantesco e o paradisíaco. No cenário de disputas do capitalismo cognitivo a que nos referíamos, para contrapor estes discursos não reconhecidos pelas próprias comunidades, indivíduos “de dentro” rejeitam a posição de objetos destas representações e se impõe como guias turísticos, jornalistas, cineastas, músicos, etc. Na entrevista que nos concedeu para este trabalho, Adirley reverbera essa postura: “Como você vai colocar em questão o outro se você não tiver um discurso próprio? Porque o outro tem um discurso permanente sobre você”. A partir de um “direito ao discurso” adquirido ou tomado a força, muitas destas novas “vozes” se apresentam como novos atores na cena urbana que ensaiam abalos às narrativas uniformizantes e engendram um rearranjo estético dos lugares de fala, de quem pode dizer e do que se pode dizer sobre a favela e a periferia. Recorrendo à outra entrevista de Adirley, perceberemos como essa partilha não encontrará aqui uma estagnação: “Não é porque fazemos filmes sobre a Ceilândia sendo de lá, que fazemos um filme melhor do que os outros. Isso é fascismo. Não me sinto representante de Ceilândia, nem de nada, nem lá de casa”¹²⁶.

A urgência por uma “voz da periferia” é uma dos temas centrais de *Rap, o canto da Ceilândia*. Após resumirem a “história de sangue, suor e lágrimas” da Ceilândia, os rappers entrevistados contam do preconceito racial e social sofrido ainda hoje por morarem naquela cidade-satélite, o que eles enfrentam assumindo com convicção: “sou negão careca mesmo da Ceilândia, e daí?”, diz o refrão entoado por X. Somado à origem periférica, o fato de serem rappers agrava ainda mais a segregação, visto que são tachados como “semi-analfabetos”, “vagabundos”, “bandidos”. Porém, é o próprio rap “um protesto cantado”, “um desabafo do povo da gente, sofrido, humilhado”, “que não tem obrigação de ficar calado”, continua X em sua entrevista. O rap da Ceilândia, assim demonstram os depoentes, é um relato de seus cotidianos, uma arte inspirada em suas vidas precárias, o que o cadeirante Marquim exemplifica de forma clara:

“Que nem semana passada na minha quebrada, o cara matou o outro e jogou dentro do bueiro, o corpo ficou lá de três da manhã até o meio dia. (...) Imagina um menino de cinco anos vendo uma cena daquela? Vai ficar no resto da vida na cabeça dele e, se ele for um rapper, ele vai relatar aquilo lá”.

¹²⁶ Disponível em <http://entretenimento.r7.com/e-filme-de-vinganca-terrorista-diz-adirley-queiros-de-branco-sai-preto-fica-sensacao-em-brasilia-22092014>

Para tratar da experiência cotidiana da periferia como fonte de inspiração, o rapper Jamaica lança suspeitas sobre os discursos externos à Ceilândia:

“Porque eles não vem pra cá? Viver a lama na rua, ver os moleques correndo e os tiros rolando... isso eles não tem coragem... mas pra sentar lá e escrever bonitinho, e falar algumas palavrinhas sobre o hip hop... isso é manha”.

Eles, um pronome utilizado por todos os entrevistados no filme. Para contar das carências e das violências sofridas pelos moradores da Ceilândia, e ainda produzir um ato de resistência ao opressor externo, Jamaica realiza a clivagem *nós/eles*, desqualificando as falas que não advém da periferia. O ponto de vista que os depoentes reivindicam, tem um saber e uma originalidade estética justificada no fato de que seu olhar, sua voz e seu corpo têm acesso direto ao real, ao chão de lama. Mais do que isso, são eles mesmos parte constituinte daquele lugar único e específico. O “canto” da Ceilândia, tanto o território escanteado pelo Estado e demarcado pelos rappers; quanto sua voz cantada, se fundem para determinar um recorte identitário, configurando os pré-requisitos para um discurso autêntico da periferia, e, por isso, mais real e verdadeiro do que qualquer outro, um tipo de “efeito de realidade”.

Em uma multiplicação de legitimidades por dentro, é o próprio documentário, enfim, que reforça esse efeito através de uma montagem que, na maior parte do tempo, ilustra com imagens aquilo que dizem os entrevistados, reiterando ao espectador uma ideia de acesso não-mediado à “vida nua e crua” da Ceilândia (mesmo que a narrativa não nos revele a origem do diretor, é possível perceber como os rappers incluem o entrevistador Adirley Queirós entre “os seus”). Sob a forma de efeito, tal originalidade intrínseca a um lugar físico de fala ou condição social, pode nos levar a conclusões precipitadas: como se uma vez em posse do discurso, da música ou do cinema, estivesse assegurada uma autenticidade à periferia, e que esta seria uma expressão necessariamente política.

Remoção habitacional, especulação imobiliária, campanha eleitoral, trabalhadores em greve, violência policial, racismo: é fato que a filmografia do Ceicine lida diretamente com questões de cunho político, e que são “filmes políticos” na medida em que conscientizam o espectador revelando os danos cometidos contra populações exploradas. Porém, no campo conceitual que Rancière nos apresenta, não podemos ser adeptos da “boa vontade militante que diz ‘tudo é político’, já que por toda parte há relações de poder. A existência dos poderes não garante a existência da política, ao contrário”¹²⁷. Pois, se anteriormente afirmamos a dimensão estética da política, isso não nos permite firmar a emergência da “política” em

¹²⁷ RANCIÈRE, 1996, p. 44.

qualquer manifestação que a tangencie de forma temática ou engajada. É preciso, portanto, firmar que nem toda reconfiguração da partilha do sensível pode ser entendida como uma “escritura política”.

Ademais, a estética alocada na base da política, não deve ser entendida por uma vontade de política expressa em arte¹²⁸ ou algo que o “povo” revelaria a partir do domínio de um aparato técnico. A simples existência de uma “voz de dentro”, de uma “fala legítima” de protesto contra os danos cometidos, não garante a existência de uma “escuta”, uma vez que “o dano pelo qual existe a política não é nenhum erro pedindo reparação. É a introdução de um *incomensurável* no seio da distribuição dos corpos falantes”¹²⁹. Assim, a política – nos parece importante afirmar sua raridade – está além do momento em que os explorados compreendem a perda de direitos, de espaço e de tempo, não é uma simples “tomada de consciência” ou um acordo de compensação entre as partes, quando todos silenciam para que o explorado repita os barulhos que já esperamos: prazer ou dor, sofrimento ou satisfação, consentimento ou revolta¹³⁰. “Nunca foi necessário explicar a exploração a um trabalhador”, nos fala Rancière em *A noite dos proletários*.

Ainda que *Rap, o canto da Ceilândia* nos revele brechas e outras possibilidades de análise, há neste e em outros filmes de Adirley um propósito político que se firma a partir de uma premissa separatista: “da nossa memória fabulamos nós mesmos”. No contexto das dicotomias nós/eles, centro/periferia, favela/asfalto, somos ainda atravessados por uma afirmação similar em um outro filme brasileiro recente. Ela está no próprio título de *5x favela, agora por nós mesmos* (2009), longa-metragem produzido por Cacá Diegues que compila cinco curtas-metragens dirigidos por Cacau Amaral, Cadu Barcellos, Luciana Bezerra, Luciano Vidigal, Manaíra Carneiro, Rodrigo Felha e Wagner Novais. Em uma referência direta ao anterior *Cinco vezes favela*¹³¹ (1961), a atualização do título pretende, como é evidente, destacar a favela como cenário, temática mas, sobretudo, como proveniência dos diretores, todos eles moradores de comunidades pobres cariocas¹³². Importante notar que,

¹²⁸ Como o próprio Rancière ressalta, a “estética” aqui não pode ser confundida com a “estetização da política” própria à “era das massas”, de que nos fala Walter Benjamin.

