

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**  
**Instituto de Filosofia, Sociologia e Política**  
**Programa de Pós-Graduação em Sociologia**



**Dissertação de Mestrado**

**MEMÓRIA, RESISTÊNCIA E FABULAÇÃO: UMA ANÁLISE DA CEILÂNDIA DE  
ADIRLEY QUEIRÓS**

**Carlos Eduardo da Silva Ribeiro**

**Pelotas**

**Junho de 2018**

**Carlos Eduardo da Silva Ribeiro**

**MEMÓRIA, RESISTÊNCIA E FABULAÇÃO: UMA ANÁLISE DA CEILÂNDIA DE  
ADIRLEY QUEIRÓS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Instituto de Filosofia, Sociologia e Política da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção de título de mestre em Sociologia.

**Orientador: Prof. Dr. Fernando de Figueiredo Balieiro**

**Pelotas**

**Junho de 2018**

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas  
Catalogação na Publicação

R484m Ribeiro, Carlos Eduardo da Silva

Memória, resistência e fabulação : uma análise da  
Ceilândia de Adirley Queirós / Carlos Eduardo da Silva  
Ribeiro ; Fernando de Figueiredo Balieiro, orientadora. —  
Pelotas, 2018.

168 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação  
em Sociologia, Instituto de Filosofia, Sociologia e Política,  
Universidade Federal de Pelotas, 2018.

1. Adirley Queirós. 2. Ceilândia/DF. 3. Subalternidade.  
4. Pós-colonialismo. I. Balieiro, Fernando de Figueiredo,  
orient. II. Título.

CDD : 305.5

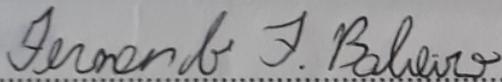
Carlos Eduardo da Silva Ribeiro

"Memória, fabulação e resistência em Branco Sai, Preto Fica: uma análise interseccional da Ceilândia de Adirley Queiros"

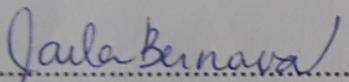
Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Sociologia, do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, da Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 11 de abril de 2018.

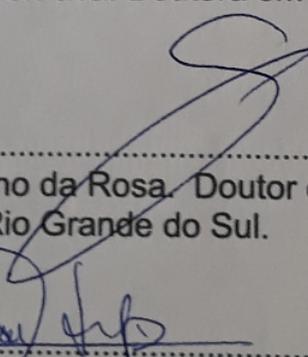
Banca examinadora:

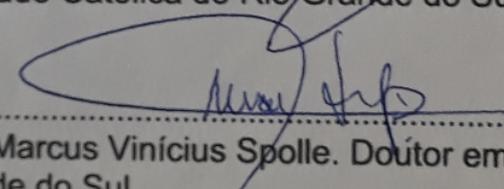


Prof. Dr. Fernando de Figueiredo Balieiro (Orientador). Doutor em Sociologia pela Universidade Federal de São Carlos.



Profa. Dra. Cristiana Carla Bernava. Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo.

  
Prof. Dr. Guilherme Carvalho da Rosa. Doutor em Comunicação Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

  
Prof. Dr. Marcus Vinícius Spolle. Doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

## **Agradecimentos**

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pelotas pelo apoio nesses anos de pesquisa e pela confiança e auxílios prestados. À Capes, pelo financiamento. Ao professor Fernando Figueiredo Balieiro pela orientação, pelos inúmeros ensinamentos e pela significativa paciência às minhas dúvidas e apelos. Aos professores e colegas do Programa que tanto contribuíram para a minha formação e com quem tive oportunidades únicas de crescer e aprender durante a passagem pelo Programa. Aos funcionários do PPGS pela presença e presteza no apoio às questões burocráticas. Aos ex-colegas e ex-professores sem os quais eu jamais poderia ter concebido minha trajetória de pesquisa. Aos membros da banca: o professor Guilherme Carvalho da Rosa por ter muito profissionalmente e pacientemente orientado nos primeiros passos na pesquisa científica. Ao professor Marcus Vinícius Spolle pela acolhida na Sociologia desde meus primeiros contatos, e pelas inúmeras aulas, debates e reflexões sem os quais este trabalho não teria se concretizado. À professora Cristian Carla Bernava pelos diversos e pacientes apontamentos feitos na banca e em sua revisão, os quais me deram grande subsídio para pensar as relações entre cinema e sociologia. À minha mãe, meu pai e meus irmãos pelo impagável apoio e paciência nesses dois anos e ao longo de toda a vida. À minha família e aos meus amigos de forma geral, com os quais muitas vezes não pude me fazer tão presente, pela constante presença, apoio e firmeza. À Betina Torriani, pela paciência, revisões, companhia nos estudos e apoio nos mais difíceis e melhores momentos. Ao Tales Fonseca pelos debates, dicas e apoio na revisão. Ao Murilo Paiotti pelo amigável apoio nos primeiros meses de aula. Ao Alejandro Maldonado Fermín pela expressiva generosidade e prontidão em elucidar dúvidas e compartilhar sua experiência. Ao Carlos Eduardo Simões, Carlos Willian Salgado e Matheus Viatrovski, amigos de Camaquã e da sociologia, de quem tive apoio e com quem tive diversas oportunidades informais de afinar conhecimentos e debater perspectivas. Ao Adirley Queirós por ter me possibilitado o acesso ao seu novo filme. À Dianine Censon por ter me apresentado o Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPel. Ao Sérgio Barcellos, Amílcar Freitas e Eder Malta, que conheci como PNPDs, pelas revisões e conselhos enriquecedores. À Elaine Leite pela disponibilidade com as questões que envolviam a Coordenação do Programa. Ao Paulo Barbosa, Juan Rodrigues e César Gularte pelos momentos de amizade e diversão que tanto facilitaram a minha ambientação em Pelotas. Ao Gustavo Fiorini pelo apoio e hospedagem durante a defesa de dissertação. À Eduarda Zampieri e à Luisa Geisler pelas atenciosas contribuições na revisão. Aos amigos que fiz em congressos e eventos e a todos os novos amigos que a pesquisa e o mestrado me deram a oportunidade de conhecer.

## Resumo

RIBEIRO, Carlos Eduardo da Silva. Memória, resistência e fabulação: uma análise da Ceilândia de Adirley Queirós. 2018. 166f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

O presente trabalho se propõe a uma análise da obra do cineasta Adirley Queirós, com especial ênfase para *Branco Sai, Preto Fica* (Adirley Queirós, 2014). Seus filmes, realizados na Ceilândia – esta a primeira e maior cidade-satélite no entorno de Brasília – põe em primeiro plano as experiências de grupos locais. Recorremos à Caravana Farkas – conjunto de documentários brasileiros da década de 1960 – e ao fenômeno mais recente da “cosmética da fome” conforme Ivana Bentes (2007) a fim de compreender por diferenciação a especificidade do olhar propiciado pela obra de Queirós acerca dos grupos populares e periféricos dentro o cinema brasileiro. A Ceilândia, representada como “população negra e marginalizada” – parafraseando a personagem de Gleide Firmino em *Branco Sai, Preto Fica* –, é constituída narrativamente em uma relação de diferença a uma norma, Brasília. O nosso objetivo é, a partir de uma perspectiva sociológica pós-colonial e interseccional, compreender como são articuladas as diferenças nesse cinema, considerando as dimensões de raça, classe, localidade, dentre outras salientadas pelas narrativas. Em *Branco Sai, Preto Fica*, o ponto de partida documental é uma denúncia de violência policial em um baile de música negra na Ceilândia na década de 1980. Os sujeitos denunciantes, deficientes físicos em decorrência da ação da polícia na ocasião, têm suas vivências atreladas também à segregação social e racial que marcam a história da cidade-satélite. De maneira a borrar as fronteiras entre os regimes de “ficção” e “documentário” e superar uma circunstância existencial subalterna (GRAMSCI, 1977; GÓES, 2016) em que poderiam ser enquadrados, encarnam personagens em um universo de ficção-científica, explodindo na cena final a cidade de Brasília através de uma bomba com sons, músicas e vozes da periferia. Os letreiros que encerram o longa-metragem – “da nossa memória fabulamos nós mesmos” – enfatizam as formas de subjetivação e agência dos sujeitos representados, convidando-nos, na análise, a atentar para como articulam e vivenciam as intersecções entre diferenças e desigualdades.

### Palavras-chave:

Adirley Queirós; Ceilândia/DF; subalternidade; pós-colonial.

## Abstract

The present work intends to analyze the work of the filmmaker Adirley Queirós, with special emphasis to *Branco Sai, Preto Fica* (White Out, Black In; 2014). His films, realized in Ceilândia – the first and biggest satellite-city on Brasília’s surroundings – put the experiences of some local groups in the foreground. We used as resources the Farkas Caravan – set of Brazilian documentaries of the 60’s – and the recent phenomenon of “hunger cosmetics”, according to Ivana Bentes (2007), intending to comprehend by differentiation the specificity of the view propitiated by Queirós’s work about the popular and peripheric groups in Brazilian cinema. Ceilândia, presented as a “black and marginalized population” – paraphrasing the character played by Gleide Firmino in *White Out, Black In* –, is narratively constituted in a relation of differentiation to a norm, Brasília. Our objective is, through a postcolonial sociological and intersectional perspective, to comprehend how the differences are articulated in this cinema, considering the dimensions of race, class, locality, amongst other markers highlighted by the narratives. In *White Out, Black In*, the documental starting point is a police violence complaint in a black music party in Ceilândia in the 80’s. The accusers, handicapped due to the abuse of power by the police in that occasion, have their experiences also attached to the social and racial segregation that mark the history of the satellite-city. Erasing the borders between “fictional” and “documental” regims and overcoming a subaltern existential circumstance (GRAMSCI, 1977; GÓES, 2016) in which the subjects could be framed, roles are played in a sci-fi universe in wich the city of Brasília is blown up trough a bomb that contains sounds, music and voices from the city’s periphery. The inscription in the end of the long-length movie – “let us fable our own memory” – emphasizes the forms of subjectivation and agency of the represented subjects, inviting us, on our analysis, to notice how the intersections among differences and inequalities are articulated and experienced.

### Keywords:

Adirley Queirós; Ceilândia/DF; subalternity; postcolonialism.

## Lista de figuras

Figura 1	Foto do baile do Quarentão	11
Figura 2	Dançarinos no Quarentão	12
Figura 3	Marquim da Tropa na locução em sua rádio	13
Figura 4	Dimas Cravalanças viaja no tempo	18
Figura 5	Sartana fotografa à noite	80
Figura 6	Dimas Cravalanças em sua chegada à Ceilândia	116
Figura 7	Dimas em tiroteio	126
Figura 8	Sartana em seu galpão de próteses	131
Figura 9	Marquim mexe na bomba	151
Figura 10	Marquim e Jamaika captam som direto	142
Figura 11	A Família Show performa	143
Figura 12	Sartana hackeia a perna mecânica	147
Figura 13	O congresso nacional é explodido	148

## Sumário

<b>1</b>	<b>Introdução.....</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>Identidade e diferença na perspectiva dos estudos culturais.....</b>	<b>29</b>
<b>2.2</b>	<b>Análise fílmica e os estudos culturais.....</b>	<b>42</b>
<b>3</b>	<b>As representações subalternas de Adirley Queirós à luz do documentário social moderno brasileiro.....</b>	<b>50</b>
<b>3.1</b>	<b>A representação do povo no documentário social moderno brasileiro.....</b>	<b>53</b>
<b>3.2</b>	<b>Entre os discursos da autoridade e o contradiscurso dos sujeitos nas representações de Queirós sobre Ceilândia.....</b>	<b>79</b>
<b>3.3</b>	<b>O Outro de Brasília.....</b>	<b>101</b>
<b>4</b>	<b>“Da nossa memória fabulamos nós mesmos”.....</b>	<b>125</b>
<b>4.1</b>	<b>A explosão de Brasília e a bomba cultural.....</b>	<b>140</b>
	<b>Considerações finais.....</b>	<b>153</b>
	<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>158</b>
	<b>Filmografia.....</b>	<b>166</b>

## 1 Introdução

No início do longa-metragem *Branco Sai, Preto Fica* (Adirley Queirós, 2014) vemos, em um plano geral<sup>1</sup> noturno, uma área baldia nos fundos de um conjunto de prédios. Assistimos então Marquim da Tropa – personagem ainda não nomeado – subindo um ruidoso elevador no prédio da sua casa, em deslocamento até a rádio pirata do seu porão. Passa logo por outro elevador, que o leva para baixo. Os elevadores têm espaço apenas para o seu corpo sentado em sua cadeira de rodas, de maneira que se encontra sozinho. É um sujeito alguma coisa acima dos trinta anos de idade, braços rechonchudos, cabelo black, vestido casualmente com uma camiseta de algodão onde lê-se “retro sport”. O espaço subterrâneo em que passa a se localizar, silencioso e de luz fria, assemelha-se a um laboratório, somando-se a esse efeito os azulejos das paredes, os fios e canos expostos e o abundante aparato tecnológico pessoal, com o qual interage logo de sua chegada. Posiciona-se com sua cadeira de rodas em frente a um microfone e um toca-discos, onde coloca para tocar uma batida de rap. O plano da câmera passa a se manter fechado no seu rosto ao assumir a posição de locutor: “Domingo, sete horas da noite, já tô com o meu pisante, minha beca, tô em frente de casa. Vou em direção ao centro da Ceilândia”.

O personagem, que exerce um papel equivalente ao de narrador na introdução do filme, relata no ritmo da batida musical parar na frente da casa de um amigo. Juntos vão para o baile do Quarentão: “tá inflamado”, bilheteria lotada. A tela é tomada por uma foto interna do ginásio do baile. O espectador pode perceber que se trata de uma fotografia impressa, com algumas décadas de existência. O lugar parece um ponto de encontro entre jovens de classe baixa na Ceilândia, o que se observa a partir de sua forma de vestir e de algumas falhas na pintura da parede interna do salão. Há grupos de sujeitos nas fotos, praticamente todos negros, ainda que parte deles possa ser

---

<sup>1</sup> Refere-se à tomada da câmera. O plano geral é um plano aberto, ou seja, de maior amplitude, bastante usado no cinema em tomadas de ambientação no começo das cenas.

identificada como branca e mestiça. Poucas variações de cor caracterizam sua combinação de roupas, onde predominam branco, azul e preto. A câmera então volta para o rosto de Marquim em seu porão: “Vou ver se eu encontro alguém ali pra comprar o ingresso pra mim. [...] Tô nem aí, vou furar a fila. É”.



Figura 1 – Foto do baile do Quarentão  
Fonte: Branco Sai, Preto Fica (Adirley Queirós, 2014)

Ainda que o relato seja de um momento de descontração, em que o ator dança com os braços interpretando a música, a maneira de narrar conota certa melancolia. Assim, o ambiente tecnológico da rádio, que pode para alguns espectadores remeter a uma estética futurista, contrasta com a nostalgia da narração que vem sendo engendrada<sup>2</sup>. Seu tom pesaroso pode ser ressaltado pela contradição entre a memória referida na narração e a deficiência física do personagem, que sugerem que ele estaria relatando situações anteriores à sua deficiência física.