¹²⁹ RANCIÈRE, 1996, p. 33. Grifo nosso.

¹³⁰ RANCIÈRE, 1996, p. 35.

¹³¹ Composto por curtas de Leon Hirszman, Marcos Farias, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade e do próprio Cacá Diegues.

¹³² Como bem aponta Migliorin (2010), é impossível pensar *5x favela, agora por nós mesmos* separado de seu projeto extrafílmico, que o “antecede e o transcende”. Parte constituinte do projeto foi a intensa documentação e a divulgação das “oficinas de capacitação” e da “estrutura profissional” a qual os diretores tiveram acesso, o que efetivamente se imprimiu no “padrão de qualidade” almejado pela obra. Em todas as etapas da realização, por exemplo, uma mesma e única “experiente equipe técnica” exerceu as funções-chave de cada departamento

enquanto título, o “agora por nós mesmos” interfere diretamente na visada do filme ao propor uma separação antes mesmo da projeção, ao passo que em *Branco sai, preto fica*, a frase que destacamos é a última cartela do filme após os créditos finais. Não é o caso, como já denotamos, de nos determos em comparações entre os filmes e os modos de produção de cada grupo, o que nos exigiria uma considerável digressão. Ainda assim, nos propomos a desdobrar alguns apontamentos levantados por Migliorin (2010) a partir de *5x favela, agora por nós mesmos*, tendo em vista a demarcação territorial enquanto gestos recorrentes nos filmes de Adirley e do Ceicine, bem como sua intrincada relação com as práticas identitárias.

As representações midiáticas das favelas e das periferias, como territórios apartados dentro das metrópoles brasileiras, refletem certo entendimento da ordem urbana pautado por uma racionalidade cartesiana – operada pelo capital, pelos governos e pelos urbanistas, como o exemplo de Brasília nos mostra – que pretende determinar um “devido lugar” físico e simbólico para tudo na cidade – sobretudo para os pobres, como o filme de Joaquim Pedro e o cinema de Adirley não deixam dúvidas. Mas, para além das violências cartográficas, o cotidiano das cidades brasileiras nos revela que “favela” e “periferia” são noções que transcendem as determinações geográficas, seja no preconceito onipresente com seus moradores, seja na penetração urbana de suas produções subjetivas – como foi o caso do samba e, hoje, do funk. Assim, na esteira de Migliorin, nos parece fundamental notar que as formas de vida peculiares das favelas e das periferias não resultam *apenas* de elementos internos daqueles lugares. São, antes, fruto de uma relação com o que está *fora*, com o restante da cidade que cotidianamente reproduz sua diferença na ausência dos serviços públicos, nos longos deslocamentos pela cidade, na violência policial ou mesmo nos *favela tours*, relegando um “canto” devido para aquelas existências.

Na contramão das narrativas demarcadoras, acreditamos que o cinema tem a potência de produzir uma “inflexão sensível” que constitui territórios mais porosos. Ou seja, mais do que um espaço ou uma questão urbana, tanto a favela como o asfalto, tanto a periferia como o centro podem emergir nas imagens como campos abertos de sensibilidades que produzam uma rede de afetos na cidade. Mas como pensar a formação dessa rede em uma

nos cinco curtas-metragens (produção, fotografia, som, direção de arte, direção de atores, trilha sonora e montagem) almejando assim uma unidade estética. Entre os cinco filmes, apenas o diretor-morador era a variável. Ainda assim, outros moradores de favelas foram selecionados para participarem de oficinas visando sua participação como assistentes nos diferentes departamentos, almejando sua subsequente inserção no mercado audiovisual. Meses após o lançamento comercial, um blogue era mantido pelo projeto e noticiava a continuidade da carreira profissional dos jovens que trabalharam no filme.

cinematografia que entende o “centro” como um inimigo declarado, cujos afetos determinantes dessa relação não são outros que não o desamparado e a raiva?

Pois a permeabilidade desta cartografia dependeria igualmente de um arriscado gesto político para o cinema realizado no seio dos territórios periféricos: afirmar certas práticas exclusivas e não fazer disso um recorte identitário entre *o que é* e *o que não é* “coisa de” favela, *quem pode* e *quem não pode* dizer da periferia, do negro, da mulher, do homossexual, etc. Como propõe Migliorin na trilha de Rancière, “o limite das práticas identitárias aparece na forma como o grupo, seja ele visto de fora ou por si mesmo, legitima seu ponto de vista mediante recorte que faz de si em relação ao que é comum, ao que o ultrapassa”. Pois a dificuldade dos gestos legitimadores que reforçam autenticidades territoriais, raciais, étnicas ou de gênero, se situa no risco de “operar a resistência na mesma chave da opressão”¹³³, o risco de se fechar em uma identidade que termine por excluir a possibilidade de diferença. O que nos termos do filósofo francês significa abdicar da *política* em favor do seu oposto, a *polícia*¹³⁴: “A polícia é uma forma de partilha do sensível caracterizada pela adequação imaginária dos lugares, das funções e das maneiras de ser, pela ausência de vazio e suplemento – excesso”¹³⁵. Necessariamente excessiva, a política é então uma passagem das identidades definidas e dos territórios demarcados para espaços ainda não mapeados, produzindo formas impermanentes de ser e estar na cidade que não fixam pontos privilegiados no chão e nos corpos. Ao operar a separação nós/eles como gesto político primeiro, o cinema que diz “agora por nós mesmos” tem a difícil tarefa de optar por uma constante desidentificação, onde “favela e não-favela, asfalto e não-asfalto passam, assim, a ser parte de um mesmo corpo. Uma *desessencialização* que, longe de resolver o problema da cidade, só vem complexificá-lo”¹³⁶.

A pergunta retorna: como pensar a existência desse “corpo” em um cinema marcado por uma estética separatista e terrorista? Como os filmes de Adirley transcendem os recortes policiais e identitários?

¹³³ MIGLIORIN, 2010.

¹³⁴ Para Rancière, a palavra *polícia* tem um sentido neutro e não deve carregar o mesmo sentido pejorativo que tem para os moradores das periferias e favelas brasileiras, fruto das opressões e violências cotidianas.

¹³⁵ RANCIÈRE *apud* MIGLIORIN, 2010.

¹³⁶ MIGLIORIN, 2010.

Uma subjetivação perigosa

Aqui chegamos a um ponto crucial em nossa investigação sobre os gestos políticos na obra de Adirley Queirós. Pois, como vimos insinuando, não nos parece que seus filmes proponham uma distensão das fronteiras materiais e subjetivas entre periferia e centro, Ceilândia e Brasília, como se engajados em uma maior contiguidade urbana ou na redução de suas diferenças. Como vimos, as fronteiras subjetivas são permanentemente demarcadas, seja pela evidência das cisões operadas pela forma-Estado, seja pelo seu reforço levado a cabo pelos próprios filmes e personagens de Adirley, o que muitas vezes se desdobra em separações dicotômicas: nós/eles. As fronteiras físicas impostas por Brasília também estão em toda parte, e o cinema de Adirley não cansa de sublinhá-las: as enormes grades do trilho do metrô que cruzam um grande descampado em *Dias de greve*, impedindo a travessia do personagem Assis; as longas viagens de Dildu no ônibus para trabalhar no Plano Piloto em *A cidade é uma só?*, cujo tom irônico do título denota sua descrença na possibilidade de qualquer unicidade territorial; ou, de forma ainda mais explícita, no futuro distópico de *Branco sai, preto fica*, onde será efetivamente necessário um passaporte para se atravessar os limites territoriais entre Ceilândia e Brasília.