Uma segunda fotografia do baile é apresentada, tomando toda a tela: vemos um grupo de sete rapazes em trajes de estilo breakdance. Usam bonés e óculos de sol a

<sup>2</sup> Interpretação semelhante foi feita por Cláudia Mesquita, para quem o “bunker” de Marquim (que viemos chamando de rádio-pirata) é “caracterizado, paradoxalmente, como nostálgico e futurista” (2015, p. 7).

despeito da noite e do ambiente interno. O mais velho aparenta ter idade próxima a vinte e cinco anos de idade, enquanto dois têm claramente menos de dez. Outras fotos aparecem, de jovens homens negros fazendo passos de dança no baile, uniformizados com luvas brancas e outros acessórios. Dado o contexto temporal das fotografias, devido às referências às culturas *funk* e *black*, o espectador neste momento já tem condições de presumir que se trata da década de 1980. A sintonia entre as roupas dos sujeitos conforma um uniforme de *break dance*, estilo de dança de rua de origem estadunidense na década de 1970, amplamente mobilizado pelo hip-hop, consagrado em performances de James Brown e Michael Jackson e sucessivamente incorporado pela cultura pop. As luvas brancas usadas na fotografia possivelmente tratam-se de uma referência a Michael Jackson, que consagrou o acessório ao lançar o passo *Moonwalk* no especial de televisão *Montown 25: yesterday, today, forever*, em 1983.



Figura 2 – Dançarinos no Quarentão  
Fonte: Branco Sai, Preto Fica (Adirley Queirós, 2014)

Marquim começa a rimar, ainda acompanhado pela batida de Marvin Gaye no toca-discos, que se complexifica num crescente: “O baile vai ser louco aqui no Quarentão, rá! Os moleque tão de esquina me esperando ali, irmão. A bagaceira vai ser

louca”. Conforme prossegue, entende-se que ele e o amigo que o acompanha enfim entram no baile. Descreve as pessoas no entorno, “o pisante do moleque deslizando no chão”, ou um cara que “tem moral, tem cabelo black estilo James Brown”. Encontra uma menina, para quem mostra um passinho de dança que “é novo”. Ele parece empolgado com a possibilidade de interagir com a moça e suas amigas, pede para “dar a letra na Robertinha”, ensina outra a acompanhar a sua dança. Uma reviravolta toma corpo de súbito:

Tá acontecendo alguma coisa, velho. Poxa, chama as mina pra cá. Tá acontecendo alguma coisa ali na portaria, que que é, velho? Vish, é os cana! Ih, os pé de bota tá na área! Vish, [tem] cachorro! Caramba véi! Hmm, spray de pimenta! Foda. Pô, baixa a cabeça, baixa a cabeça, cara. Porra. Ah, não, vão parar o baile, véio. Caramba. Pô, boto fé não: pararam o som, véi.



Figura 3 – Marquim da Tropa na locução em sua rádio  
Fonte: Branco Sai, Preto Fica (Adirley Queirós, 2014)

Elementos sonoros sublinham passagens da fala anterior, como sons de tiro e latidos ameaçadores de cães, simbolizando a hostilidade da abordagem policial em sua chegada. Na tela, intercalam-se diversas outras fotos internas do baile, povoadas por jovens, majoritariamente homens negros. Quando afirma que “pararam o som”, a imagem volta para o narrador Marquim, que levanta a agulha do toca-discos,

interrompendo a trilha sonora. “Tsc, que merda velho. Pô, esses pé de bota, uns filha da ...”. Passa então a reportar a fala dos policiais:

Bora, bora, bora, bora! Puta prum lado e viado pro outro, bora porra! Anda, porra! Tá surdo, negão? Encosta ali. Tô falando que branco lá fora e preto aqui dentro! Branco sai, preto fica, porra! [...] Tá falando o quê, tá resmungando o quê aí, ô viado? [Não, senhor...] Senhor o caralho, porra! Bora, levanta, levanta! Tá armado? [Não tô, não...] Tá. Deita no chão aí.

A tela esbranquece. O título do filme aparece em letra garrafais, acompanhado dos barulhos de um tiro e do sobrevoo de um helicóptero.

A presente dissertação volta-se para a filmografia de Adirley Queirós<sup>3</sup>, com especial ênfase para *Branco Sai, Preto Fica* (2014), filme parte da busca pela reconstrução da memória de uma operação policial no baile do Quarentão, mais propriamente com os relatos de Marquim da Tropa, que se relacionam tanto a uma experiência de vida na periferia quanto a uma experiência racial de ser negro, logo, de ser considerado alvo pela polícia. Nesses termos, consideramos como a dimensão da segregação urbana se interseccionaliza com questões de racialização de forma complexa.

Dada essa ênfase na constituição social de diferenças que marcam as experiências do narrador, interessa notar que a memória não se trata de uma mera repetição, mas está intimamente ligada ao contexto de sua enunciação. No filme, Marquim da Tropa, que relata suas próprias experiências como sujeito, assume um personagem homônimo, que lhe permite uma exploração particular da memória, articulada à narrativa fílmica. Envolvido com *break dance* na juventude, mais tarde se torna MC, ficcionalizando no filme o papel de locutor de rádio<sup>4</sup>. Também assina a trilha sonora do filme com o mesmo nome do personagem, estratégia que favorece a dissolução entre os limites de ficção e documentário. Quanto à exploração dos limites

<sup>3</sup> *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), *Fora de campo* (2009), *Dias de Greve* (2012), *A cidade é uma só?* (2012), *Branco sai, preto fica* (2014) e *Era uma vez Brasília* (2017). Esse último, lançado poucos meses antes do fechamento da dissertação.

<sup>4</sup> Ganhou o prêmio de melhor ator no *Festival de Brasília*. É morador da Ceilândia, ator não-profissional, amigo pessoal do diretor.

entre diegese<sup>5</sup> e extra-diegese, é interessante perceber que, conforme Rosângela Medeiros, “o programa de rádio apresentado por Marquim no filme era, também, transmitido ao vivo na rádio da Ceilândia durante as gravações” (2016, p. 740). Vemos, nos créditos iniciais desse filme, que a produtora *5 da Norte*, radicada na Ceilândia/DF, em conjunto com o Ceicine (Coletivo de Cinema da Ceilândia)<sup>6</sup>, assinam o projeto, de maneira que fala sobre a e a partir da Ceilândia.

A contribuição do trabalho para a área da sociologia, bem como do cinema e do audiovisual, passa pela exploração da tematização de características populares no cinema brasileiro recente que nem sempre se dispunha no cinema brasileiro. Não obstante, em produções como *Branco Sai, Preto Fica*, a forma de realização que mescla ficção e documentário, articulada à origem popular e periférica do filme, representam no cinema brasileiro um novo olhar possível acerca dos processos de violência vivenciados na Ceilândia e, de forma geral, na periferia. *Branco Sai, Preto Fica* é uma produção de baixo orçamento de acordo com os critérios correntes da SAV (Secretaria do Audiovisual), com custo aproximado de 230 mil reais<sup>7</sup>. Em relação a sua repercussão, foi lançado nas redes de festivais em 2014, chegando aos cinemas em 19 de março de 2015. Não é desprezível o reconhecimento que o referido longa-metragem logrou em sua estréia no *47º Festival de Brasília de Cinema Brasileiro* onde ganhou 11 prêmios, dentre os quais o de melhor filme. Sua visibilidade se estendeu a veículos tradicionais da mídia – *Folha de São Paulo* e *Veja*, por exemplo –, somados à sua inserção na Netflix e em salas de cinema brasileiras. Teve recepção favorável em

---

<sup>5</sup> De acordo com o *Dicionário teórico e crítico de cinema* (AUMONT e MARIE, 2003, p. 77), a palavra, de origem grega, se refere a “tudo o que se passa conforme a ficção que o filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se fosse supostamente verdadeira”. Em afinidade, de acordo com Vanoye e Goliot-Leté (2002, p. 40) “O termo diegese, próximo, mas não sinônimo de história (pois de um alcance mais amplo), designa a história e seus circuitos, a história e o universo fictício que pressupõe (ou ‘pós-supõe’), em todo o caso, que lhe é associado”.

<sup>6</sup> Fundado em 2006 pelo diretor do filme, dentre outros. O grupo não tem uma formação fixa de integrantes, muitas vezes organizado entre amigos em comum, os quais em geral têm outras fontes de renda. Para um relato de Adirley Queirós sobre, ver (CHACON e GUIMARÃES, 2015).

<sup>7</sup> O dinheiro, proveniente do FAC (Fundo de Apoio à Cultura) da Secretaria da Cultura do Governo do Distrito Federal, foi ganho a partir de um edital para documentários sobre os 50 anos de Brasília, com o filme anterior do mesmo diretor, *A cidade é uma só?* (2012).

festivais internacionais, especialmente se tivermos em vista as limitações de divulgação oriundas de seu baixo-orçamento<sup>8</sup>.

Ceilândia é a cidade-satélite de Brasília mais antiga e populosa. A sua história e situação são tematizadas nos mais bem sucedidos filmes anteriores de Adirley Queirós – no que toca à repercussão com crítica e festivais –: *A cidade é uma só?* (2012) e *Rap, o canto da Ceilândia* (2005). Ambos reconstroem a memória da “Campanha de Erradicação de Invasões” de Brasília, ou “CEI”, que erradicou a vila do IAPI da capital do Distrito Federal e construiu Ceilândia e cuja sigla dá nome à cidade da Ceilândia<sup>9</sup>. O contingente populacional que perfazia a Vila do IAPI contava em sua maioria com trabalhadores braçais, geralmente de origem nordestina, diferentes em classe, origem e status dos burocratas a quem se destinou idealmente o projeto de Brasília. Seguindo a lógica dos depoimentos prestados à câmara de Queirós nesses dois filmes anteriores, as habitações nas cidades-satélite eram precárias no momento da chegada dos ex-moradores das “invasões”, em condições aquém das prometidas pelos responsáveis legais que elaboraram a campanha de remoção. Trata-se, nestas narrativas de Adirley Queirós, de um deslocamento traumático a partir de uma campanha que, na prática, consistia em um projeto de transferir dezenas de milhares de “invasores” para lotes afastados da capital.

Queirós é um diretor de cinema nascido em Goiás, radicado na Ceilândia, filho de camponeses. Iniciou carreira como jogador de futebol em clubes de segunda e terceira divisão entre os 15 e 25 anos, trabalhou como técnico administrativo na Secretaria de Segurança Pública de Brasília e, por fim, ingressou no curso de Cinema da UnB aos 28 anos, graduando-se sete anos depois na profissão que seguiria em diante<sup>10</sup>. Queirós soma as posições de roteirista e diretor, permitindo que esboçemos

---

<sup>8</sup> Em 2015 circulou em festivais como os de Hamburgo, Vienna, Torino e *Doc Lisboa*. Foi considerado melhor filme no *Festival Internacional de Cinema do Uruguai*, no *Festival de Mar del Plata* e recebeu prêmio especial do júri no 55º *Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias*. No Brasil, participou do *Olhares de Cinema* em Curitiba, foi premiado pela TV Brasil, ABRACCINE (Associação Brasileira de Críticos de Cinema) e recebeu menção honrosa no *Festival de Cinema de Tiradentes* em Minas Gerais. *Branco Sai, Preto Fica* não esteve dentre os maiores festivais do mundo, como Cannes, Roterdã, nem entre os maiores festivais do cinema independente, como Sundance. Sua (não) inscrição em festivais certamente foi limitada pela não associação a uma distribuidora.

<sup>9</sup> O nome foi criado pelo então Secretário de Serviços Sociais, Otomar Lopes Cardoso.

<sup>10</sup> Trajetória conforme entrevista com o diretor (QUEIRÓS, 2015) e o site do 47º *Festival de Brasília do Cinema Brasileiro*, acessível em: < <https://goo.gl/2gJmwl> >, acesso em 23/12/16.

uma cronologia das formas e temas de seus filmes. É analisando sua filmografia prévia, exposta por ora de maneira bastante sumária nesta introdução, que poderemos compreender o olhar construído ao longo de seus filmes sobre a cidade da Ceilândia, bem como a construção de seu estilo híbrido entre documentário e ficção, expresso em *Branco Sai, Preto Fica*.

Para além das questões sócio-espaciais, uma distinção baseada na “raça”<sup>11</sup> e no fenótipo torna-se relevante quando percebemos, no desenvolvimento do referido filme – e desde a sugestão de seu título –, que se tratará do caso de sujeitos identificados “pretos” na invasão policial, fator que influencia sua construção como possíveis suspeitos e portanto vítimas da violência estatal<sup>12</sup>. O primeiro, já apresentado, é Marquim da Tropa, parálitico no baile da citada noite de 5 de março de 1986 ao ser atingido por uma bala perdida. O outro, a ser apresentado na cena seguinte, é Sartana, conhecido fora da narrativa como Dj Shockito: atropelado pela cavalaria enquanto tentava fugir, perdeu uma parte da perna direita. A primeira cena, em que vemos Marquim da Tropa narrando o episódio do baile do Quarentão na rádio que leva ao ar todas as noites, apresenta a luta por reconhecimento da violência cometida pelo Estado como parte constitutiva da experiência desses sujeitos.

O teor documental se articula às suas buscas pela ressignificação dos ecos do passado através das ficcionalizações do cotidiano no presente enunciativo do filme. Vemos em uma escritura na tela que precede a primeira cena e ambienta a narrativa: “Antiga Ceilândia, Distrito Federal”. Fica sugerido assim que a narração a ser desenvolvida ao longo do filme se direciona para um futuro possivelmente distante, a partir do qual o ambiente e as relações sociais como representados poderiam ser observados com maior distanciamento. A partir da memória das vivências dos sujeitos/personagens e das dimensões ficcionais de caráter futurista no presente enunciativo do filme, a narrativa sublinha a ênfase nas possíveis relações entre

<sup>11</sup> Quando falando de raça, tratamos da construção cultural e simbólica associada ao fenótipo, a elementos culturais étnicos ou ao racismo. Consideramos que o sentido biológico das raças humanas tem sido bastante desacreditado desde o fim da 2ª Guerra Mundial, a partir de uma série de contribuições científicas, em especial da antropologia (GUIMARÃES, 2002).

<sup>12</sup> Podemos perceber, nos estudos quantitativos e qualitativos de Sinhoretto (et. al., 2014), a maior ocorrência de abuso policial contra não-brancos, além do fato de que “não há uniformidade nos procedimentos de coleta e sistematização dos dados referentes à abordagem policial e referentes aos resultados da ação policial sobre os grupos com diferentes perfis, o que torna a questão racial invisível” para os bancos de dados das polícias militares (p. 131).

presente, passado e futuro. Sugere-nos imaginar como o público do futuro, esse sujeito interlocutor que tomará o filme possivelmente como um documento de interesse histórico ou sociológico, moldará seu encontro com o proposto pelas imagens de Queirós. Assim evoca a questão de como as novas gerações vão olhar para o que nos é contemporâneo, para a maneira como a periferia é vista, tratada e representada hoje e qual o impacto dessa forma de representação da sociedade e de seus conflitos em outro contexto.



Figura 4 – Dimas Cravalanças viaja no tempo  
Fonte: Branco Sai, Preto Fica (Adirley Queirós, 2014)

O olhar do futuro sobre o presente da Ceilândia é ressaltado ainda através de um personagem, que, como Sartana e Marquim da Tropa, pode ser considerado um dos protagonistas do longa-metragem: Dimas Cravalanças, interpretado por Dilmar Durães. Após os letreiros com o título do filme, a trilha sonora passa a ser animada pela música *Do you know what time it is?* do rapper estadunidense Kool Moe Dee. O rap, que remete à década de 1980, liga-se ao passado evocado na cena em que Marquim da Tropa narrava as memórias do baile do Quarentão. O ritmo vibrante e até contente da música, contudo, contrasta com o tom pesaroso do relato de Marquim, enquanto dá o

tom para uma sequência de luzes amarelas que passam a entrecortar a tela, movendo-se horizontalmente da direita para a esquerda. O efeito, como que filmado dentro de um carro em movimento à noite, confere dinamismo ao filme e reafirma o fim da primeira cena com a ideia de passagem. Vemos então Dimas Cravalaças, ainda não nomeado, desconfortavelmente sentado no canto de um container mal iluminado que balança de maneira brusca e constante, a ritmar a cena em conjunto com a música. Dimas fuma um cigarro buscando apoio na parede, enquanto refletem pelo ambiente poucas luzes vindas de um globo espelhado multicolorido que dá um irônico sentido festivo contrastante com o aparente mal-estar do personagem. Essa sensação de movimento composta pela música animada, pelo balanço do container e pelo efeito visual anteriormente descrito conformam um sentido: viemos a descobrir depois, trata-se de um viajante no tempo.

Dimas Cravalaças é um agente federal terceirizado enviado para Ceilândia na busca por provas de violência policial e estatal contra populações negras e marginalizadas, para, enfim, levar os dados de volta à década de 2070 e mover uma ação contra o Estado brasileiro. Logo após a turbulenta chegada, demonstra-se inquieto na sua nave mal iluminada, onde procura, com uma lanterna, em meio a ruídos suspeitos de pane elétrica, fontes do seu mal funcionamento. Sentado no chão, com um caderno aberto nas mãos, fala em um rádio comunicador:

Aqui, Dimas Cravalaças. Processo 095000666/2070. Dentro da nave. Contato central. Nave mãe que vê tudo. Missão: achar paradeiro de satã, o homem que exalou, nosso mega-sena. Chave para incriminar Estado brasileiro por crimes praticados contra populações periféricas.

Ao que emenda ironicamente “Novidade!”. O fato de que sua nave se trata de um contêiner praticamente vazio é duplamente significativo: em parte, demonstra uma solução estética criativa frente o baixo orçamento do próprio filme – o contêiner “não foi nada barato de alugar”, conforme o diretor em entrevista (*apud* MERTEN, 2015, s/p) –, ademais, refere-se ironicamente a uma forma de agenciamento associada à precariedade de recursos em que opera esse personagem, à semelhança de órgãos que trabalham com direitos humanos ou mesmo aos recursos estatais direcionados a populações marginalizadas ou carentes. A situação em que opera simboliza ainda a

dificuldade do processo de investigação e punição de casos de violação de direitos humanos por parte do Estado no Brasil, dificuldade essa pontuada pelos estudos de Sinhoretto (et al., 2014) a partir daquilo que refere como “precariedade das bases de dados de segurança pública e justiça criminal” no país (p. 131) ou no que toca à insegurança dos denunciante dos casos de abuso policial no Brasil recente. Sua falta de recursos transparece também do seu figurino constantemente informal, do seu bloco de notas amassado, sua quase ausência de equipamentos sejam eletrônicos ou não, sua aparente ansiedade e problemas técnicos de comunicação com o tempo de onde veio.

Cravalanças não vem de um futuro idealizado, onde a justiça houvesse sido feita acerca das mazelas sociais que acometem o povo da Ceilândia ou os grupos negros: a necessidade de sua missão sublinha a continuidade nas desigualdades entre brancos e pretos, entre Brasília e seu entorno, e traz à tona a não resolução da questão da violência policial, extendendo até 2070 a “ineficácia das instituições estatais para receber denúncias, apurá-las, punir abusos e propor reformas” (cf. SINHORETTO, 2014, p. 142) verificável no presente. Esta “ineficácia” referida por Sinhoretto, tal como na narrativa de Queirós, põe os próprios ativistas e agentes das denúncias em uma posição frágil, à mercê de possíveis retaliações e ameaças. Quando se referindo a pesquisas com a percepção dos denunciante nos “órgãos internos das corregedorias das polícias, bem como na Justiça Militar” (2014, p. 155) no Brasil, a autora coloca que “a percepção do corporativismo por parte dos denunciante, e até mesmo experiências concretas de retaliação em razão de denúncias realizadas, são um grande desestímulo à busca dos canais institucionais de controle de atividade policial” (op. cit., p. 156). Este risco é representado no destino trágico experimentado por Dimas Cravalanças – cujo sobrenome é bastante simbólico no sentido da intenção de reparação social –, como interessa antecipar: sua missão, já precarizada desde o começo, é solapada dentro do próprio Estado após a imprevista chegada da Vanguarda Cristã ao poder no futuro de onde veio. O personagem, já perdido no tempo-espaço, têm então sua missão abortada.

A presença e força da Vanguarda Cristã no futuro de Cravalanças é uma referência à Frente Parlamentar Evangélica e Católica no Congresso Nacional,

costumeiramente referida “bancada evangélica”, em 2013 a terceira mais expressiva numericamente no Congresso brasileiro. Vêm se posicionando contra iniciativas em prol dos direitos humanos<sup>13</sup>, ainda que incapazes de representar os posicionamentos da população evangélica de maneira unitária. De maneira semelhante, no filme a “vanguarda cristã”, em sua chegada ao poder, despreza as medidas de reparação social acerca das populações da Ceilândia. Esse posicionamento na década de 2070 proposta pelo filme representa a sobrevivência da lógica religiosa de viés conservador na política brasileira. O título de “vanguarda” dado a um grupo conservador no futuro explicita o fito de aparência de renovação dessa lógica e, logo, sugere uma leitura irônica por parte do público pela contradição entre vanguarda e conservadorismo. A narrativa de *Branco Sai, Preto fica* vai além da negligenciada busca de reconhecimento ou julgamento de práticas violentas da polícia ou da denúncia da indiferença social ligada à lógica religiosa no presente (e no futuro): na sequência final do longa-metragem, junto de outros personagens, Dimas Cravalaças e os demais protagonistas traçam e executam um plano “terrorista” que tem Brasília explodida através de uma bomba feita com as vozes da Ceilândia – rappers e grupos musicais locais, aglomerados de populares, etc –, lançada pela rádio pirata de Marquim da Tropa.

A possibilidade de resistência através do rap, salientada tanto na primeira cena como no desfecho do filme – onde o poder de constestação em que é investida a música e a rádio-pirata de Marquim explodem Brasília –, evidenciam a particularidade

---

<sup>13</sup> Segundo artigo na *Gazeta do Povo* (MARÉS, 2013). Interessa perceber também que *Branco Sai, Preto Fica* precede a ascensão de Eduardo Cunha – político auto-declarado evangélico – ao posto de líder da câmara dos deputados, bem como a chegada de Michel Temer ao posto de presidente interino, este declarado católico maronita. Tal processo, que tem como marco a votação de Impeachment da então presidente Dilma Rousseff – marcado pelo posicionamento favorável de diversos deputados que embasavam seu voto em “Deus” – resultou em um acréscimo de influência da “bancada evangélica” na política brasileira, notado, por exemplo, por Balieiro (2017, p. 2), quando aponta que “programas relativos às diferenças ou à diversidade, já bastante enfraquecidos e com oposição cada vez mais demarcada na sociedade brasileira, saíram dos objetivos políticos governamentais no novo governo de Michel Temer, mais alinhado com forças políticas regressivas”. A versão brasileira do jornal *El País* também comentou a mudança em um artigo intitulado “Temer inaugura a república evangélica” (RUFFATO, 2016). A palavra “inaugura”, contudo, coloca ênfase em fatos recentes – a presidência de Michel Temer –, ignorando que a influência de viés conservador da Frente Parlamentar Evangélica e Católica na política brasileira recente pode ser resgatada mais ao passado, lembrada por exemplo a polêmica em 2011 acerca de materiais didáticos em combate à homofobia elaborados pelo Governo Federal, pejorativamente taxado de “kit gay” por opositores. O processo pode ser melhor explorado em (BALIEIRO, 2017), o qual ressalta, no que toca ao contexto do filme de Queirós, o recuo de Dilma Rousseff “diante da bancada evangélica e também católica sob alegação governamental de que seria necessário manter a base de apoio do governo, em um difícil governo de coalizão” (p. 9).

da relação violenta entre população negra e Estado. 2014, mesmo ano do lançamento de *Branco Sai, Preto Fica*, é marcado nos Estados Unidos por episódios de conflito racial noticiados internacionalmente, os quais se desdobram a partir do assassinato do jovem Michael Brown por um policial branco, resultando em dez dias de violência e protestos na cidade de Ferguson, Missouri<sup>14</sup>. A recorrência da tematização da violência contra grupos negros de periferia, em algo que podemos identificar como um diálogo transnacional acerca da reconfiguração da identidade negra, não significam necessariamente um maior reconhecimento das sociedades para com esses grupos, mas um problema institucional e social de violência e racismo que não é simplesmente local no Brasil ou Ceilândia, nem mesmo nos EUA ou Ferguson. Não por acaso, 2015 traz filmes como *Chi-Raq* (Spike Lee), que tematiza a violência em torno da população negra na cidade de Chicago – mais especificamente falando a partir do bairro de Englewood –, que colocou seu índice de mortalidade acima do de países como Iraque, sabidamente em guerra. Outro filme, também estadunidense e do mesmo ano, tematizando a violência gangster, é *Straight outta Compton* (Felix Gary Gray), sendo Compton um conhecido “gueto” de Los Angeles. O filme é homônimo ao álbum de estreia do grupo de gangster rap *N.W.A*, cuja faixa “Fuck the police” gerou controvérsias para a gravadora Ruthless Records, ao passo que ajudou a consolidar a fama do grupo. Os dois filmes constroem relações gueto-periferia/cidades, em um ponto de contato relevante com *Branco Sai, Preto Fica*, que indica a transnacionalidade do problema no continente americano<sup>15</sup>. O ano seguinte trouxe filmes como o documentário *A 13ª emenda* (Ava DuVernay, 2016), focado no fenômeno de encarceramento em massa das populações negras estadunidenses<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Conta-se que o jovem de 18 anos estava desarmado, com as mãos para o alto – seguindo as ordens policiais –, quando foi atingido letalmente (ZERO HORA, 2014). O movimento *Black Lives Matter*, surgido em 2013 pelas redes sociais como resposta à truculência policial contra pessoas negras nos Estados Unidos, ganhou repercussão mundial ao veicular as imagens do caso no Missouri. Ainda que no caso as redes sociais tenham sido usadas por intermédio do movimento negro, seu surgimento é anterior a tanto. Há muitas formas prévias de resistência ao racismo e tomadas das ruas nos EUA, sendo um caso recente e prévio à internet como conhecemos o de Los Angeles em abril de 1992.

<sup>15</sup> O passado escravocrata nos EUA e Brasil levam a que, com desdobramentos diferentes no contemporâneo, as desigualdades entre brancos e negros persistam em ambos os países, tanto economicamente quanto em relação ao risco de morte ou outros aspectos.

<sup>16</sup> O percurso histórico de uso político por grupos étnicos desde a década de 1970 nos Estados Unidos, como por exemplo os Panteras Negras, remete ao newsreal que, no referido contexto, exemplifica as primeiras apropriações que os movimentos negros fazem do cinema.

Ao passo em que o filme dialoga com uma série de produções recentes como as enumeradas no parágrafo anterior, o episódio no baile do Quarentão por sua vez integra um quadro de casos de violência policial relacionados à racialização das vítimas no Brasil. Esse fenômeno sistemático de violência baseado na raça, nublado no discurso oficial acerca da ação policial<sup>17</sup>, é projetado pelo filme em articulação com questões locais e outros marcadores de diferença em intersecção, que aloca os sujeitos representados em uma certa situação social que não é exclusivamente determinada pela raça, mas necessariamente passa por ela.

Interessa-nos abordar, na análise e na pesquisa de uma forma geral, a ênfase da narrativa às relações constitutivas entre a violência estatal, que aloca os sujeitos e age sobre os seus corpos, e a ressignificação sobre esses mesmos corpos proposta pelos filmes. No caso de *Branco Sai, Preto Fica*, a ação policial que constrói a deficiência física vivenciada por DJ Shockito e Sartana é confrontada com a ficcionalização da narrativa que, por seu desfecho, imbui esses mesmos corpos de agência, representando-os ativamente e desdobrando-se, no fim do longa-metragem, em uma clara forma de resistência cultural e política. A situação existencial desses sujeitos, definida pela personagem de Gleide Firmino como de “populações marginalizadas”, consiste, em nossa interpretação, pela sujeição a múltiplas formas sociais de constituição de diferenças. Ao dar enfoque em uma leitura interseccional, pensamos que a remoção de Brasília vivenciada pelos moradores da Ceilândia – representada em *A cidade é uma só?* – se articula à violência policial que toma corpo nesse grupo uma década mais tarde, como representada em *Branco Sai, Preto Fica*. Assim, a

---

<sup>17</sup> Podemos ler nas conclusões do trabalho de Sinhoretto (et. al., 2014, p. 157): “Da parte das corporações, a negação da existência do racismo institucional bloqueia qualquer discussão sobre a necessidade de ações afirmativas na segurança pública. Um dos argumentos ouvidos pela pesquisa foi o de que falar em políticas específicas de segurança para a população negra ou da juventude seria instituir uma diferença de tratamento onde, supostamente, ela não existe. O discurso oficial, com isto, nega aquilo que individualmente os próprios agentes policiais admitem: o tratamento desigual da polícia em territórios de pobreza. O discurso dos comandantes sustenta-se na invisibilidade da questão racial; uma vez que a desigualdade produzida pela ação policial não é monitorada em dados, não se constitui em indicadores de avaliação das políticas de segurança e, portanto, não existe para os gestores. Também não existe como indicador de avaliação individual nas carreiras, não existe como falta disciplinar, portanto, não existe para os corregedores. As conclusões da pesquisa apontam evidências empíricas da existência do racismo institucional e da produção da desigualdade racial na segurança pública. Apontam os jovens negros como as principais vítimas dessa desigualdade que mata. O racismo na segurança pública não é apenas o reflexo de um racismo difuso da sociedade brasileira, de uma herança histórica supostamente em vias de desaparecimento. A desigualdade racial é, na atualidade, um dos principais produtos do modelo de segurança pública que ainda predomina nos maiores corpos policiais do país”.

“marginalização” é um dos aspectos que constituem estes sujeitos através da diferença a uma norma, existindo de maneira entrelaçada a outros.

Assim, temos como principal questão norteadora da pesquisa: qual o olhar que os filmes de Adirley Queirós lançam sobre as diferenças, desigualdades e violências em suas intersecções, com ênfase para *Branco Sai, Preto Fica*. A partir de uma perspectiva sociológica pós-colonial, nos propomos a analisar esta filmografia, buscando esclarecer o problema de como os filmes representam a maneira com que os sujeitos vivenciam as diferenças em termos de segregação urbana, raça, classe, deficiência física, violência e como, a partir das diferenças, constituem seus agenciamentos. Os estudos pós-coloniais derivam dos estudos culturais, com influência do pós-estruturalismo, remetendo a uma perspectiva não-essencialista das identidades e da cultura, ou seja, negando “uma noção de essência última que transcenderia limites históricos e culturais” (BRAH, 2006, p. 331). Compreendemos, conforme Sérgio Costa, que o conceito de cultura nos estudos pós-coloniais “não se apóia na existência prévia de unidades e identidades culturais, mas na articulação contingente das diferenças” (2006, p. 18), o que buscaremos incorporar em uma visão interseccional dos processos de diferenciação na narrativa. Assim, as referências mobilizadas nos filmes são constituintes de e constituídas por disputas simbólicas, ao passo em que tomam parte em um processo de busca por reconfiguração identitária. A proposta dos estudos culturais, a qual nos filiamos, elege como meio privilegiado de análise os produtos culturais, colocando ênfase na dimensão simbólica dos conflitos e na maneira com que as formas de representação se articulam a relações de poder que as situam socialmente, desviando, portanto, de uma visão culturalista.