Pois ao invés de propor a dissolução das fronteiras traçadas pela forma-Brasília, Adirley opta por lançar bombas sobre Brasília, por queimar os croquis do Plano Piloto. Trata-se de um recurso ao terrorismo que pode ser observado desde *Rap*, primeiro filme de Adirley realizado em 2005. Em verdade, arriscamos pensar que o discurso dos rappers da Ceilândia entrevistados no curta, acabaram por reverberar esteticamente ao longo da obra subsequente do diretor, como se o cinema incorporasse seu modo de funcionamento belicista e extremista.

No bloco que a montagem de *Rap* dedica a tratar do racismo sofrido pelos MCs e DJs da Ceilândia, X conta que resolveu inserir em uma de suas músicas a encenação de uma conversa de bar onde dois amigos fazem piadas racistas. Na sala de sua casa, ele coloca o áudio para tocar em um equipamento de som: “Preto, se for filho de Deus, é adotivo”. Ouvimos as risadas dos personagens criados por X, que continuam o achincalhe: “Porque caixão de preto só tem duas alças? Você já viu lata de lixo com duas alças?”. Na esquete sonora, após essa segunda provocação, homens negros que estavam no mesmo bar se indignam, aplicam socos e pontapés nos racistas e, por fim, descarregam uma salva de tiros,

assassinando-os. Neste ponto, X abre um largo sorriso para o entrevistador Adirley que, fora de quadro, dá gargalhadas com o personagem.

Os mesmos tiros retornarão na obra do diretor ritmando o *jingle* da campanha eleitoral de *A cidade é uma só?*, quando não apenas Adirley e seu personagem, mas boa parte dos espectadores, irá rir no cinema. Rimos porque se trata de uma violência simbólica, do retorno *imaginado* de uma experiência opressiva *real*, de tiros reais. Tiros que, não custa lembrar, foram disparados pela polícia na invasão do Quarentão, deixando Marquim paraplégico. Pois será Marquim, ele mesmo, o responsável pela produção musical do referido *jingle* e, em *Branco sai, preto fica*, da mixagem da bomba sonora. Pensando na escrita-ciborgue, de que nos falava Haraway (2009) no capítulo anterior, Marquim toma posse dos mesmos instrumentos violentos que marcaram o seu corpo para marcar o mundo de volta. No cinema brasileiro, esse “retorno violento” pode ser visto desde os personagens criados por Glauber Rocha em *Deus e diabo na terra do sol* (1964), sobre os quais Deleuze escreveu: “os mitos do povo, o profetismo e o banditismo são o avesso arcaico da violência capitalista, como se o povo voltasse e duplicasse contra si mesmo, numa necessidade de adoração, a violência que sofre de outra parte”¹³⁷. Guardemos essa proposição.

Como dizíamos, é possível observar neste primeiro curta de Adirley uma espécie de gênese dessa adoração à violência, como uma “comunidade terrorista” que parte para o contra-ataque contra a forma-Brasília. Essa agressividade seria, arriscamos pensar, um desdobramento da própria postura da comunidade hip hop retratada pelo filme, a qual possui estritas ligações estéticas com o subgênero musical *gangsta rap*¹³⁸. Em uma visada superficial, diríamos que o caracteriza a musicalidade do *gangsta rap* é a incorporação de diferentes elementos estéticos da “vida do crime” nas letras e melodias – como os tiros que se convertem em um recurso rítmico. A comunidade de rappers e adoradores das músicas, porém, não se resume ao sujeitos envolvidos com a criminalidade – tampouco se resume aqueles advindos das periferias. Como observado por Daniel Hirata em sua pesquisa sobre a figuração social do *gangstar rapper*, trata-se de uma comunidade que se constitui por uma

¹³⁷ DELEUZE, 2005, p. 261.

¹³⁸ Surgido nos subúrbios das metrópoles norte-americanas nos anos 1980, sobretudo em Miami e Los Angeles, com nomes como Tupac Shakur, N.W.A., Notorius Big, entre tantos, os indivíduos e grupos musicais do autointitulado *gangsta rap* (contração da palavra *gangster*) mantinham diferentes níveis de proximidade com grupos criminosos das suas “quebrada” (*hood*, em inglês), sendo muitos deles inclusive acusados de cometer crimes. No Brasil, o gênero ganhou notoriedade no início dos anos 1990, inicialmente restrito às periferias das grandes cidades, com nomes como Racionais MCs, RZO, MV Bill, Sabotage, entre tantos. Uma cartografia dessa cena pode ser vista em: BUZZO, Alessandro, *Hip hop: dentro do movimento*, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

identificação com a “vida do crime”, que não deve ser tomada apenas como um “estilo de vida” dos bandidos que gera admiração dos demais por seu poder exercido em determinada “quebrada”.

“O crime habita o sujeito e lhe constitui como tal, em parte porque é construída na expectativa de que certos indivíduos ou grupos apresentam atributos que os tornam propensos a cometer crimes (sendo assim componente da sua subjetividade), de outra parte porque tais indivíduos e grupos postos nessa condição de suspeitos a priori podem se reconhecer como tal e, no limite, inclusive incorporar sua subjetividade efetivamente como algo de fato *perigoso*” (HIRATA, 2015, p. 65 e 66).

A inclusão dos sujeitos como parte de uma “comunidade do crime” se dá, por um lado, pelas demarcações sociais e visuais impostas pelo Estado policial e pelas representações midiáticas, aquelas que determinam as características de um grupo de suspeitos potencialmente criminoso: “[Pra eles], quem canta rap, é bandido”, como diz literalmente DJ Jamaica em sua entrevista para o curta de Adirley. Nesse cenário hostil, por outro lado, a musicalidade *gangsta rap* se torna um espaço de partilha “entre iguais”, fazendo não apenas do preconceito comum uma forma de união, mas da “estética da violência” uma forma de afirmação das *subjetividades perigosas*, aquelas que se propõe ao conflito efetivo, disposta a reconfigurar os campos do pensável, do dizível e do possível. Se esse modo de subjetivação se manifesta nas entrelinhas (ou ainda, nas versos musicais) dos filmes de Adirley, nos perguntamos de que forma ele “se duplica contra si mesmo”, como nos fala Deleuze, levando perigo não apenas ao inimigo externo, mas à sua própria imagem e à da Ceilândia? Quando, no cinema, o sertão pode virar mar, e o mar pode virar sertão.

Enquanto procedimento estético fundamental do cinema de Adirley Queirós, o investimento em uma relação bélica e irreconciliável com a forma-Brasília, traceja uma partilha do sensível que, no mesmo gesto, produz uma comunidade e uma separação. Porém, o simples fato dos filmes estabelecerem uma furiosa disputa estética pelo sensível não vem configurar, nos termos de Rancière, gestos necessariamente políticos do cinema. Essa raridade da política nos obriga a ir um pouco mais a fundo na filosofia do autor francês, observando as duas lógicas distintas que operam simultaneamente no interior das estratégias bélicas do cinema de Adirley: uma *lógica policial* e uma *lógica de igualdade*. Para tal, tomaremos como objeto principal o curta *Rap, o canto da Ceilândia*, exatamente porque ele nos parece condensar operações estéticas vistas nos filmes subsequentes do cineasta.

A lógica policial é aquela que distribui os corpos no espaço e no tempo da cidade de

acordo com sua visibilidade ou sua invisibilidade, estabelecendo um consenso entre os lugares de fala e o que convém dizer cada indivíduo, seus modos do ser, os modos do fazer e os modos do dizer. Se essa lógica se mostra evidente, como apontamos, no projeto urbano de Brasília, porém, ela não deve ser associada unicamente às ações disciplinares e opressivas levadas a cabo pelos poderes centrais: “a polícia pode ser doce e amável”¹³⁹. E também “protestante”, acrescentaríamos ao pensamento de Rancière. Trata-se, na verdade, de um lógica consensual estabelecida entre as comunidades em disputa, não no sentido de que buscam um acordo, mas que há um “acordo” desde o ponto de partida da disputa, que há um consenso no interior das próprias comunidades sobre o lugar que ocupam nas disputas e as formas possíveis de se lançar ao conflito. Portanto, a lógica policial pode reinar mesmo entre comunidades antagônicas, quando se estabelece que, por exemplo, que “Brasília é o lugar dos políticos”, “de sombra e água fresca”, “um muro que separou os pobres dos ricos”, como diz Marquim. Ou quando Jamaica estabelece um pré-requisito para quem almeja escrever sobre o rap da Ceilândia, uma escrita que deveria estar de acordo com a uma experiência de vida perigosa na comunidade: “Tanta gente vem estudar o rap (...) [Eles] escrevem livros falando sobre o hip hop mas não sabem o que é de verdade. No *roots* mesmo [“nas raízes”] eles não tem coragem de entrar, porque isso é perigoso”. A vida perigosa é aqui uma forma de diferenciação, inacessível ao olhar externo, deixando de configurar uma ameaça aos estereótipos para se tornar ela mesma um porto seguro, cômodo, domesticado.

O racismo – tema caro a obra de Adirley que retornará em *Branco sai, preto fica* – surge em *Rap* como uma das premissas para retratar a vida dos rappers, um assunto que habita muitas de suas letras, como naquela que X canta a capela:

*Agora irmão, vou falar a verdade,
a crueldade que fazem com a gente
só por nossa cor ser diferente.*

*Somos constantemente assediados pelo racismo cruel.
Bem pior que o fel
é o amargo de engolir um sapo só por ser negro,
isso é fato.*

*O valor da própria cor
não se apreende em faculdades ou colégios.
Que ser negro nunca foi um defeito,
será sempre um privilégio.*

¹³⁹ RANCIÈRE, 1996, p. 41.

*Privilégio de pertencer a uma raça
que com o próprio sangue construiu o Brasil.
Sub-raça? Sub-raça?
É a puta que o pariu!*

Para Rancière, a política não se resume a um discurso que opõe, de um lado, os poderes opressores regidos pelo cinismo e, de outro lado, os pobres e as minorias perpetuamente em busca de representatividade, igualdade e poder. Ao contrário do que nos diz o senso-comum, a exposição das desigualdades raciais, ou mesmo a afirmação da negritude como um lugar privilegiado, não garantem a efetividade política da arte. Isso porque, a raridade da política é exatamente uma forma de desvinculá-la das disputas dentro de um sistema de posições e funções estabelecidas a priori. Para disseminar o racismo, o rapper precisa afirmar com todas as forças o seu lugar de fala negro, mantendo assim ativo um sistema de representações que tem na raça um parâmetro ainda fundador. Não que esse sistema não deva ser combatido, mas para deslocá-lo será preciso ainda acionar uma outra lógica.

Totalmente distinta, a lógica da igualdade processa uma partilha do sensível que pressupõe uma igualdade anterior a cor da pele: “Sou negão careca mesmo da Ceilândia, e daí?”, pergunta o próprio X em outra de suas músicas sobre o racismo. Trata-se de uma forma de organização nem aritmética nem geométrica entre os seres falantes quaisquer, onde os lugares, os direitos e as tarefas dos corpos não são determinados por nada que os anteceda. “Quantos moradores da Ceilândia estão na universidade pública? É pública, mas quantos estão lá?”, nos pergunta espantado Marquim. Se os personagens de *Rap* operam em uma lógica policial muitas vezes ancorada na “voz do oprimido”, a todo tempo eles nos mostram o seu espanto com as representações opressivas que os antecedem: “Isso é uma coisa que revoltava a gente. (...) Falou que é da Ceilândia as meninas te olham de outro jeito, você ia pra baile falava que era da Ceilândia a mulherada não queria nem conversa. Ou foi, ou é, ou será bandido, né?”. A lógica da igualdade opera por uma espécie de esvaziamento “utópico”, que desconsidera qualquer classificação por procedência geográfica, condição social, racial, gênero, etc. Ao contrário do que poderíamos pensar, esse mundo perfeito e ideal sem diferenças e preconceitos não é onde Rancière localiza a política. Simplesmente porque esse mundo não existe. Conhecemos bem os projetos que almejam a igualdade total, a abolição das diferenças individuais, a homogeneização dos espaços... o resultado não foi outro: para manter a utopia reinando, era preciso remover os “excedentes”, para que tudo se mantivesse dentro do Plano Piloto.

Se ambas as lógicas de partilhas estética do sensível podem ser observadas tanto na obra de Adirley como no projeto de Brasília, de onde então emergem os gestos políticos? Pois é apenas no confronto entre a lógica policial e a lógica da igualdade que a política pode surgir. Entretanto, é fundamental reforçar que uma escritura política não é uma aplicação da lógica de igualdade no sensível. O estabelecimento da igualdade não é o seu fim, como se pudéssemos considerar imediatamente “político” um cinema militante que atue em prol das igualdades entre os moradores da Ceilândia e do Plano Piloto. As igualdades não são um fim, um *telos* dos gestos políticos, mas as matérias-primas da política, onde ela configura um *conflito* entre uma desigualdade consensual – onde todos sabem o lugar que ocupam na cena opressiva – e uma igualdade “vazia” – onde está a “utopia”, e também a “dispotia”, como veremos a seguir. Então, para que a igualdade “utópica” produza abalos nas formas como uma comunidade se afirma perante um estado de coisas opressivo, é preciso um *choque*, a forma específica de um *dano* que produza pontos de contato entre as duas lógicas. Assim, a política apenas

“existe mediante sujeitos ou dispositivos de subjetivação específicos. Estes medem os *incomensuráveis*, a da lógica do traço igualitário e a da ordem policial. Fazem-no unindo ao nome de tal grupo social o puro título vazio da igualdade de qualquer pessoa com qualquer pessoa. Fazem-no sobre-impondo à ordem policial que estrutura a comunidade uma outra comunidade que só existe por e para o conflito, *uma comunidade que é a do conflito em torno da própria existência* do comum entre os que tem parcela e os que são sem parcela” (RANCIÈRE, 1996, p. 47, grifos meus).

Na cena final de *Rap*, a qual já recorremos em outros momentos, vemos a casa precária de Marquim com seus tapumes de madeira, repleta de entulhos, lixo ao redor e chão de terra batida. Em *off*, ele reforça o discurso demarcador: “As pessoas confundem, acham que tudo é Brasília, (...) que [em Brasília] não tem favela. (...) Brasília é lá, Ceilândia é aqui”. Reforçando seu discurso, a última imagem do filme ainda retrata a dificuldade do rapper em empurrar sua cadeira de rodas no chão de terra da favela. Contudo, algo de impensado emerge nos créditos finais do curta, quando então ouvimos um rap cantado por Marquim, cujos primeiros versos são:

*Estou sentado na calçada com meus pés no chão
pensando na minha vida, na minha situação
Na cintura, meu três-oitão
A miliano estou desempregado
A vida do crime na Ceilândia parece ser a única opção*

Como um sopro de subjetivação, Marquim transfigura a sua posição real de cadeirante e nos propõe uma condição imaginária, quando suas pernas adormecidas se fincam no chão. No entanto, nos parece fundamental anotar, o contraste entre a sua imagem na cadeira de rodas e a letra da música não vem alimentar a redenção de um deficiente físico. Antes, produz um pequeno desvio do pensamento, uma brecha sutil que faz emergir uma outra forma de existência que não surge, porém, ancorada nas carências e vitimizações sociais do personagem. Ainda assim, ela não está totalmente apartada da “vida do crime” real que o cerca. Ao contrário, é sobre essa vida que sua subjetividade perigosa opera. Trata-se de um gesto tão simples quanto incomensurável: seu corpo paralítico fincando os pés no chão da Ceilândia. Uma imagem cuja potência política não se constrói por um pura transcendência, mas produz um dano, uma explosão no interior da existência real de Marquim, onde até então o seu corpo funcionava restrito a tratar das diferenças entre os que tem parcela e os que são sem parcela no Distrito Federal. As observações de Deleuze para a obra de Godard e Garrel valem também para o cinema de Adirley: “Devemos crer no corpo, porém, como germe de vida, grão que faz explodir o calçamento que se conservou, que se perpetuou no santo sudário ou nas tiras da múmia, mas que atesta a vida, neste mundo real tal como é”¹⁴⁰.