Dito isso, nosso problema de pesquisa se situa na construção discursiva das diferenças como representadas e vivenciadas pelos sujeitos nos filmes. Operando aqui principalmente a partir de análises filmicad, contudo sem limitar-mo-nos à mesma, buscamos descobrir e constituir conjuntos de significado nas narrativas. Vista a natureza qualitativa da metodologia, não é a intenção – e nem seria possível – exaurir todas as possibilidades de interpretação dos filmes realizando uma descrição exaustiva, mas antes buscar maneiras de elucidar o problema enunciado: a construção de um olhar sobre os processos de identificação e diferenciação na filmografia de Queirós.

Articulando aspectos do enredo com o marco teórico construído e com o objetivo delimitado, não prescindimos de uma pré-seleção nos trechos a analisar. As características metodológicas que apontam para um estudo interpretativo estão mais minuciosamente desfiladas em Max Weber (2016)<sup>18</sup>, que aponta duas características que delimitam o significado e o alcance da ciência: o não-acabamento fundamental e a busca por “objetividade”. Ambos se articulam na presente proposta e refletem-se na delimitação dos trechos fílmicos transpostos ao texto.

De forma complementar à análise, empregaremos métodos e técnicas diversos. Foi por nós empreendido um levantamento documental acerca da filmografia do Ceicine, desde antes do lançamento comercial de *Branco Sai, Preto Fica*. Foi observada uma série de textos e resenhas provenientes de blogs e sites de festivais de cinema, críticas acerca dos filmes em grandes veículos de mídia impressa ou digital, em revistas especializadas (PINTO, 2017, 2015; MERTEN, 2015; ARAUJO, 2015; ARTHUSO, 2014). Também atentamos para as redes sociais oficiais dos filmes, da distribuidora e as páginas pessoais do diretor. Esse material, cuja revisão busca dar solidez à análise, está em muitos casos referenciado ao longo do trabalho. Levantamento semelhante também foi feito em relação a trailers e vídeos de divulgação, gravações de colóquios e entrevistas em que participou (SERAPHICO, 2016; SUPPIA e GOMES, 2015; ALMEIDA, 2015; QUEIRÓS, 2013, 2013b), ou então a filmes relacionados aos temas aqui abordados.

Quanto à produção acadêmica, foram revisadas uma série de publicações acerca do cinema de Queirós, pondo-nos à par de diversas técnicas e temas que vêm sendo mobilizados no entorno destes filmes. As relações híbridas entre documentário e ficção e a forma de representação das tensões entre centro e periferia foram o enfoque de Rosângela Fachel de Medeiros (MEDEIROS, 2016), professora da URI (Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões), que compreende *Branco Sai, Preto Fica* como uma “Uma produção feita da periferia, sobre e pela periferia” (Idem., p. 742). Cláudia Mesquita, por sua vez, se debruça sobre as

---

<sup>18</sup> Para a sociologia compreensiva de Weber, conforme Paulo Menezes (2003, p. 90), “o mundo como se apresenta é um caos, composto por uma infinidade de fenômenos que se sucedem e se superpõem incessantemente, não sendo, portanto, passível de ser conhecido e menos ainda compreendido sem o recorte direcionado e intencional do investigador”, de maneira que o método aparece como a única possibilidade de se constituir um real apreensível ao conhecimento”.

articulações “do passado, presente e futuro” (MESQUITA, 2015, p. 1) do filme. Em um recente ensaio, Taiguara Oliveira e Danielle Maciel questionam-se como este “híbrido de documentário e ficção formaliza embates com a nova forma de produção artística que se difunde junto aos coletivos culturais desde a década de 1990, ao passo que discute as vicissitudes da experiência social periférica” (2017, p. 14). Alfredo Suppia (2015, 2016, 2017), professor de cinema da UNICAMP, vem escrevendo sobre ficção-científica no cinema brasileiro contemporâneo, compreendendo *Branco Sai, Preto Fica* como manifestante de uma “estética cyberpunk do Terceiro Mundo” ou “tupinipunk” (2015, p. 22), bem como uma “ficção científica de fronteira” (Idem, p. 27) que mobiliza “circunstâncias aparentemente familiares e corriqueiras” (Ibidem.) de maneira a gerar estranhamento a partir de sua estética híbrida e limítrofe. Em *Branco Sai, Preto Fica: a crise da figura do mediador humano* (HIRANO, 2015), crítica do filme pelo professor adjunto de Ciências Sociais da UFG Luis Felipe Hirano, o enfoque é na ausência de um mediador na estrutura interna da narrativa – diferente, portanto, de como ocorre em *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2003) e *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), onde cumprem esse papel Buscapé e Capitão Nascimento, respectivamente –, elemento que, conforme o autor, dá corpo à forma com que Queirós reafirma em sua narrativa a impossibilidade de diálogo entre centro e periferia. No ano de 2017, Hector Gomes Isaías (ISAÍAS, 2017) defendeu a primeira dissertação de mestrado sobre o cinema de Queirós, enfatizando aspectos da montagem e decupagem de *A cidade é uma só?*. Outros trabalhos mais voltados à filmografia pregressa do diretor também foram revisados (LIMA, 2016; SILVA, 2015; MUSSEL, 2014; SABOIA e SANDOVAL, 2012; CLAVERY, BOGADO e ONETO, 2012).

Esta bibliografia, apresentada por ora de maneira introdutória, será resgatada ao longo do texto quando pertinente às discussões em curso. Ainda que os filmes de Queirós sejam objetos de pesquisas que se desenvolvem a partir de problemáticas e campos de estudo diversos, alguns temas são recorrentes na maioria dos trabalhos: as relações entre centro e periferia, a hibridez entre documentário e ficção. Dito isso, nenhum deles se volta diretamente ao problema de pesquisa aqui elaborado: como se dá o olhar através dos filmes de Queirós acerca das relações entre diferenças, desigualdades, agenciamento e violência. Também, ainda que muitos referenciem

autores e ideias pós-estruturalistas, não há trabalhos fundados numa perspectiva sociológica pós-colonial.

No capítulo a seguir da dissertação, faremos uma análise das ideias de “identidade” e “diferença” como trabalhadas na perspectiva dos estudos culturais. Assim, teremos nesse capítulo teórico apresentada a perspectiva adotada, as contribuições dos estudos pós-coloniais, bem como demonstraremos a forma com que os processos de identificação e diferenciação serão trabalhados no desenvolvimento da análise fílmica.

Em seguida, em um terceiro capítulo, remeteremos mais diretamente aos primeiros filmes de Queirós: *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), *Fora de Campo* (2009), *Dias de Greve* (2012), *A cidade é uma só?* (2012). Atentaremos para as mudanças na concepção de documentário ao longo da obra do diretor que, em *Branco Sai, Preto Fica*, hibridiza-se a procedimentos formais ficcionais e de ficção-científica, remetendo à ideia de “fabulação” já ressaltada nos seus letreiros finais, evocando uma forma específica de lidar com o “real”. Para compreender a forma do diretor da Ceilândia lidar com procedimentos documentais em seus filmes, evocamos o contexto sessentista de representação do “povo” na cinematografia brasileira, especialmente a partir da experiência da Caravana Farkas. A comparação entre os dois contextos que voltam-se para a representação de manifestações populares e do subalterno<sup>19</sup> no Brasil põe em evidência diferenças formais que nos permitem ter por mais clara a especificidade do olhar propiciado pelo cinema de Queirós no contemporâneo, levando em conta a herança intertextual que traz desse passado do cinema brasileiro. Em outras palavras, a diferença entre um modelo localizado na periferia e o conjunto de documentários realizados no Cinema Novo permitem que tenhamos por mais clara a novidade da possibilidade de produção cinematográfica do Ceicine. De maneira adjunta, ainda num terceiro capítulo, buscaremos, em uma análise mais temática da filmografia de Queirós, compreender como Ceilândia e Brasília estão discursivamente representadas em uma

---

<sup>19</sup> Nossa aplicação do termo subalternidade difere de seu uso militar, que teria o mesmo sentido de “subordinados”. Também não se refere necessariamente a sujeitos carentes de auto-estima, agência, ou subalternizados no nível da subjetividade e da cultura. Baseamo-nos nas incorporações pós-coloniais das elaborações de Gramsci (1977 [1929-37]), quando buscava referir-se às classes que eram vítimas de “dominação cultural”, em uma revisão do marxismo, dando ênfase no caráter heterogêneo, fluído e diverso destes grupos, em sua capacidade de expressões culturais próprias, autonomia e consciência crítica.

relação que se mostra de interdependência constitutiva e hierárquica, onde o centro representa uma norma e a periferia o seu “Outro”. Os processos de identificação e diferenciação que girem em torno das questões sócio-espaciais, por sua vez, estão articulados às diferenças de classe e do trabalho e às raciais.

Sendo explorada no terceiro capítulo a construção de uma relação de diferença entre Brasília e Ceilândia nos primeiros filmes de Queirós, em um quarto e último capítulo focaremos nas rupturas e contradições dessa possibilidade de identificação local a partir de uma perspectiva interseccional das diferenças e agenciamentos dos personagens em *Branco Sai, Preto Fica* (2014). Isso significa, mais propriamente, estudar como os personagens se constituem no cruzamento de uma diversidade de categorias de classificação como “raça”, “geração” e “deficiência física”, “gênero”, existindo como possibilidades dentro de uma gama complexa de diferenciações, e como vivenciam esses processos.

## 2 Identidade e diferença na perspectiva dos estudos culturais

Antes de adentrarmos propriamente nas ideias de *identidade* e *diferença*, cabe buscarmos definir suficientemente do que se tratam os *estudos culturais*, perspectiva que lida com as duas noções apontadas e da qual se desdobram os “estudos pós-coloniais”<sup>20</sup> e “estudos de subalternidade”<sup>21</sup>, cujas contribuições se fazem relevantes na presente pesquisa. Como elemento definidor da proposta de estudos culturais, Eduardo Restrepo (2012, p. 133) postula o “contextualismo radical”. Nesse sentido, trata-se de uma abordagem multidimensional que busca, a partir dos objetos construídos, referidos a determinados contextos, os significados a se tornarem relevantes na análise. Isso resulta na inexistência de uma teoria central que seja baseada em alguma determinação a princípio, seja ela econômica, cultural ou tecnológica; em síntese, é uma perspectiva avessa a determinismos de todas as espécies.

O *Centre for Contemporary Culture Studies* (1964-1980), na *Birmingham University*, Inglaterra, é comumente referidos como o surgimento dos estudos culturais, logo, há autores considerados fundadores da perspectiva se atentarmos especialmente para a influência do referido centro de estudos: são, principalmente, Edward Thompson, Raymond Williams, Richard Hoggart e Stuart Hall. Conforme pronunciamento em uma conferência em 1964 por Hoggart, o projeto dos *cultural studies* faz apelo direto ao periódico *Scrutiny: A Quarterly Review* que circulou no Reino Unido entre 1932 e 1953.

---

<sup>20</sup> A origem do pensamento pós-colonial está ligada à emancipação de colônias como a Índia e a Argélia. Autores relevantes para a perspectiva são originários de ex-colônias “libertas” no século XX, como é o caso de Jacques Derrida, Stuart Hall, Gayatri Spivak, Frantz Fanon e Ranajit Guha, dentre outros. Esta nova configuração, a independência colonial, contudo não liberta de uma episteme da colonialidade, sobre a qual estes estudos se debruçam. O pós-colonial, ainda que signifique uma ruptura com um passado literalmente colonial, não significa uma ruptura com os ecos desse passado. Assim, o “pós” significa nem um primado das relações coloniais sobre a complexidade do poder e nem a superação absoluta do poder.

<sup>21</sup> Os estudos de subalternidade têm início em 1982, no Centro de Estudos de Ciências Sociais (CSSC) de Calcutá, remetendo à figura de Ranajit Guha, inicialmente em “debates sobre o nacionalismo e revoltas populares, com destaque aos movimentos camponeses” (GÓES, 2016, p. 91), transcendendo depois as fronteiras indianas em sintonia com as questões das esquerdas globais, através do protagonismo então de figuras como Gayatri Spivak e Edward Said. Os estudos subalternos latino-americanos teriam começado em 1993 (Idem, p. 100).

Se diferencia, contudo, no deslocamento da aplicação de métodos de crítica textual e literária das obras clássicas e legítimas para o universo das práticas culturais populares. Começou na década de 1960 como um núcleo marginal de pesquisa na Inglaterra, expandindo-se e internacionalizando-se a partir da década de 1980. Conforme Robert Stam (2013, p. 248): “Uma genealogia mais internacional e difusa dos estudos culturais poderia ser vinculada ao trabalho de figuras como Roland Barthes na França, Leslie Fiedler nos Estados Unidos, Frantz Fanon na França e no norte da África e C.R.L. James no Caribe, todos ativos na década de 1950”<sup>22</sup>. Seu contextualismo se reflete em que as abordagens teóricas identificadas com os estudos culturais também variem conforme universidades e localidades, com a existência de perspectivas distintas ainda que contemporâneas, todas possivelmente identificadas com a mesma matriz. Há em comum na proposta o entendimento de que os aspectos simbólicos presentes nos objetos culturais são constituintes das relações sociais e constituídos pelas mesmas. Logo, valorizam-se as especificidades locais nas formas de abordar os objetos, bem como as especificidades contextuais que podem variar a significação própria de um objeto, símbolo, conceito ou prática, o que de pronto impede a universalização e cristalização de uma abordagem aprioristicamente, sugerindo encarar a própria teoria de uma perspectiva contextualista. Nesta esteira, para Robert Stam (2013, p. 249) “os estudos culturais são reconhecidamente difíceis de definir, em virtude de sua metodologia deliberadamente eclética e aberta”.

Esta metodologia transdisciplinar sobre a relação entre comunicação e cultura, em nossa proposta se estabelece em grande medida a partir de uma base sociológica. Assim, não se trata de uma metodologia anti-teórica ou anti-disciplinar, mas que lança mão de mobilizações teóricas contextualmente específicas. O imaginado por alguns dos primeiros sociólogos neokantianos como Max Weber e George Simmel no tocante ao desenvolvimento da metodologia em ciências humanas carrega similaridades com a

---

<sup>22</sup> Inferindo a partir de Eduardo Restrepo, seria possível provincializar a vertente dos estudos culturais britânicos, ao que alguns autores latino-americanos – como Jesus Martín-Barbero –, ou mesmo australianos, asiáticos e estadunidenses consideram adequado pensar em múltiplas genealogias (as quais nem sempre apelaram ao nome estudos culturais), sendo que os estudos culturais britânicos (e o CCCS) seriam uma delas. Assim, tais tradições não podem ser entendidas “como simples extensões dos pressupostos e elaborações” (RESTREPO, 2012, p. 136) dessa vertente. Outra matriz de pensamento elencável, ainda, é a produção de(s)colonial de Aníbal Quijano, que coloca as diferenças raciais entre colonizadores e colonizados como centrais.

presente proposta: tratamos a ciência como fundamentalmente inacabada, o que valoriza a articulação entre disciplinas e impede o estabelecimento de um quadro definitivo de leis para as humanidades. Em *Metodologia das ciências sociais* (WEBER, 2016), Max Weber postula que a tarefa do sociólogo consiste em tornar o social mais inteligível do que foi na experiência dos que o vivenciaram. Tratamos, em afinidade, de uma abordagem que orienta-se para a cultura de maneira compreensiva, aventurando-se sobre as formas de subjetivação e produção de subjetividades.