O gesto político se ensaia nestes instantes, quando sujeitos reinventam sua própria existência em uma “explosão” das estruturas pavimentadas as quais balizam as representações possíveis. Nas palavras de Rancière, trata-se de uma série de atos, instâncias e capacidades de enunciação até então não identificáveis no campo de experiências dado, emergindo de forma a reconfigurar o próprio campo da experiência sensível. Mas o incomensurável é sempre resultado de uma explosão das próprias identidades fixadas (*ego sum, ego existo*), as quais se apresentam como verdadeiros protótipos para a emergência dos múltiplos imprevistos à lógica policial vigente. Pois os modos de subjetivação não criam sujeitos *ex-nihilo*, mas transfiguram identidades já demarcadas e desgastadas, como os corpos negros e dilacerados que Adirley convoca para sua experiência de ficção científica. Visando consolidar a ideia de subjetivação política no cinema de Adirley, gostaríamos de convocar uma outra cena de Marquim, realizada quase 10 anos depois de *Rap*.

A imagem do rapper Marquim e sua cadeira de rodas que encerrava o primeiro curta de Adirley retorna na abertura de *Branco sai, preto fica*. Porém, como descrevemos no capítulo anterior, a casa e o cenário da Ceilândia ao redor do personagem são marcadamente

¹⁴⁰ DELEUZE, 2005, p. 209.

distintos nos dois filmes. No longa de 2015, a condição carente de Marquim não é mais a forma predominante. Agora o personagem está imerso em um espaço-tempo imaginário, uma Ceilândia distópica que, como também já apontamos, se apropria de diferentes elementos do presente real da cidade-satélite para construir sua ficção científica. Entre esses elementos, senão o principal deles, o próprio corpo de Marquim, que não é muito diferente daquele que vemos em *Rap*.

Em sua cadeira de rodas, o personagem é conduzido por um sistema de elevadores até seu esconderijo subterrâneo, uma rádio-pirata. Antes de qualquer outra ação, Marquim abre uma escotilha e faz reparos no interior de um grande cilindro de metal. O objeto emana ruídos siderais, cuja textura sonora é tão típica do universo de ficção científica que nos remete a sonoplastia dos seriados de super-heróis dos anos 1970, como *National Kid*, *Spectreman*, *Ultraman*, entre tantos outros. Imerso nessa atmosfera fantástica, Marquim coloca seu fone de ouvidos e liga o toca discos, equipamentos que transportam seu corpo para um momento “real” no passado. A batida grave do vinil irá então cadenciar seu improviso no microfone, configurando uma longa performance na qual ele rememora em detalhes a fatídica noite de fechamento do Quarentão: “Domingo, 7 horas da noite. Já tô com meu pisante, minha beca. Tô indo em direção ao centro da Ceilândia”. Ele continua a narrar sua caminhada, descrevendo cada encontro com os amigos. Seu tempo verbal é o presente: “Tá lotada a bilheteria. Vou ver se vejo alguém pra comprar ingresso pra mim”. Em certo ponto, a montagem ensaia representar, com uma série de fotografias de arquivo, os espaços por onde sua memória circula. “Tô vendo isso tudo aqui pela janelinha”, diz o rapper, como se fizesse da sua memória uma ilha de edição, fazendo jus ao conhecido verso do poeta Wally Salomão. Dentro do baile, Marquim dança com os amigos, cochicha no ouvido de uma menina. Logo, porém, um estrondo irrompe na banda sonora, seguido de latidos dos cachorros. Marquim tosse: “spray de pimenta, abaixa!”. Ele tira a agulha do disco, interrompendo a música: “Bora, bora! Puta pra um lado e viado pro outro! Bora, porra! Tô falando que branco lá e preto aqui dentro. Branco sai e preto fica, porra!”. É o próprio Marquim quem dubla a voz dos policiais, que em dado momento o abordam diretamente: “Ei você! Tá armado?”. “Tô, não senhor”, responde ele, alterando o tom de voz. “Então deita no chão aí”, ordenam os policiais. Após alguns instantes silenciosos, sob a cartela com o título do filme, ouvimos um tiro.

Em *Rap*, buscamos demonstrar como uma subjetivação política emerge no breve momento em que o filme confronta a condição vitimizada de Marquim com a imagem improvável criada por sua música, produzindo assim um abalo que desorganiza o sistema de

carências real no qual o personagem se mantinha envolvido. *Branco sai, preto fica* vem intensificar esse procedimento, ainda que de forma invertida. Porém, o filme não nos localiza primeiro na Ceilândia “real”, mas em um espaço-tempo distópico – um lugar que podemos considerar “imaginário”, ainda que não inteiramente. Em seu *bunker*, Maquim projeta em uma “janelinha” as suas antigas caminhadas pela noite da Ceilândia, os passinhos que dançava no salão do Quarentão, a invasão do baile pela polícia e os tiros que o deixaram na cadeira de rodas. Ou seja, são as imagens de um passado real do personagem que adentram o espaço imaginário criado pelo filme. Uma subjetivação política não deve, portanto, prescindir das existências já demarcadas dos personagens (muitas das vezes pautadas pela carência), pelo contrário: é sobre ela que algo se atualiza, sendo assim a base para atuação do incomensurável. Em *Branco sai, preto fica* isso ocorre sobretudo pela inserção em *off* de trechos de entrevistas onde os personagens relatam em detalhes os fatos naquela noite: “Eu criei um trauma mas eu queria ir lá de novo. Quando eu cheguei no Quarentão eu ficava de longe olhando pra pilastra onde eu tinha caído (...) naquele dia lá, 5 de março de 1986”. Datas precisas do acontecimento e outros detalhes da tragédia vem a todo tempo contaminar aquela narrativa de ficção científica com existências eminentemente reais. Assim Marquim descreve o funcionamento de sua rádio-pirata, onde o espaço imaginário criado pelo personagem e pelo filme se mistura aos ruídos externos da vida cotidiana da Ceilândia: “minha rádio é desse esquema, aqui não tem isolamento de nada, é barulho de portão, é motinho passando, os meninos jogando bola ali na quadra... e você fica curtindo meu som e ao mesmo tempo curtindo o ruído lá de fora”. Para Rancière, a subjetivação política depende dessas “cenas paradoxais”, onde se confrontam “existências que são ao mesmo tempo inexistências e inexistências que são ao mesmo tempo existências”¹⁴¹.

A trilha conceitual de Rancière nos conduz a pensar em atravessamentos entre *verdadeiro* e *falso*, onde “os dois modos de existência reúnem-se num circuito em que o real e o imaginário, o atual e o virtual, correm um atrás do outro, trocam de papel e se tornam indiscerníveis”¹⁴². Esta é, para Deleuze, uma das principais características do regime de imagens alavancado pelo cinema moderno, que no campo do documentário é analisado pelo autor nas obras de Pierre Perrault e Jean Rouch. Nessa troca constante de papéis, podemos supor que para o “cinema da realidade” será exigido tanto o trabalho com as *potências do falso*, como nos fala Deleuze, como também de se manter permanentemente *sob o risco do*

¹⁴¹ RANCIÈRE, 1996, p. 52.