É por esse caráter compreensivo voltado à cultura, tendo à mão uma metodologia que opera no simbólico, que buscamos compreender as formas de expressão e experiência das questões postas no objeto de análise, como a violência, a racialização e a segregação urbana. A cultura é concebida na vertente dos estudos culturais de forma “ao mesmo tempo, antropológica e artística” (STAM, 2013, p. 249), “como um domínio no qual a subjetividade é construída” (idem., p. 250), ou seja, tanto refere-se às obras de arte quanto às formas cotidianas de experiência da vida. Ao considerar a cultura ligada às relações de poder, ou ainda de contestação e mudança social, diferencia-se de uma abordagem culturalista ou antropológica e a aproxima de uma visão sociológica. Ademais, a abordagem dos estudos culturais não se trata de uma análise meramente textual, não se esgota no filme: como buscamos demonstrar na interpretação da primeira cena, a forma própria de articular texto e contexto compreende que um objeto como um filme não se constitui como uma realidade separada do social, mas justamente atenta para as relações mutuamente constitutivas entre o texto e seu contexto. Assim, a perspectiva busca não minimizar as manifestações culturais às suas influências estéticas e ao universo das ideias somente, mas organizá-las sob um viés crítico; “politizar o teórico e teorizar o político”, seguindo a interpretação de Restrepo (2012). A contribuição dos estudos culturais, segundo Fernando Balieiro (2014, p. 30), envolve “valorizar a cultura como lócus da política”.

Tal aspecto político ligado ao simbólico nos filmes é evidenciado também – ora criticado, ora celebrado – pelos teóricos da “pós-modernidade”. Esse contexto, que segundo Fredric Jameson (1988) incita a pluralização de diferenças e a descentralização localizada de lutas, delimita as possibilidades de agência política dos sujeitos, muitas vezes delegando-a às poéticas da representação. O insight é tributário

de Guy Debord (1997), que escrevia na década de 1960 que “tudo que já havia sido diretamente vivido se transmutava, no mundo contemporâneo, em mera representação” (STAM, 2013, p. 328). De maneira semelhante, Baudrillard (1983) postula que na contemporaneidade, marcada pela semiurgia, a representação teria se tornado simulação absoluta. Para o autor, com a midiatização o signo tornar-se-ia mais real que a própria realidade e logo “o desaparecimento do referente, e mesmo do significado, deixa pelo caminho nada mais que um cortejo infundável de significantes vazios” (cf. STAM, 2013, p. 334). Na crítica de Robert Stam (2013, p. 336) à visão dessa corrente “o aspecto mais negativo do pós-modernismo é sua redução da política a um esporte esportivo passivo em que o máximo que podemos fazer é reagir a pseudoacontecimentos (mas com efeitos sobre o mundo real)”. Diferente, portanto, da perspectiva pós-modernista, temos que não há privilégio do semiótico nos estudos culturais e que o político não esvazia ou reduz ao simbólico, mas que constroem-se mutuamente. Pensamos o presente, portanto, não como o “fim da história”, mas como um espaço de disputas de significado através dos processos de simbolização.

O CCCS, logo em seus primeiros momentos, dava continuidade a discussões acerca da cultura em Marx, e foi importante ao legitimar e buscar interpretar, na academia, manifestações de bairros populares ou manifestações culturais como o jazz, o rádio e a televisão, articulando para tanto um interesse para os processos sociais e mobilizando métodos da crítica literária. Muitos dos autores envolvidos reconheciam nas ideias de Gramsci um caminho para pensar a produção cultural, recusando metodologicamente – tal como Gramsci – o caráter secundário atribuído à esfera cultural nas análises das sociedades. Nesse mesmo centro de estudos, mais tarde, Stuart Hall – coordenador do CCCS de 1968 a 1979 – e outros autores preocuparam-se em questionar a centralidade dada à classe como explicativa das práticas culturais, salientando a relevância de marcadores de diferença diversos como raça e gênero. Trata-se de uma perspectiva crítica dos reducionismos do culturalismo, do economicismo e do textualismo; de uma articulação que busca desvelar os temas e problemas a partir do objeto de estudo, sem pretensão de universalidade nas análises. O contextualismo e o questionamento da ideia de superestrutura não significam que

estes estudos operem no “micro”, mas visando um conjunto de articulações que podem estar em escalas diversas.

Dos estudos culturais, desdobram-se os estudos pós-coloniais, focados nos reflexos das relações de colonialidade. A perspectiva pós-colonial se pretende uma “nova episteme”, que, nas palavras de Miriam Adelman (2016, p. 203), aponta para o questionamento cultural através do tensionamento dos binarismos como forma explicativa do social, a fim de romper com as demarcações claras sobre as quais o sistema colonial e o imperialismo se fundamentaram. Valoriza-se nessa perspectiva, através de apropriações do pensamento pós-estruturalista<sup>23</sup>, o caráter circunstancial dos processos de identificação, o entendimento de que os significados e portanto as diferenças não são estáveis, mas que dependem das suas interrelações e da forma como os sujeitos atribuem sentido a eles. Assim, compartilha-se com Saussure e com o pensamento estruturalista a ideia de que o signo depende da diferença, ainda que os trabalhos dos autores dos estudos pós-coloniais muitas vezes façam uma apropriação do pensamento de Jacques Derrida, considerando a crítica à Saussure de que é impossível determinar significados estáveis aos signos.

Derrida desloca o foco para o “texto” e para os discursos, ou seja, para a construção de diferenças entre o significante e o significado. Assim, os signos não significam algo em si como se fossem dotadas do próprio centro, mas adquirem significado a partir daquilo que não são – do processo de diferir – perdendo, portanto, a sua centralidade. Assim, temos uma perspectiva contingencial do “ser”. Com efeito, ao cunhar o neologismo *differánce* – que, nas palavras do filósofo franco-argelino, não trata-se de um conceito –, soma-se um aspecto latino ao original grego da palavra “diferença”, o que significa mais do que a inserção de um caráter polissêmico no vocábulo diferença. Derrida traz à luz uma discórdia entre forças em movimento no processo de simbolização: explicita a ideia de “deferir” – é muitas vezes traduzida como

---

<sup>23</sup> Frequentemente associado ao pensamento de Michel Foucault e Jacques Derrida, o pós-estruturalismo é uma vertente de origem francesa na filosofia. Enquanto o estruturalismo na França das décadas de 1950 e 1960 estudava as estruturas subjacentes nos produtos culturais, o pós-estruturalismo busca desnaturalizar essas premissas, questionando as formas de produzir conhecimento. Muitas dessas críticas partem do pós-fundacionalismo como forma de questionamento dos fundamentos da ciência (o homem, a natureza, Deus, etc), não consistindo meramente em negar tais fundamentos, mas de atribuí-los um status diferente. Essa influência do pós-fundacionalismo, que se desdobra no pensamento de Jacques Derrida, retoma aspectos da filosofia de Martin Heidegger (cf. MENDONÇA et. al, 2016; STAM, 2013, p. 203).

“diferência” –, ou seja, uma temporização que não se limita ao visível, ao prontamente enunciado ou interpretado. A ideia de *differánce* traz luz, portanto, à forma com que um texto ou marcador de diferença adquire significado, ao invés de “o que” ele significa (SPIVAK, 2010 [1985]; STAM, 2013, MENDONÇA et. al, 2016).

Para além das contribuições do pós-estruturalismo, um dos livros fundadores da perspectiva pós-colonial (cf. COSTA, 2006, p. 85) é *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente* (2007 [1978]) do autor palestino-americano Edward Said<sup>24</sup>. Nesta obra, situada no campo da teoria do discurso de acordo com a leitura de Miriam Adelman (2016, p. 199), o autor indaga “a forma pela qual o Ocidente vem historicamente representando o Outro colonizado”, no caso, o Oriente. Said propõe-se a analisar e expor a forma com que os sistemas ocidentais de conhecimento subordinam material e politicamente o mundo não-ocidental. O orientalismo trata-se, portanto, de “um elemento fundamental na negociação das relações entre Ocidente e Oriente (Adelman, 2016, p. 200), mas se estabelece a partir de um ponto de vista ocidental, para quem os orientais se tratariam de habitantes do além do horizonte do mundo conhecido<sup>25</sup>. Esse discurso dicotômico e hierárquico, cuja origem remete à colonialidade, não se trata aqui precisamente de uma fronteira geográfica, mas de uma construção simbólica relacional. Nas palavras de Sérgio Costa (2006, p. 86), o orientalismo trata-se de uma

relação que produz e reproduz o outro como inferior ao mesmo tempo que permite definir o nós, o si mesmo, em oposição a este outro, ora representado como caricatura, ora como estereótipo, e sempre como uma síntese aglutinadora de tudo aquilo que o nós não é e nem quer ser.

Essa abordagem foi por alguns considerada culturalista, no sentido em que constrói o imperialismo como um reflexo de determinadas concepções de mundo,

---

<sup>24</sup> Miriam Adelman, em *A voz e a escuta*, coloca que Frantz Fanon, “que morreu precocemente em 1961” (2016, p. 199), foi uma importante influência na genealogia da perspectiva pós-colonial, ao passo que “o texto que realmente parece deslanchar o processo de construção de um novo campo de estudos acadêmicos é *Orientalismo*, de Edward Said, [...] livro é reconhecido como o trabalho que inicia uma nova indagação sobre as relações entre o mundo ocidental e os países e culturas por este colonizados”.

<sup>25</sup> O discurso orientalista “produz um Oriente sensual, irracional, despótico, atrasado e feminino, em contraste com um Ocidente visto como racional, democrático, moral, dinâmico, progressivo e masculino” (Adelman, 2016, p. 200). Conforme Larissa Pelúco (2012, p. 400), a infantilização desse discurso leva a que “com exceção de Jesus Cristo, o único não ocidental que era levado a sério, como disse Said, os demais não tinham nada de importante a dizer ao Ocidente”.

enquanto homogeneíza uma série de diversidades através de uma leitura binária e deixa em segundo plano as desigualdades materiais. Em seus escritos posteriores, o próprio Edward Said rebateu as críticas de “culturalismo” e criticou a visão “pansemiótica” do (pós-)estruturalismo como “texto de ponta a ponta” (STAM, 2013, p. 359). Conforme Stam, (Ibidem.) “até mesmo Derrida, cuja escrita muitas vezes se convertia em alibi para uma rejeição em massa a todas as alegações de verdade” afirmou que sua visão de texto e contexto não exclui o mundo, mas o endossa. A natureza codificada e construída dos discursos, portanto, não abre mão da referência à realidade<sup>26</sup>. As diferenças simbólicas que articulam os processos de poder implicam em e são implicadas por aspectos materiais. Consideramos, portanto, uma indissociabilidade entre o simbólico e o material, em um movimento de construção mútua entre a linguagem e o mundo. O pós-colonial, portanto, trata-se de uma perspectiva que busca se ajustar a um novo universo simbólico, passando pela ressignificação dos sentidos ligados à colonialidade, com uma nova abertura para possibilidades de resistência e expressão. Trata-se, mais precisamente, de sondar formas diversas de narrar e pensar a colonialidade, valorizando as vozes silenciadas no processo modernizador, de forma que se possa obliterar as hierarquias coloniais impregnadas nas maneiras de narrar o social; de reler a colonização como parte de um processo global, transnacional e transcultural, reescrevendo-a a partir de uma crítica descentrada destas narrativas.

A ideia do Orientalismo é mais tarde apropriada por Stuart Hall, que, em *O ocidente e o resto* (Hall, 1996) generaliza o caso do orientalismo, “mostrando que a polaridade entre o Ocidente e o resto do mundo (West/rest) encontra-se na base da constituição das ciências sociais” (COSTA, 2006, p. 86)<sup>27</sup>. Esta polaridade é encontrável já nos conhecimentos clássicos, nas mitologias, nas fontes religiosas, nos relatos de viajantes, no iluminismo e nos fundamentos da sociologia: nessa ciência, os

---

<sup>26</sup> Nesse sentido, conforme Robert Stam (2013, p. 359), no que toca à apropriação pós-colonial no cinema, “a teoria recente manifesta uma certa reação contra os excessos do estruturalismo e do pós-estruturalismo. Tanto um como o outro possuíam em comum o hábito de ‘colocar entre parênteses o referente’, ou seja, enfatizar mais as inter-relações entre os signos do que qualquer correspondência entre signo e referente. Em sua crítica do verismo, o pós-estruturalismo ocasionalmente chegou ao extremo de separar a arte de toda e qualquer relação com o contexto histórico e social”.

<sup>27</sup> Hall não foi, contudo, o primeiro a pensar nessa oposição em termos mais globais (cf. STAM, 2013, p. 296).

parâmetros universais que definem o que são sociedades modernas partem do ocidente, ao passo em que o “resto” das sociedades figuram como falta ou incompletude frente ao padrão moderno. Nesses termos, a discussão pós-colonial torna-se interessante ao debruçar-se sobre os processos que configuram uma relação nós/Outros ancorada em relações de poder, revelando os binarismos interdependentes e também as contradições e cisões constitutivas das identidades.

Temos, portanto, no marco teórico pós-colonial, que as identidades são produzidas a partir da diferença de forma contextual, contingente; na linguagem e em relação com o mundo material. São, ademais, construídas a partir da articulação de diversas categorias, que atuam dentro e fora dos sujeitos, de maneira complexa. Nas palavras de Joan Scott (1998, p. 319-20), “sujeitos são constituídos discursivamente, mas há conflitos entre sistemas discursivos, contradições dentro de cada um deles, significados múltiplos possíveis para os conceitos que eles utilizam”. Propomos, a partir disso, uma leitura interseccional das diferenças como apresentadas na filmografia de Queirós, buscando na análise pela constituição contextual e relacional dessas diferenças. Assim, consideramos ao longo do trabalho que categorias de diferenciação como “raça”, “classe”, “deficiência física”, “origem”, dentre outras, na forma com que se conectam, não podem ser pensadas como variáveis independentes ou um somatório de categorias, mas como produtoras de diferenças e desigualdades articuladas contextualmente. A perspectiva interseccional foi primeiramente elaborada por Kimberlé Crenshaw, feminista negra estadunidense, que, durante a década de 1990, intentava mostrar como diferentes formas de desigualdades estruturais se articulavam. Avtar Brah<sup>28</sup>, por sua vez, pensa as diversas categorias como uma articulação de diferenças que referem-se a desigualdades tanto quanto a possibilidades de agência<sup>29</sup>, expandido o conceito para além de uma linha “que destaca o impacto do sistema ou a estrutura sobre a formação de identidades” (PISCITELLI, 2008, p. 267)<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Conforme Piscitelli (2008, p. 268), a autora nasceu na Índia, tendo morado em Uganda, nos Estados Unidos e finalmente na Inglaterra.

<sup>29</sup> Pelo termo “agência” empregado ao longo do trabalho, referimo-nos à parte ativa da ação individual ou coletiva, que, por sua vez, não pode ser pensada de forma separada das injunções da vida social.