¹⁴² DELEUZE, 1992, p. 156.

real, para relembrarmos uma proposição de Comolli. A subjetivação política no cinema de Adirley estaria ligada então a esse “perigo”, que faz atravessar as existências e as inexistências, de onde nenhuma delas sai ilesa. Tampouco saem ilesos os personagens da Ceilândia quando se lançam aos “riscos do falso”, onde podem ter suas identidades abaladas por suas próprias ficções. Contudo, é com cautela que devemos atribuir essas trocas e passagens entre real e imaginário, simplesmente a uma ficção que estaria garantida pelo trabalho dos atores que performam nos filmes ou por qualquer forma de simulação do real. Na convivência entre ficção e documentário, não se trata de encontrar encenações mais verídicas, ou de recuar das ficções em prol da emergência do real. A potência do falso, como pensa Deleuze a partir do cinema de Perrault, é aquela capaz de libertar a ficção do

“*modelo de verdade* que a penetra, e encontrar ao contrário a pura e simples *função de fabulação* que se opõe a esse modelo. O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro” (DELEUZE, 2005, p. 183).

A atmosfera de ficção científica e o ataque sonoro de *Branco sai, preto fica*, a campanha eleitoral fictícia de Dildu ou mesmo a memória falsificada que em *A cidade é uma só?* inventa uma imagem de arquivo, são formas de lançar as identidades ou o passado da Ceilândia em uma ficção que se constrói intensamente amalgamada ao real, que não o antecede ou o copia, mas que se revela um devir ficcional que com o real se fricciona. Assim, os próprios filmes surgem como a possibilidade de passar de “um estado à outro”, confrontando um antes – os modelos de verdade pelos quais *eles* definem o que somos, bem como os modelos onde *nós* definimos o que somos – com um depois – aquilo que se deseja ser: um candidato político *gangstar*, um especulador de imóveis da Ceilândia, um detetive do futuro, um rapper rebelde que constrói uma bomba. Quando afirmamos que o devir-ficcional dos personagens da Ceilândia abala os modelos de verdade, não é uma coincidência que essas ficções se façam em um ataque aberto a forma-Brasília, suas representações sobre a periferia e a utopia que inspirou seu projeto. Pois não se trata aqui, no entanto, de uma projeção ficcional, mas, como bem delineado por Deleuze, “é preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potencia e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia”¹⁴³. *O gangstar*, o especulador, o detetive não são tomados como mais reais que fictícios ou mais fictícios que reais. Ao se lançarem em um devir ficcional, cada uma dessas personagens se “está sempre se

¹⁴³ DELEUZE, 2005, p. 185.

tornando outra, é não é mais separada desse porvir que se confunde com um povo”.

Seria o caso de, por fim, retomarmos a dimensão paradoxal que inicialmente percebemos na frase final de *Branco sai, preto fica*: “Da nossa memória fabulamos nós mesmos”. Se a fabulação é esse processo pelo qual as identidades passam de um estado a outro, tratar-se-ia de uma contradição, ou mesmo de uma impossibilidade teórica, uma fabulação de sujeitos que se afirmam como os mesmos. Colocando em perspectiva os filmes que analisamos nesse capítulo, arriscamos pensar que é no seio dessa contradição que está imerso o cinema de Adirley Queirós. Em seu permanente antagonismo com Brasília, por um lado os filmes se veem expostos ao risco de replicar as relações dicotômicas e identitárias dos poderes arbitrários. Por outro lado, buscando escapar aos gestos de confronto já demarcados, fazendo emergir o incomensurável, o cineasta e suas personagens acabam por reinventar a cada filme uma outra comunidade que se apresenta para o conflito com Brasília. O paradoxo que inicialmente observamos no próprio nome da cidade-satélite de Ceilândia, encontra aqui um cinema que não abre mão de um enraizamento do seu território, mas na mesma medida opera um constante “desenraizamento interno” das formas de ser e de dizer da periferia.

Na fabulação do cinema, os cineastas também não saem ilesos. Se o francês branco Jean Rouch precisou afirmar *Eu, um negro* para se tornar outro diante de seus personagens africanos, tomando seus personagens reais como intercessores e substituindo as suas próprias representações pelas fabulações deles, Adirley estaria mais próximo do que Deleuze observa sobre a relação de Perrault com os moradores do Quebec, do qual é um deles. Na Ceilândia, Adirley não precisa tornar-se outro para se juntar ao seu “próprio povo”, mas encontra essa alteridade em uma coletividade, onde o cineasta e os personagens se tornam outros em conjunto e um pelo outro, e assim inventam um povo, filme a filme, personagem a personagem. Se o povo estará sempre “faltando”, sempre por ser inventado, Adirley nos propõe uma imagem do que seria o alargamento dessa experiência estética de fabulação pelo cinema, uma experiência política revolucionária, diz ele: “O meu sonho é fazer um filme que dure cinco anos ao ponto de que as próprias pessoas envolvidas começassem a acreditar na fábula, internalizando a fábula, porque aí seria possível que a gente fabulasse o nosso cotidiano de verdade e derrubasse as coisas”¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Em entrevista à Revista Cinética.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, antes da revisão dos pontos que buscamos costurar entre os filmes de Adirley Queirós e o projeto de Brasília, gostaria de catar as sobras, de organizar as imagens-retalhos que me faltaram linhas para cerzir, mas que igualmente constituem essa pesquisa. O tecido provisoriamente formado aqui, portanto, partiu desse entrelaçamento de imagens do cinema em Brasília, com o qual não hesitamos em costurar outras imagens, como uma espécie de *patchwork*, uma composição de peças heterogêneas repletas de emendas e enxertos: um afresco do século XIX, um documentário com pescadores do Quebec, imagens geográficas de satélite, mulheres com *hijab* em uma sala de cinema, um filme automobilístico realizado em meio a um terremoto no Irã, as desventuras de Orson Welles vistas por Rogério Sganzerla, filmes realizados em favelas do Rio de Janeiro, entre outros retalhos.

De início, nos propusemos a perceber as relações entre o cinema e as cidades pela sobreposição de suas duas “cenas”, duas tramas que se entrecortam espacial e temporalmente, material e subjetivamente. Para tal, convocamos um conjunto de filmes atravessados pela capital brasileira na sua primeira década de existência, formando um tecido urbano-cinematográfico que é apenas uma parte modesta da ampla filmografia que há mais de meio século se viu entremeada com Brasília, e que inicialmente planejávamos aproximar do cinema

de Adirley. Deixamos aqui, então, o que em algum momento chamamos de “matrizes” do cinema em Brasília, alguns “pontos sem nó”, para que em outro momento possamos cozê-los.

A obra de Vladimir Carvalho, se ficarmos apenas com *Brasília segundo Feldman* (1979) ou *Conterrâneos velhos de guerra* (1992), é talvez aquela cujos paralelos com os filmes de Adirley se ensaiaram mais profícuos, sobretudo no que diz respeito ao ímpeto do cineasta-candango em recuperar a história de Brasília pela versão dos “vencidos”. Não nos parece uma mera coincidência que, também Vladimir, recorra repetidas vezes ao chão do planalto e a sua terra vermelha para tratar da memória das populações periféricas de Brasília. Contudo, há talvez uma diferença fundamental entre os cineastas, que deve ainda ser melhor elaborada: se Vladimir vai às cidades-satélites para recolher a memória dos candangos e assim reconstruir o passado de Brasília tornando-os sujeitos históricos, interessa à Adirley inverter essa “direção” da memória para erguer uma história da Ceilândia, o que, como buscamos perceber, leva o cineasta recorrer à Brasília para encontrar os vestígios do passado.