<sup>30</sup> Crenshaw, uma advogada que “procura oferecer elementos para formular políticas com o objetivo de evitar a violação dos direitos humanos das mulheres, em escala global” (PISCITELLI, 2008, p. 267), pensava a interseccionalidade como uma ferramenta analítica voltada para as desigualdades, como uma forma “de capturar as consequências entre duas ou mais formas de subordinação: racismo, sexismo,

Anne McClintock propõe que, nessa reformulação construcionista das interseccionalidades engendrada por Brah na qual nos basearemos, deve-se levar em conta as “políticas de agência diversificadas, que envolvem coerção, negociação, cumplicidade, recusa, mimesis, compromisso e revolta” (*apud* PISCITELLI, 2008, p. 268), tendo-se em vista na negociação das diferenças também os processos de subjetivação e agência dos sujeitos. Isso se dá levando em conta o contexto sócio-histórico do filme e os processos intersubjetivos entre os sujeitos como representados. Para uma abordagem complexa e matizada das diferenças, Avtar Brah sugere “quatro maneiras como a diferença pode ser conceituada: diferença como experiência, diferença como relação social, diferença como subjetividade e diferença como identidade” (2006, p. 359), as quais, por sua vez, não devem ser mobilizadas isoladamente, mas de maneira articulada. As quatro maneiras de lidar com a diferença podem ser explicadas da seguinte forma:

*A diferença como experiência* se relaciona ao pessoal. A experiência não é um reflexo transparente de uma realidade pré-determinada, mas “um processo de significação que é a condição mesma para a constituição daquilo a que chamamos ‘realidade’” (Idem., p. 360). Assim, não tratamos de indivíduos com os quais as experiências acontecem, mas de sujeitos formados por experiências: a experiência é prévia ao ser. O sujeito atribui sentidos às suas experiências “tanto simbólica como narrativamente: como uma luta sobre condições materiais e significado” (Ibidem.) e, assim, interpretar as diferenças a partir da experiência trata-se de uma interpretação da interpretação. A experiência, articuladora de diferenças, é possivelmente um lugar de contestação, “onde posições de sujeito e subjetividades diferentes e diferenciais são inscritas, reiteradas ou repudiadas” (Idem., p. 361).

*A diferença como relação social* se refere aos aspectos estruturais: visando “a articulação historicamente variável de micro e macro regimes de poder” (Idem., p. 363), busca-se compreender como se constituem na vida social e nas formas de representação sistemas de significação que constroem classe, gênero e raça como

---

patriarcalismo” (Idem.). Brah, em uma complexificação da formulação anterior, considera relacionais tanto as categorias de diferenciação quanto o poder, diferindo da abordagem de Crenshaw onde “o poder é tratado como uma propriedade que uns têm e outros não” (Idem.). Para Brah, “é uma questão contextualmente contingente saber se a diferença resulta em desigualdade, exploração e opressão ou em igualitarismo, diversidade e formas democráticas de agência política” (2006, p. 374).

categorias culturais e institucionais. Logo, a diferença como relação social pode ser entendida

como as trajetórias históricas e contemporâneas das circunstâncias materiais e práticas culturais que produzem as condições para a construção das identidades de grupo. O conceito se refere ao entretecido de narrativas coletivas compartilhadas dentro de sentimentos de comunidade (Idem., p. 363).

A ideia de diferença como relação social lida com as articulações entre o “macro” a “arenas altamente localizadas” (Idem., p. 364), enfatizando a forma com que a diferença é organizada sistematicamente “através de discursos econômicos, culturais e políticos e práticas institucionais” (Idem., p. 362), relacionando a sistematicidade às contingências, de forma que “se articulam de maneira única no momento histórico presente” (Ibidem.). Ademais, “o sujeito adquire significado em relações socioeconômicas e culturais no mesmo momento em que atribui significado dando sentido a essas relações na vida cotidiana” (Ibidem.),. Para Brah,

o sujeito pode ser o efeito de discursos, instituições e práticas, mas a qualquer momento o sujeito-em-processo experimenta a si mesmo como o “eu”, e tanto consciente como inconscientemente desempenha novamente posições em que está situado e investido, e novamente lhes dá significado. (Idem., p. 374)

Para pensar a *diferença como subjetividade*, a autora salienta que, a partir da revisitação da psicanálise feita por feministas e autores diversos, “as emoções, sentimentos, desejos e fantasias mais íntimas da pessoa, com suas múltiplas contradições, não poderiam ser compreendidas puramente em termos dos imperativos das instituições sociais” (Idem., p. 367). Brah defende que

precisamos molduras conceituais que possam tratar plenamente a questão de que os processos de formação da subjetividade são ao mesmo tempo sociais e subjetivos; que podem nos ajudar a entender os investimentos psíquicos que fazemos ao assumir posições específicas de sujeito que são socialmente produzidas (Idem., p. 370).

Dada a ênfase da psicanálise em “um mundo interior permeado pelo desejo e pela fantasia” (Idem., p. 367), tais leituras desestabilizaram também a noção de um “ser” racional e prévio à discursividade e à vida psíquica. A mente, ao mesmo tempo em que dota o sujeito de “um senso de coerência e continuidade, um senso do núcleo a

que ela ou ele chama de ‘eu’” (Ibidem.), é dinâmica e não-unitária: o inconsciente traz efeitos imprevisíveis ao pensamento e à subjetividade. A diferença como subjetividade, ao mesmo tempo em que media a relação do sujeito com o social, implica em uma série de instabilidades e projeções, de forma que a subjetividade “não é nem unificada nem fixada, mas fragmentada e constantemente em processo” (Idem., p. 368). Há uma “miríade de maneiras imprevisíveis” em que a construção social dos sujeitos se configura em sua psique, invariavelmente “em relação ao repertório político dos discursos culturais à sua disposição” (Idem., p. 362), sendo a subjetividade, portanto, “o lugar do processo de dar sentido a nossas relações com o mundo”. (Idem., p. 371).

Por último, a *diferença como identidade* está intimamente ligada às outras três: a experiência, a subjetividade e as relações sociais. A construção de identidades por grupos ou indivíduos se dá contingencialmente em relação às diferenças, “através de experiências culturalmente construídas em relações sociais” (Ibidem.), buscando o coeso. A partir de Stuart Hall (2000, p. 109), podemos pensar que as identidades

emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma “identidade” em seu significado tradicional – isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna.

Sendo a subjetividade a “modalidade em que a natureza precária e contraditória do sujeito-em-processo ganha significado ou é experimentada como identidade” (BRAH, 2006, p. 372), a identidade é uma construção menos fraturada: trata-se em sua totalidade de “uma *re-feitura*, uma construção contexto-específica” (Idem., p. 372), que parte de “uma miríade de fragmentos (como colagens) da mente” (Ibidem.). Uma identidade coletiva não necessariamente espelha a “especificidade da experiência de vida de uma pessoa esboçada nas minúcias diárias de relações sociais” (Ibidem.), ainda que articule-se à ela. Ao passo que a identidade de um grupo carrega traços de outras identidades, apaga ou “esquece” outros. Eduardo Restrepo (2010) propõe que as identidades fundamentam-se em conflito e são móveis, não-estáveis: sua fugaz existência está sujeita às formas de representação, e, portanto, a mobilização de uma “identidade” trata-se de uma forma de construir diferenças, não somente de referir a um universo exterior como tal, mas de interpretá-lo e significá-lo. Tratam-se, mais

propriamente, de identidades em processo, de uma multiplicidade relacional de posições-de-sujeito em constante mudança, entremeadas por “discursos, matrizes de significado e memórias históricas que, uma vez em circulação, podem formar a base de *identificação* num dado contexto econômico, cultural e político” (BRAH, 2006, p. 372).

No curso desse fluxo, as identidades assumem padrões específicos, como num caleidoscópio, diante de conjuntos particulares de circunstâncias pessoais, sociais e históricas. De fato, a identidade pode ser entendida como o próprio processo pelo qual a multiplicidade, contradição e instabilidade da subjetividade é significada como tendo coerência, continuidade, estabilidade; como tendo um núcleo – um núcleo em constante mudança, mas de qualquer maneira um núcleo – que a qualquer momento é enunciado como o “eu”. (Idem., p. 371)

É interessante, nesse sentido, referir a Jacques Derrida, autor cujas reflexões fazem-se relevantes na constituição do pensamento pós-colonial. O autor, frequentemente compreendido como um dos fundadores do pensamento pós-estruturalista, propõe que “uma identidade nunca é dada, recebida ou alcançada [...] apenas existe o processo interminável, indefinidamente fantasmático, da identificação” (DERRIDA, 1996, p. 43). A reivindicação de uma identidade, quer seja local, é uma prática performativa de construção de lugar de poder que re-inscreve a subjetividade, integrando muitas vezes uma forma de agenciamento e resistência em relação a uma situação de precariedade<sup>31</sup> ou uma luta por reconhecimento.

A partir dessas reflexões sobre diferença, podemos pensar que a identificação “preto” assumida por Marquim da Topa em seu discurso na rádio na primeira cena do filme é uma construção ativa, que ressignifica as experiências vivenciadas por ele acerca da noite em que perdeu a mobilidade de suas pernas. Essa construção materializada em discurso, que é ao mesmo tempo coletiva e subjetiva, toma forma relacionalmente ao seu inconsciente, experiência e memória. O recurso à identidade “preto” também constrói sua noção de si mesmo através da subjetivação, ao mesmo tempo em que o personagem atribui significado e conteúdo a essa forma de

---

<sup>31</sup> A partir de Butler (2017, p. 40) “o termo ‘precariedade’ designa uma condição imposta politicamente graças à qual certos grupos da população sofrem a quebra de redes sociais e econômicas de apoio muito mais do que outros, e em consequência estão mais expostos aos danos, a violência e à morte [...] são os que mais risco têm de cair na pobreza e na fome, de sofrer enfermidades, deslocamentos e violência, porque não contam com formas adequadas de proteção ou restituição [...] essa condição imposta politicamente maximiza a vulnerabilidade e a exposição” (tradução nossa). Ainda que a precariedade se trate de uma condição humana, sua distribuição é diferenciada.

identificação. Através da enunciação, da articulação de símbolos “negros” como as formas de vestir, a música soul e o rap, Marquim reorganiza e renegocia as diferenças culturais. De forma adjunta, o “preto” existe menos como uma identidade coesa do que como diferença a uma norma: a mobilização da categoria racial é um instrumento de diferenciação social, para além das interpretações do personagem sobre o sentido de “ser” negro<sup>32</sup>. A afirmação de uma diferença a partir da negritude também é influenciada por relações sociais que interpelam o sujeito: a polícia, ao identificar as pessoas no baile do Quarentão como “pretos”, os significa como Outros, reificados como delinquentes e potenciais suspeitos dentre os demais.

O conceito de diferença para Avtar Brah (2006, p. 374) “se refere à variedade de maneiras como discursos específicos da diferença são constituídos, contestados, reproduzidos e resignificados”. Assim, a perspectiva interseccional é uma ferramenta de investigação que aponta para a articulação de formas múltiplas de diferenças e desigualdades, favorecendo a interpretação de processos que constituem a raça como de maneira conjunta a outros marcadores de diferença que operam contextualmente. Assim, ao invés do foco na construção de identidades, temos em vista, a partir da perspectiva pós-colonial, um processo de marcação da diferença. Essa forma de interpretação das relações de poder foca nos sistemas de classificação ao invés de partir das categorias identitárias enquanto dadas, possibilitando a problematização da constituição das identidades e expondo sua articulação contingente. Assim, nossas discussões vão muito mais no caminho de discutir a diferença a partir da interseccionalidade do que de discutir os processos de identificação. Como notamos a partir de Brah, a identidade primeiro se constitui como diferença.

Feitos apontamentos preliminares sobre as noções de identidade e diferença na perspectiva dos estudos culturais e pós-coloniais, com especial atenção para a elaboração de Avtar Brah acerca das interseccionalidades, vale nos determos sobre a especificidade do cinema e da análise fílmica nesse marco teórico.

---

<sup>32</sup> Conforme Tomaz Tadeu (SILVA, 2014, p. 89): “Fixar uma determinada identidade como a norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização da identidade e diferença [...] normalizar significa eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como o parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas [...] Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis, em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa”.

## 2.1 Análise filmica e os estudos culturais

Ella Shohat e Robert Stam (2006) demonstram o cinema pode ser reconstituído a partir do passado colonial: sua invenção, primeiramente como técnica e não necessariamente como arte, é ora legada aos franceses, ora aos estadunidenses, dependendo dos autores referenciados. Em todo caso, trata-se de um invento científico que parte do ocidente em direção ao resto do mundo, oriundo do contexto da revolução industrial, tal como diversos outros inventos, produtos e mercados hoje consolidados. Conforme Stam (2003, p. 35) “embora o cinema tenha se desenvolvido inicialmente em países como os Estados Unidos, a França e a Grã-Bretanha, rapidamente disseminou-se pelo mundo”. No caso brasileiro, ainda que a produção de imagens remeta a longa data e apesar de que a produção dos países do sul global compõe a maior parte da produção cinematográfica mundial (Idem., p. 308), o cinema no parque exibidor conta historicamente com a ampla presença de filmes estadunidenses ou franceses<sup>33</sup>, carregando não apenas a carga genética e cultural do processo colonialista, mas traços de uma colonização epistemológica<sup>34</sup>.

Um estilo narrativo no Brasil tributário do que acontecia no ocidente idealizado já foi apontado por Glauber Rocha (2003) na década de 1960 à respeito da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, expressiva realizadora de cinema no Brasil, falida em 1950 (cf. XAVIER, 2001, p. 9). A continuidade deste processo é acessível através da crítica de autores como Jean-Claude Bernardet (1985) e Ivana Bentes (2007), que apontam como grande parte dos estúdios e franquias em território brasileiro que ao longo das décadas têm maior identificação comercial, justamente as que perfazem grandes

<sup>33</sup> Ademais, no Brasil as empresas estadunidenses também ocupam posição de destaque na distribuição de filmes e nas franquias de salas de cinema em *shopping centers* (no que toca à exibição).

<sup>34</sup> Segundo Robert Stam (2013, p. 34), os primórdios do cinema coincidiram com o apogeu do imperialismo. “os países produtores cinematográficos mais prolíficos do período mudo – Grã-Bretanha, França, Estados Unidos e Alemanha – também ‘aconteciam’ de estar entre os países de maior poder imperial, tendo claro interesse em enaltecer o empreendimento colonial. O cinema combinou narrativa e espetáculo para narrar a história do colonialismo do ponto de vista do colonizador”. No contexto recente, Suart Hall (1997) compreende que “boa parte do capital direcionada à indústria pesada nos oitocentos, desde o início do século XX se dirige crescentemente a tecnologias de comunicação e produção cultural de massa” (BALIEIRO, 2014, p. 35).

públicos e visibilidade, buscam em Hollywood inspiração para o seu ritmo, moda, temática, musicalidade e até para a cor da pele dos seus personagens. Não obstante, podemos identificar soluções estéticas criativas em produções nacionais no passado que foram bem aceitas pelo público, como as chanchadas – última manifestação da era do cinema tipicamente popular no Brasil – e pornochanchadas, ou então o Cinema Novo e Cinema Marginal, estilos que tiveram importância na história dos temas e estilos do cinema brasileiro, com soluções e problemáticas alternativas às estadunidenses.

Posto isso, não pretendemos colocar o cinema internacional ou brasileiro como monóptico, nem a técnica cinematográfica como essencialmente reprodutora da colonialidade. Conforme Ismail Xavier (2001, p. 38), a cinematografia brasileira vem sendo, desde a década de 1990, marcada pela afluência e legitimação de uma maior gama de enquadramentos discursivos e uma maior diversificação das equipes realizadoras em atuação. Esse efeito, bem como a visibilidade conquistada pela obra de Queirós dentro o cinema brasileiro e transnacional, vêm sendo amparada por formas de financiamento do Ministério da Cultura, que tem caracterizado o período recentemente denominado “pós-retomada” do cinema brasileiro (BARONE, 2011)<sup>35</sup>. Tais políticas públicas alimentam a atual visibilidade dessas novas vozes que podemos classificar como não-hegemônicas<sup>36</sup> ou subalternas, seja na ciência ou nos meios mais

---

<sup>35</sup> Para que possamos compreender sumariamente o quadro institucional que dá os contornos das “fases” do cinema brasileiro, a Embrafilme foi uma importante apoiadora da produção cinematográfica, criada no mesmo contexto da Ditadura Militar em que surgiram, por exemplo, a Funarte, a Embratel e a Globo, relacionadas a “um projeto modernizador em comunicação e cultura” (RIDENTI, 2005, p. 98). Foi fechada em 1990 pelo PND (Programa Nacional de Desestatização) na gestão do presidente Fernando Collor, provocando uma súbita ruptura na produção de filmes no Brasil e desestabilização desse mercado. Na presidência de Itamar Franco, algumas políticas públicas começam a ser elaboradas a fim de retomar vigor ao cinema nacional. O começo da fase de *retomada* é usualmente considerado *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995). O filme representa o império brasileiro e o período de transição para a independência, em sintonia com a maneira com que se encarava usualmente a presidência de Fernando Collor de Mello: como um contexto de luxúria e individualismo por parte dos governantes, desacreditados pela população. As novas políticas para o cinema, que retomam seu vigor, passam pela criação da ANCINE (Agência Nacional do Cinema) em 6 de setembro de 2001, através da Medida Provisória n.º 2.228-1, durante a presidência de Fernando Henrique Cardoso. Essa agência reguladora, que atua de maneira semelhante à Embrafilme (embora não faça a distribuição de filmes, que atualmente é assumida pelo setor privado) tem seu ápice nos governos petistas. Os primeiros anos do novo milênio tiveram *Carandiru* (Hector Babenco, 2002) como um dos filmes mais proeminentes. É o ano de 2003 o marco da transição para a fase de *pós-retomada*. Guilherme Barone (2011, p. 2) entende como o principal critério para este marco a entrada em pleno funcionamento da ANCINE, então vinculada ao Ministério da Cultura.

<sup>36</sup> A noção de hegemonia criada por Antonio Gramsci e mais tarde apropriada pelos estudos culturais refere-se a “uma forma de poder que não se impõe diretamente através da força, mas que se efetiva por

estabelecidos de apreciação de cinema, quais sejam as revistas especializadas, mostras, festivais, financiadores e críticos profissionais.

A partir das possibilidades de descentramento que temos notado recentemente no lugar de enunciação historicamente estabelecido no cinema, consideramos que novas produções podem gerar novas formas de subjetivação e rupturas ou possibilidades de negociação inovadoras com as formas de representação até então predominantes nessa arte. Se pensarmos a partir de Stuart Hall, o cinema é uma “forma de representação que é capaz de nos construir como sujeitos e temas de novos tipos” (1994, p. 75); com o potencial de desestabilizar e desessencializar formas de reconhecer o social, propondo possíveis outros modos de pensar e experimentar a vida em sociedade. Avtar Brah, quando tratando de uma do potencial político da articulação de diferenças, já salienta o impacto social do cinema:

se a prática é produtiva de poder, então a prática é também um meio de enfrentar as práticas opressivas do poder. Essa, em verdade, é a implicação do insight foucaultiano de que o discurso é prática. De modo semelhante, uma imagem visual também é uma prática. A imagem visual também produz poder, donde a importância de entender o movimento do poder nas tecnologias do olho – artes visuais como a pintura e a escultura, prática do cinema e dança, e os efeitos visuais das tecnologias da comunicação. O mesmo vale para o registro auditivo – música e outros sons produzem poder. De fato, o corpo inteiro, em sua fisicalidade, mentalidade e espiritualidade é produtivo de poder, e é dentro desse espaço relacional que desaparece o dualismo mente/corpo. (BRAH, 2006, p. 373)

No que toca à metodologia para análise fílmica, na visão de Jacques Aumont e Michel Marie (2011) recorre a impossibilidade da definição de um método acabado, uma vez que o processo de analisar envolve uma posição subjetiva dos investigadores diante da obra e uma pluralidade de escolas dedicada aos estudos de/em cinema e de temas abordáveis através dos filmes. A bibliografia acerca de análise fílmica, segundo os autores, reafirmaria a necessidade de construção de um método de investigação ao

---

meio da dimensão cultural que garante a aquiescência dos dominados” (BALIEIRO, 2014, p. 8). É a capacidade de um grupo de se afirmar como portador de um interesse geral, paradoxalmente barrando parte ds verdades possíveis. Por ser um equilíbrio provisório, “exige ser continuamente trabalhada e reconstruída” (PISCITELLI, 2008, p. 268), ao passo em que opera para a manutenção das estruturas e formas de pensamento que a sustentam. De forma relacional, os saberes subalternos podem ser pensados como um “conjunto heterogêneo de conhecimentos silenciados pelas circunstâncias históricas [...] que foram desqualificados, deslegitimados, em nome de um conhecimento verdadeiro” (PELÚCIO, 2012, p. 201).

longo do processo de pesquisa. De maneira similar, Robert Stam constata a partir da multiplicidade de metodologias que a teoria do cinema “raramente é pura” (STAM, 2013, p. 19), constituindo-se muitas vezes interdisciplinarmente entre a crítica literária, a sociologia e a filosofia (ao que poderíamos incluir a história e os estudos específicos das ciências da comunicação). Ainda que a interdisciplinaridade seja uma característica dos estudos culturais e da teoria do cinema, para Robert Stam (2013, p. 251)

A relação precisa entre os estudos de cinema e os estudos culturais é também um tópico controvertido. Os estudos culturais complementam e enriquecem os estudos de cinema ou os ameaçam de diluição? Alguns teóricos do cinema acolhem os estudos culturais como uma extensão lógica do trabalho já sendo realizado nos estudos de cinema, enquanto outros os consideram uma traição desleal a um dos princípios fundadores dos estudos de cinema, o da especificidade do meio. O nome de uma disciplina – estudos de cinema – designa um meio, ao passo que o nome da outra – estudos culturais – transcende a especificidade do meio.

Na perspectiva dos estudos culturais, o contexto não é tratado somente como um pano de fundo, mas como a condição de possibilidade de existência dos objetos culturais, de modo que a análise de um filme não se detém nele: sua significação se produz na história e na cultura, com suas tensões constitutivas e ambiguidades. Para Stuart Hall (1997), os significados se constroem através dos sistemas de representação em voga nas linguagens. Tais sistemas de representação mantêm um núcleo de elementos inalterado mas “não são fechados e mostram-se aptos a incorporar novos elementos à rede de significados em questão” (HALL *apud* COSTA, 2006, p. 68)<sup>37</sup>.

Na presente dissertação articulamos uma visão sociológica com a perspectiva dos estudos culturais, escolha cuja pertinência pode ser pensada a partir do que atesta o mesmo Robert Stam: “as ficções cinematográficas e literárias inevitavelmente colocam em jogo pressupostos diários não apenas sobre o tempo e o espaço, mas também sobre as relações sociais e culturais” (2013, p. 359). O texto fílmico, conforme

---

<sup>37</sup> Conforme Sérgio Costa, o regime de verdade ou de representação seria o contexto em que os discursos são produzidos, adquirem significação, se constituem como plausíveis e assumem eficácia prática. O contexto em que se “estabelece ou demonstra o teor de verdade dos discursos” (COSTA, 2006, p. 86). O regime de verdade não se confunde com a ideia de ideologia porque não se trata de uma representação falseada ou falsificada de mundo. Para mais sobre como os discursos exercem funções de controle, limitação e validação das regras de poder em diferentes contextos e grupos sociais, bem como sobre suas condições de possibilidade, ver *A ordem do discurso* (FOUCAULT, 2012 [1970]).

Stam (2013, p. 209) “etimologicamente ‘tecido’ ou ‘tessitura’” conceitua o cinema como um artefato construído, diferente de uma imitação da realidade, ainda que referente à mesma. Compreendemos, em oposição à abordagem estruturalista, que a simbologia própria da montagem cinematográfica depende menos de um catálogo fixo de significações do que da maneira com que os símbolos são apresentados na obra e subjetivados pelo público<sup>38</sup>. Para a sociologia, um filme não importa como objeto isolado, só existe como projeção<sup>39</sup>, no duplo sentido da palavra: como processo social de assistir-se ao filme e como parte do processo psíquico dos sujeitos. Assim, o filme não deve ser tratado como uma soma de imagens e outros elementos, mas de uma forma complexa, em cujo interior relações atuam. Seus elementos não são mera reprodução do real, mas constituem um meio de expressão original com uma determinada organização interna, como um espaço multidimensional em que uma diversidade de símbolos funde-se e entra em conflito.

Nesses termos, podemos pensar também conforme Pierre Sorlin (1985, p. 61), teórico da sociologia do cinema, que o cinema se constitui como uma linguagem, “se por linguagem entendemos uma série de meios cuja combinação nos permite emitir mensagens”. A linguagem fílmica, “cuja codificação, lacunar, muda de uma realização a outra ou, mais provavelmente, de um grupo de realizadores a outro” (Ibidem.), não é fixa, passa pelo estabelecimento de códigos, pela distribuição de sinais, os quais extrapolam o controle dos realizadores “e nos remetem a pontos que unem a produção cinematográfica ao meio social circundante” (Ibidem.). A partir da orquestração de significados proposta pelo filme, não trata-se de uma reprodução ou um duplo do real, mas, nos termos de Sorlin (1977, p. 200), de “uma encenação social” que “evoca o meio do qual saiu, mas que, no essencial, é dele uma retradução imaginária”. Assim,

---

<sup>38</sup> Tal reflexão já é feita por Eisenstein (2002 [1943]), autor soviético que chega a essa conclusão ao buscar um significado “essencial” ou “natural” às cores no cinema: acaba por apontar que qualquer uso de algum segmento do espectro de cor, nas artes ou sociabilidade, remete a episódios que ligam a cor a determinadas ideias especificamente associadas, mas nem sempre socialmente universalizáveis, ou seja, não necessariamente arquetípicas.

<sup>39</sup> “A projeção diz respeito, ao mesmo tempo, ao ato de transportar uma imagem de um lugar a outro através da luz quanto às consequências imaginárias e subjetivas desse ato. [...] Com base nisso foram elaboradas metáforas de ordem psicológica e ontológica: o espectador ‘projeta-se’ no mundo proposto pelo filme, ou seja, ele reconhece aí alguma coisa da sua própria existência vivida (situações representadas, afetos transmitidos mais diretamente)” (AUMONT e MARIE, 2003, p. 244).

para Pierre Sorlin (1985, p. 49), o filme não tem “um sentido”, mas trata-se de “um aporte para múltiplas linhas de sentido” (Ibidem.).

Tratando da especificidade do cinema enquanto objeto de estudo, Sorlin (1985) evidencia a maior complexidade do filme em relação a outros documentos, como os textos escritos. Ambos tratam-se de objeto duradouros, logo, amplamente verificáveis e que, portanto, coloca em xeque a cristalização de interpretações. A interpretação, que em todo caso é subjetiva e leva em conta série de relações afetivas e sociais, passa no caso do cinema por uma transcrição do material audiovisual, onde os elementos próprios do filme – ruídos, imagens, palavras, música, montagem – são recontextualizados e ressignificados na escrita. A interpretação dessa pluralidade de sentidos própria dos filmes também se complexifica se tivermos em vista que sua construção é coletiva, onde pode-se questionar a centralidade do autor nos elementos e discursos da que povoam a obra final, que podem apontar para uma pluralidade de vozes.

Ademais, já na década de 1930 Eisenstein (2002, p. 29) apontava a importância no público na constituição de sentidos do filme. Para o o montador e teórico soviético “a imagem concebida e criada pelo autor [...] ao mesmo tempo, também é criada pelo próprio espectador”. Assim, o texto fílmico, em relação a práticas de simbolização e formas de subjetivação que tomam corpo no seu entorno e no momento da projeção, não pode ter seu sentido unicamente determinado pelo autor. Ainda que os filmes orientem o olhar e a percepção do espectador, este transforma e completa as imagens, fazendo parte da relação de construção de sentidos do filme. Para Paulo Menezes (2009)<sup>40</sup> é o espectador que em determinado momento faz a mediação entre o filme e a sociedade, dando sentidos diferentes ao que se vê a partir do que é proposto pelo filme, com base na sua própria memória e experiência de mundo. O momento de projeção como acontecimento gera posicionamentos morais no público. Em nossa interpretação,

---

<sup>40</sup> Autor ligado à sociologia do cinema no Brasil, Menezes usa o conceito de “representificação” para referir-se à relação estabelecida entre os sujeitos, o filme e o real. Realça, assim, o caráter construtivo do cinema, o qual referenciamos anteriormente a partir de Pierre Sorlin (1985). Menezes aponta a insuficiência do conceito de “representação” para lidar com a relação estabelecida entre público e filmes uma vez que “a representação não se confunde com o próprio real” (2003, p. 94), o que busca esclarecer com o conceito de “representificação”. Diferente do conceito de representação abordada por Menezes, nosso uso atenta para a sua mobilização na perspectiva dos estudos culturais, conforme referenciamos em Stuart Hall (1994).

esses posicionamentos, permeados sobre o social, se desdobram em novas formas de subjetivação e agem novamente sobre o filme e sobre o social.

O ambiente social ao qual o filme remete, a “realidade” que apreende, também se compõe por outros textos, possivelmente de outras artes e áreas, que estabelecem formas diálogo ou referência entre si e povoam a memória do espectador. Como o texto tem um contexto, tem um *intertexto*. Para Stam (2013, p. 226) a intertextualidade “não é redutível às discussões sobre as influências ou fontes de um texto no antigo sentido filológico”, mas inclui “todas as ‘séries’ no interior das quais o texto individual se localiza” (Idem.)<sup>41</sup>, como gêneros e temas. A intertextualidade é mobilizada por Suppia (2015) que buscou explorando o diálogo de *Branco Sai, Preto Fica* com outros filmes de “ficção científica de fronteira” (Idem., p. 27) e com uma estética cyberpunk do Terceiro Mundo<sup>42</sup>. A intertextualidade permite ir além das limitações da análise textual e de uma abordagem que se detenha puramente aos aspectos semiológicos do filme, buscando suas referências e influências a partir de outros objetos da cultura. Assim, articularemos a análise fílmica a métodos e técnicas que dizem respeito a uma abordagem contextual e intertextual da cinematografia de Queirós.