Ensaçando outros liames, em *A idade da terra* (1980), obra derradeira de Glauber Rocha, Brasília é a cidade do Cristo no Terceiro Mundo, um campo aberto para os atores e para a voz do cineasta que escancaram a face épica da cidade símbolo das contradições nacionais. O filme, colocado em perspectiva com o conjunto da obra de Glauber, nos permitiria tecer aproximações entre o recurso à alegoria – parte da *estética do subdesenvolvimento* experimentada pelo diretor desde os anos 1960 – e as performances fabulares dos personagens de Adirley, sobretudo aqueles criados pelo ator Dilmar Durães (o candidato a deputado Dildu e o detetive do futuro Dimas Cravalanças), onde a ironia tão patente naquele cinema encontra aqui uma outra modulação.

Há uma filmografia específica da capital, que se inicia ainda nos anos 1970, onde a atmosfera de ficção científica de Brasília é investigada, tendo como estratégia recorrente uma construção visual que associa a arquitetura monumental, a cidade vazia e os corpos dos indivíduos isolados no espaço. Invariavelmente distópica, Brasília é assim retratada no documentário ensaístico *Brasília ano 10* (1970), de Geraldo Sobral Rocha; em *Brasiliários* (1986), de Zuleica Porto e Sérgio Bazzi, filme-poema que recupera as vivências de Clarice Lispector na capital; ou mesmo no desértico Plano Piloto filmado por Daniela Thomas e Felipe Hirsh em *Insolação* (2008). Caberia ainda encontrar possíveis paralelos e contrastes entre o cinema de Adirley e os “filmes de classe média” de Brasília, para usarmos uma expressão do próprio diretor da Ceilândia, que se dedicaram a retratar, em documentário e

ficção, a vida cotidiana dos moradores das superquadras, como nos filmes realizados por Maria Augusta Ramos e José Eduardo Belmonte, para citarmos apenas dois diretores brasilienses mais notórios. Se vale aqui destacar mais uma nota de pesquisa, ela seria dedicada ao curta-metragem *Ceilândia* (1977), de Sérgio Moriconi, cuja única cópia disponível está ainda em sua bitola original super-8, a qual infelizmente não tivemos acesso.

Diante de tantos outros filmes e pedaços de filmes que recolhemos, o cinema de Adirley nos apresentou uma particularidade a qual não encontramos em outras imagens da capital: exatamente o fato de almejar dissociar-se de Brasília, de fazer um cinema que é o do conflito com a cidade inimiga, na mesma medida que trabalha para o combate as totalizações interiorizadas na própria Ceilândia e no cinema que se faz imbricado aos espaços, à memória, aos corpos e as máquinas daquela cidade-satélite.

Na fricção de imagens que nos propusemos realizar, o mesmo chão do planalto central que durante a construção de Brasília nos foi apresentado em imagens aéreas como a superfície ideal para “o nascimento de uma nação”, propondo o apagamento do presente e do passado recente do país em prol de um futuro idealizado pelos *voice overs*, será constantemente evocado pelo cinema de Adirley em sua busca por reconstruir a história de remoção da Ceilândia – já no primeiro curta, *Rap, o canto da Ceilândia*, mas sobretudo em *A cidade é uma só?*. Por vezes, como nos propõe *Rap* em seus paralelos visuais entre os descampados do passado e o terrenos baldios do presente, o chão surge como elementos fomentador de uma regressão história, onde o tempo passado é horizontalmente reconstruído em busca de uma versão dos vencidos, de uma verdade capaz de desnudar as quimeras do projeto de Brasília, como também observamos em *A cidade é uma só?* na montagem que alterna os arquivos da remoção e as entrevistas de Nancy. Contudo, no mesmo *A cidade é uma só?*, o chão, seus territórios e fronteiras fisicamente demarcadas, surgem como referência onde passado e presente passam a coexistir no instantâneo de uma única imagem, aproximados por semelhanças que nem sempre vem conjugar uma verdade histórica, mas que nesse choque de temporalidades produzem uma terceira coisa: um riso, um lampejo de humor, uma ironia que irá atravessar verticalmente a história para compor a dramaticidade dos personagens da Ceilândia. Nessas operações históricas de *A cidade é uma só?*, simultaneamente trabalhadas pela montagem e pela *mise-en-scène*, a terra batida do cerrado, ao mesmo tempo que permanece gravada na memória dos entrevistados, se abre também como um campo híbrido de realidade e de ficção para os atores da Ceilândia. Trata-se de uma superfície nua que a cada filme insiste em nos lembrar das correspondências diretas entre o gesto de fundação de

Brasília e de remoção da Ceilândia. Esse trabalho estético insistente com a terra permite ao cinema de Adirley não toma-la apenas como depositário de memórias do passado, mas como um território onde a história continua a se refazer a cada vez que é montada, a cada vez que o real é ali simulado, engendrando sucessivas remoções e fundações, desterritorializações e reterritorializações que fazem do cinema uma continuidade do mundo – *pour la suite du monde, e a vida continua...*, nos dizem o cinema de Perrault e Kiarostami.

Talvez o fotograma de *Dias de greve*, que apresentamos já em nossa epígrafe, fosse um anúncio da permeabilidade entre o chão do planalto e os corpos periféricos, ainda que tenhamos optado por separá-los em nossos capítulos. O chão, ou melhor, toda essa dimensão histórico-geográfico dos filmes – agora nos parece ainda mais claro –, não está separada do agenciamento dos corpos que observamos no cinema de Adirley. Tão ausentes nos gramados bucólicos dos filmes de Coni Campos e Joaquim Pedro, o chão de terra e os corpos periféricos irão impelir o cineasta do Cinema Novo a desviar-se dos eixos do Plano Piloto em busca das imagens do povo, dos testemunhos e evidências visuais capazes de dar a ver as contradições do projeto de Brasília, o que acaba por imputar os corpos no seio da cena urbana da capital que pretendeu excluí-los. Se também a obra de Adirley recorre aos corpos para dar vazão a um sistema de testemunhos e evidências, *A cidade é uma só?* e *Branco sai, preto fica* encontram nos automóveis e nas arquiteturas uma potência maquinal dos corpos, a qual vem subverter a relação disciplinar daqueles elementos urbanos. O cientificismo da “grande máquina urbana” onisciente e totalizante, que baliza o projeto da capital e o próprio documentário de aspirações sociológicas de Joaquim de Pedro, é reapropriado pelo cinema de Adirley em uma ficção científica onde os corpos são agenciados em verdadeiras “máquinas de guerra”.

Avesso aos discursos que pregam uma dissolução das fronteiras territoriais e identitárias entre centro e periferia, os filmes de Adirley parecem investir no tensionamento de outras fronteiras, aquelas que dão a ver as próprias contradições de sua relação paradoxal com Brasília. Essa “exterioridade guerreira”, para lembramos do conceito apropriado de Deleuze e Guattari, que opera a partir dos entornos e das regiões opacas das cidades, é o que permite aos filmes experimentar um trabalho estético de natureza incomensurável, de fabular sobre sua própria história de opressão. Se em Brasília, como percebeu Clarice Lispector, “a alma não faz sombra no chão”, ao recorrer à geografia do planalto como elemento desterritorializante, bem como ao agenciamento maquínico dos corpos, o cinema de Adirley dispara em seus personagens desejos e subjetividades que não se encerram nos filmes, mas

acabam retornando à própria cidade. Seria esse retorno a “sombra” de que nos fala a escritora?

Se ensaiamos aqui um pensamento sobre as potências estéticas e eminentemente políticas dessa relação odiosa de um cinema com uma cidade, isso se deve ao entendimento dos enunciados filmicos e urbanos enquanto produtos de agenciamentos, de uma simbiose que, mesmo marcada pelo antagonismo, funciona “junto”, por “simpatia”, colocando em relação um *nós* e um *fora de nós*. Recorrendo a Deleuze, cuja influência seminal nesta pesquisa deságua nestas ultimas linhas, a simpatia deve ser tomada aqui não como um vago “sentimento de estima ou de participação espiritual mas, pelo contrário, como esforço ou a penetração dos corpos, ódio ou amor, porque o ódio é também uma mistura, é um corpo, e só é bom quando se mistura com o que se odeia”¹⁴⁵. Ao produzir esse esforço que faz de Brasília e Ceilândia um “corpo”, que coloca em fricção seus territórios e fronteiras, seus corpos e arquiteturas, seus desejos e utopias, suas memória e a história oficial, *nós* e *eles*, talvez o cinema de Adirley tenha algo a ensinar aos discursos que pregam o diálogo para transpor as diferenças, as negociações que almejam um consenso e o fim das desigualdades. Uma igualdade que é sempre aquela idealizada pelo “centro”, ao que o cinema de Adirley devolve suas ficções nômades do entorno.

¹⁴⁵ DELEUZE; PARNET, 2004, p. 70.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVIM, Clara de Andrade (org.) *Os Cine-jornais sobre o período de construção de Brasília*. Brasília: MEC – SEC – Sphan/pró-Memória, s/d., 1988

BARRETO, Paula. *5 x Favela - agora por nós mesmos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**, in *Obras escolhidas*, vol. 3. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Obras Escolhidas, vol. 1*: São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Obras Escolhidas, vol.3: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo 2006.

_____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d' Água, 1992.

BENTES, Ivana. **Redes Colaborativas e Precariado Produtivo**. Periferia: Educação, cultura e comunicação. In: *Revista de Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Comunicação da FEFB/UERJ*. v. 01. n. 1, Rio de Janeiro, 2009.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Cia das Letras, 1986.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

_____. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

BOLTANSKI, Luc e CHIAPELLO, Eve. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Martin Fontes, 2009

BRAGA, Milton. *O concurso de Brasília: sete projetos para uma capital*. São Paulo: Cosac Naif, 2011.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANÇADO, Wellington. *Contra-Plano Piloto*. Belo Horizonte: fórum.doc.bh. 2014, catálogo, 2014.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o cainhar como prática estética*. São Paulo: G. Gili, 2013

CHARNEY, L. e SCHWARTZ, V. *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac Naif, 2004

CHAUÍ, Marilena. **Em busca do espaço da reflexão**. in: *Catálogo da Mostra Cineastas e imagens do povo*. Centro Cultural Banco do Brasil: Rio de Janeiro, 2010

COMOLLI, Jean-Louis. **Os homens ordinários, a ficção documentária**. In: *O comum e a experiência da linguagem*. SEDLMAYER, S.; GUIMARÃES, C e OTTE G. (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. *Ver e poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. *Corpo et Cadre: Cinéma, éthique politique*. Paris: Éditions Verdier: 2012.

_____. **A cidade filmada**. In: *Cadernos de antropologia e imagem. A cidade em imagens*. Rio de Janeiro: UERJ/ Núcleo de Antropologia e Imagem, ano 3, no 4, 1997.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

_____. *Conversações - 1972-1990*. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____ e PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

_____. O abecedário de Gilles Deleuze. BOUTANG, Pierre André (dir.) Paris: Éditions Montparnasse, 1988.

_____ e GUATTARI, Félix. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Vol. 5. Tradução Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012a.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Vol. 4. Tradução Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012

_____. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. *A construção da favela carioca como destino turístico*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2006

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2002

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *Revolução Molecular: pulsões políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____ e ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes. 2005

HARAWAY, Donna. *Antropologia do Ciborgue*. Petrópolis: Vozes, 2009.

HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

HORA, Tatiana, **Brasília e o ideário de nacionalidade em A cidade é uma só?**, CAMBIASSU – EDIÇÃO ELETRÔNICA *Revista Científica do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão - UFMA - ISSN 2176 - 5111* São Luís - MA, Julho/Dezembro de 2012 - Ano XIX - No 11.

LAZZARATO, Maurizio. *As Revoluções do Capitalismo*. Ed. Record. Rio de Janeiro. 2006

MESQUITA, Cláudia. **Um drama documentário? – atualidade e história em A cidade é uma só?**, In: *Devires – cinema e humanidades* / v.8 n.2. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MESQUITA, Cláudia. **Memória contra utopia: Branco sai, preto fica**. In: *XXIV Encontro da COMPOS*. Brasília, 2015. Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/compos-2015-1a0eeebb-2a95-4e2a-8c4b-c0f6999c1d34_2839.pdf. Acessado em: agosto de 2016.

MIGLIORIN, Cezar. **A política do documentário**. In: *Imagem contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, vídeo arte, games*. FURTADO, B. São Paulo: Hedra, 2009.

_____. (org). *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

_____. **5 x Favela - agora por nós mesmos e Avenida Brasília Formosa: da possibilidade de uma imagem crítica**. In: *Devires – cinema e humanidades* / v.7 n. 2. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **A invenção da cidade**. Publicado em encarte especial da revista *Piauí*, dezembro de 2011.

_____, **Por um cinema pós-industrial**. Publicado na *Revista Cinética*, fevereiro de 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>. Acessado em: agosto de 2016.

MAIA, Paulo Roberto de Azevedo, **A historiografia do cinejornalismo no Brasil**. In *Anais do 3º Seminário Nacional de História da Historiografia*. Ouro Preto: Edufop, 2009.

NEGRI, Antonio. *O Poder Constituinte: ensaio sobre as alternativas da modernidade*. DP&A Editora. Rio de Janeiro.2002

- NEGRI, Antonio e HARDT, Michael. *Multidão*. Ed. Record. Rio de Janeiro. 2005
- PELBART, Peter Pál. *Vida capital: Ensaio de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003
- QUEIROZ, Adirley. In: *Revista Negativo*. Cineclube beijoca, v. 1, n. 1, jul/set 2013. Brasília: Universidade de Brasília – Departamento de Filosofia, 2013
- QUEIROZ, Adirley. **Entrevista com Adirley Queiroz**. In: *Revista Cinética*, 12 agosto de 2015. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-adirley-queiros/> Acessado em: agosto de 2016.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- _____. *O espectador emancipado*. Lisboa: Ed. Orfeu Negro, 2010.
- _____. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2012.
- _____. *A fábula cinematográfica*. Rio de Janeiro: Ed. Papyrus, 2013
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo. Razão e Emoção*. São Paulo: Edusp, 2012.
- _____; SILVEIRA, M. L. *O Brasil: território e sociedade no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- SAVINO, Fábio e CHIARETTI, Maria (org.). *Abbas Kiarostami: Um filme, cem histórias*. Catálogo. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016
- SENNET, Richard. *Carne e pedra. O corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1994
- HAESBAERT, Rogério. *Da desterritorialização à multiterritorialidade*. 7º ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004/2012.
- _____. **Território e região numa “constelação” de conceitos**. In: MENDONÇA, F. A.; LOWEN-SAHR, C. L.; SILVA, M. Da. (orgs.). *Espaço e tempo: complexidade e desafios do pensar e do fazer geográfico*. Curitiba: ADEMADAM, 2009
- VASCONCELOS, Adirson. *As cidades satélites de Brasília*, Brasília: Editora Senado, 1988
- VERTOV Dizga. **Kinoks: uma revolução**. In: *Revista Contracampo*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/01-10/dzigavertov.html> Acessado em: agosto de 2016.
- XAVIER, Alberto e KATINSKY, Júlio (orgs.). *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naif: 2012.
- ZOURABICHVILI, F. *O Vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro. Relume Dumará, 2009.