À seguir, em um terceiro capítulo, abordaremos especialmente os quatro primeiros filmes de Queirós, quando poderemos observar mais rigorosamente o conjunto de temas explorados. Para tanto, em um dos tópicos, faremos menção comparativamente à fase moderna de documentários sociais no cinema brasileiro, que vai aproximadamente da segunda metade da década de 1950 até parte da década de 1970<sup>43</sup>. Esses filmes, de um momento pioneiro no cinema documental do Brasil no que toca à representação fílmica de grupos subalternos – com especial ênfase às favelas e

---

<sup>41</sup> Para Ismail Xavier (2001, p. 96) a intertextualidade se refere à “presença de uma confluência de vozes em cada filme, presença de um fluxo de respostas entre os filmes, nenhum deles falando por si, mas significando no confronto com os outros”.

<sup>42</sup> *Uma história de amor e fúria* (Luiz Bolognesi, 2013) é um exemplo de filme brasileiro recente que traça caminho semelhante em direção à exploração de uma estética cyberpunk de terceiro mundo ou tupinipunk. A animação narra acerca história do país, do ponto de vista de índio guerreiro que vive 600 anos, terminando por especular sobre o futuro, mais especificamente sobre o Rio de Janeiro no fim do século XXI, sugerindo certa continuidade com o presente na manutenção das desigualdades, propondo um universo futurístico de controle exacerbado.

<sup>43</sup> A importância da fase moderna, para Xavier (2001, p. 36-37) “se explica não somente por sua relativamente longa duração (em termos de cinema brasileiro) [...] mas também porque é uma referência mais rica, quando comparado com o que veio antes e mesmo com o que se configurou de novo nos anos 1980, antes do colapso” da Embrafilme e da produção nacional nos anos de Collor.

grupos populares do sertão – e na crítica ao projeto da cidade de Brasília através de filmes, dos quais Queirós é direta ou indiretamente tributário, constituem um intertexto à sua produção. Os temas recorrem no cinema de Queirós, ainda que abordados de outra maneira em um novo contexto. Tal aproximação permite que tenhamos por claras as particularidades de forma de representação engendrada pelo Ceicine. Ademais, dentre a trajetória do diretor podemos observar mudanças na concepção de documentário que serão tornadas evidentes através de análises específicas.

### 3 As representações subalternas de Adirley Queirós à luz do documentário social brasileiro

Filme mais antigo de Adirley Queirós, o documentário *Rap, o canto da Ceilândia* (2005) é o seu trabalho de conclusão de curso de graduação. De trajetória ascendente, ganhou pelo menos 13 prêmios em festivais de cinema no Brasil, dentre os quais dois de Melhor Curta no tradicional Festival de Brasília, um pelo júri oficial e outro pelo júri popular. Antes de determo-nos sobre uma abordagem mais pormenorizada do filme, interessa remeter, de maneira contextualizante, a uma entrevista de 2015 onde o diretor comenta retrospectivamente sobre esse curta-metragem que marca a fundação simbólica do Coletivo de Cinema da Ceilândia<sup>44</sup>:

O primeiro filme que eu fiz eu nem sabia o que era cinema, nem tava afim, [...] Eu queria falar da Ceilândia, pronto. Eu era da Ceilândia. [...] Eu fiquei 8 anos num curso porque eu, obviamente, matava muita aula, trabalhava, enfim. Chegou um ponto que o professor chegou assim, ó: Adirley, você tem que terminar o curso, cara. Vai embora, tá bom, 7 anos tá bom aqui dentro, já. Vaza. [...] Foi numa época em que chegou as câmeras digitais, isso em 2003, 2004, 2005. Que era aquelas Pd170 da Sony, sabe? Que era uma revolução na época aquela câmeras, né. Foi em uma época em que a universidade pública, que vinha sucateada de 10 anos atrás, [...] Universidade de Brasília, UNB [...] em 2005 chega uma ilha [de montagem] foda, grandona. Chega um monte de equipamento de som, né, de direcional, de lapela, chega câmeras Pd [...] Eu pegava essas câmeras e ia pra Ceilândia. O quê que eu ia filmar eu não sabia: eu queria filmar a Ceilândia [...] o que movia era a relação com a cidade, era a vontade de contar a história da cidade. Me interessava esse lugar do real, que as pessoas são assim, a cidade é assim. Rapidamente caiu por terra isso, pra mim, assim.

Todas as produções de Queirós anteriores a *Branco Sai, Preto Fica* – a saber, *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), *Fora de campo* (2009), *Dias de Greve* (2012) e *A cidade é uma só?* (2012) – também carregam um olhar crítico para aspectos que remetem à cidade a qual habita. Ao passo em que os filmes são realizados na Ceilândia e falam sobre ela, focam em problemas e demandas de grupos específicos: são

---

<sup>44</sup> Informação verbal ao Itaú Cultural, acessível em vídeo em: < <https://goo.gl/8ymvds> >, acesso em 20/12/17. Transcrição nossa.

trabalhadores em desacordo com o patrão, jogadores de futebol de clubes pequenos, políticos sem representatividade, *rappers* locais. Desenvolveremos nesse capítulo um exame da filmografia de Queirós que vai principalmente desde seu primeiro filme até *Branco Sai, Preto Fica* (2014). O recorte construído permite que ao longo do capítulo analisemos mais pormenorizadamente os temas explorados, as mudanças na concepção de linguagem do diretor, as articulações entre sua obra e um conjunto de outros filmes com os quais dialoga e os discursos dos sujeitos representados.

Os grupos tematizados pelo diretor, por viverem uma situação existencial específica na intersecção de classe, origem e raça, são por nós tratados como *subalternos*, conceito que põe à mão um extenso debate situado desde Antonio Gramsci (1977 [1929-37]) em os *Cadernos do cárcere*<sup>45</sup>, passando por Ranajit Guha e autores indianos, dentre diversos. Os subalternos seriam marcados por diferenças em relação a normas, grupos a quem teriam sido negados acessos a formas de poder hegemônicas, estando assim “destituídos” de autoridade, poder e ação de na sociedade. Sua perspectiva seria a história contada “de baixo”<sup>46</sup>. Na filmografia de Queirós, as denúncias das adversidades ligam-se a uma busca pelo reconhecimento dos grupos representados, o que se afina analiticamente com as elaborações de Gramsci acerca das possibilidades de superação da situação de subalternidade.

A busca por acessar o real de forma politizada no cinema de Queirós, o interesse social do documentário, colocam o filme em afinidade com experiências prévias dentre o cinema brasileiro que poderíamos apontar como interessadas em grupos subalternos. Em um primeiro tópico, analisaremos a experiência do documentário social moderno brasileiro, especialmente através da Caravana Farkas. Esses filmes, pioneiros na representação dos grupos sertanejos, rurais e periféricos no Brasil, se em comparação

---

<sup>45</sup> “O tema da subalternidade começou a ser desenvolvido já no período pré-carcerário, como fica claro no importante texto *Temas para a Questão Meridional* de 1926. [...] Como tantas outras noções que o marxista sardo apresenta ao longo dos *Cadernos do Cárcere*, não há uma definição precisa e fechada do significado do conceito de ‘subalterno’. Apreendemos o sentido deste termo em sua utilização com vistas ao entendimento de contextos históricos específicos, mas também no esforço de transcendê-los e traduzi-los para contextos distantes daqueles nos quais viveu e buscou interpretar” (GÓES, 2016, p. 104), ou seja, (Idem., p. 101) “não só em contextos circunscritos ao continente europeu e às culturas ocidentais, mas também para avançar na crítica de situações históricas coloniais e pós-coloniais”.

<sup>46</sup> Em tradução nossa a partir de palestra realizada por Gayatri Spivak no ano de 2004, encontrável na íntegra no canal oficial de *Youtube* da Televisão da Universidade da Califórnia (UCTV), publicada em 7/2/2008, acesso em 14/3/2018, acessível em: < <https://goo.gl/EgJPPO> >.

com o cinema de Queirós, põe à luz deslocamentos na forma de conceber a linguagem documental e na relação estabelecida entre o documentarista e os sujeitos representados. Através desse resgate desse cinema da década de 1960 interessado no “povo” brasileiro, observaremos como a possibilidade de um cinema gestado na periferia no contexto recente, como o de Queirós, passa por uma novidade na forma de narrar que diz respeito à posição de onde se fala na sociedade acerca dos conflitos representados, bem como por um novo lugar dado aos sujeitos representados e aos seus discursos na construção do filme. O contexto recente, facilitado pelas tecnologias digitais como salientado na citada entrevista do diretor ao Itaú Cultural, passa também por novos posicionamentos epistemológicos, como abordaremos no desenvolvimento do capítulo.

Num segundo tópico, voltado a uma análise mais pormenorizada dos primeiros filmes de Queirós, abordaremos a forma com que os sujeitos representados experimentam, subjetivam e expressam as relações de diferenciação e seus desdobramentos como representados nos filmes, como o racismo, a deficiência física, a dificuldade de representatividade política, dentre outras. Ao passo em que a coesão sugerida através do título de *Rap, o canto da Ceilândia* aponta para um “nós” local e um apego ao real, trata-se de uma construção ativa: da cultura popular e/ou black, do rap, da memória dos entrevistados e de outros elementos mobilizados pelo documentário. Uma comparação entre os procedimentos narrativos de *Rap, o canto da Ceilândia* (2005) e *A cidade é uma só?* (2012) permite que compreendamos as transformações no trato com a linguagem fílmica, que passa, em seus últimos filmes, a articular-se mais enfaticamente procedimentos documentais e ficcionalizantes, justamente quando passa a questionar, a partir de *A cidade é uma só?*, através de temas e formas, as relações entre documentário e realidade e a possibilidade de unidade identitária da Ceilândia. Quando, conforme a entrevista citada, o apego ao real “cai por terra” para seus filmes.

A forma com que os filmes que Queirós realiza a partir do Ceicine exploram as relações de diferença entre Brasília e Ceilândia, enfatizando os discursos subalternos, permitem que os compreendamos como discursos não-hegemônicos em uma relação socio-histórica e simbólica de poder na sociedade. Num terceiro e último tópico nesse capítulo, pensaremos a construção da Ceilândia como um Outro de Brasília. Os

princípios modernistas de desenvolvimento e horizontalidade que nortearam o projeto da capital federal (HOLSTON, 1993; COSTA, 1957) paradoxalmente desdobraram-se em formas de segregação bastante claras, podendo a periferia ser interpretada como um refugio desse projeto modernizador, o que já era apontado há mais de cinquenta anos pelo curta-metragem *Brasília – contradições de uma cidade nova* (Joaquim Pedro de Andrade, 1967). Esse e outros filmes que tematizam Brasília e sua relação com o entorno, muitas vezes resgatados como material de arquivo em filmes de Queirós, constituem um intertexto à produção do diretor da Ceilândia, ao passo em que elucidam o contexto sobre o qual seus filmes falam. Em nossa interpretação, a racionalidade e desenvolvimento idealmente centrífugos estabelecidos nos ideais da capital do Brasil teriam seus limites claros já em seu entorno que, através do cinema de Queirós, projeta sobre o centro seus discursos. De maneira adjunta, a relação estabelecida entre a cidade-monumento e suas cidades-satélites não abre mão de que identifiquemos hierarquizações e diferenças que operam dentro a própria periferia, formando justamente os grupos subalternos ressaltados por Queirós.

### **3.1 A representação do povo no documentário social moderno brasileiro**

Propomos no presente tópico que a fase moderna do cinema brasileiro lega um repertório intertextual assimilado pelas produções posteriores, dentre as quais a de Queirós, ao mesmo tempo em que pode ajudar a elucidar comparativamente por diferenciação as visciditudes do documentário contemporâneo. A intertextualidade, conforme exposta por Robert Stam (2013), se trata de um exame das repetições, assimilações, espelhamentos e transformações implicados entre obras da cultura. A partir desse conceito, analisaremos uma série de especificidades da forma documental em cinema tratando-as na esfera do seu desenvolvimento no Brasil quando ligada à representação do “povo”, das classes populares, temática que atravessa o cinema de Queirós. Para tanto, dentre a fase moderna do cinema brasileiro, abordaremos especialmente a Caravana Farkas, uma sequência de curtas-metragens realizados na década de 1960. Desenvolveremos, enfim, uma comparação crítica entre as possibilidades de representação desse conjunto de documentaristas na década de

1960 e as possibilidades que se evidenciam em um contexto recente de “pós-retomada” do cinema brasileiro (BARONE, 2011), no qual se situa a produção de Adirley Queirós, e que acompanha novas formas de negociação entre os regimes de ficção e documentário e uma virada epistemológica nas ciências sociais.

De marcante papel na busca pela representação do “povo” no cinema do Brasil, os documentários da Caravana Farkas, insertos no fenômeno do Cinema Novo<sup>47</sup> e no contexto da década de 1960, contudo não foram pioneiros no tema. Em 1935, Humberto Mauro havia filmado *Favela de Meus Amores*, ambientado no morro carioca, “expressão prévia do cinema novo” (2003, p. 49) segundo Glauber Rocha. Ademais, conforme Robert Stam (2013, p. 114), autores precursores do Cinema Novo como Alex Viary e Nelson Pereira dos Santos, “influenciados tanto por Gramsci quanto pelo neorealismo italiano”, publicaram artigos já no início da década de 1950 defendendo um cinema “nacional” e “popular”. Outros intelectuais no Brasil já criticavam a ocupação das salas de cinema por produtos europeus ou estadunidenses e apontavam a necessidade de reconquista desses mercados com produtos de “qualidade”, diferentes das tradicionais chanchadas produzida no país, especialmente pela Vera Cruz, em São Paulo<sup>48</sup>.

Nelson Pereira dos Santos, em 1955, lançou o longa-metragem *Rio, 40 graus*, que levou às telas as ruas do Rio de Janeiro, representando o samba, a interracialidade, a desigualdade e alguns modos de socialização específicos da capital carioca à época. Foi um dos primeiros filmes brasileiros que tomou a favela como locação de filmagem, tido por Glauber Rocha como “o primeiro filme brasileiro verdadeiramente engajado” (2003, p. 15). Também importa remeter ao curta-metragem

---

<sup>47</sup> Os “cinemas novos” surgem no rastro da Nouvelle Vague francesa de 1959-1962 e do neo-realismo, italiano, já bastante relacionados a um viés autorista no cinema (AUMONT e MARIE, 2003, p. 39; XAVIER, 2001, p. 7). Para Marie e Aumont (2013, p. 49-50), “muitos movimentos de renovação mais ou menos profunda de cinematografias nacionais principalmente europeias [...] e sul-americanas” denominaram-se Cinema Novo, como no Chile, Polônia e Portugal (lá era chamado Novo Cinema). Nessa corrente transnacional, Robert Stam, (2013, p. 116) postula que há diferenças locais: na Europa o autor “era porta-voz do sujeito individual soberano, enquanto a abordagem terceiro-mundista ‘nacionalizava’ o autor, considerado porta-voz não apenas da subjetividade individual, mas, em vez disso, da nação em seu conjunto”. Nesse panorama, “não seria exagerado dizer que a experiência viva da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária foi uma variante nacional de um fenômeno que se espalhou mundo afora” (RIDENTI, 2005, p. 90).

<sup>48</sup> Bastante diferentes das pioneiras da *Cinédia*, produzidas no Rio de Janeiro, com Grande Othelo e Oscarito, marcadas pela carnavalização, escracho e crítica ao *status quo*.

documentário *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), que havia, pela primeira vez, captado imagens em movimento das formas de trabalho do quilombo homônimo ao filme, bem como o som das vozes dos quilombolas, denunciando a condição a que eram sujeitos. A novidade desses filmes estava, em parte, na possibilidade de adentrar lugares até então nunca filmados e captar entrevistas mesmo ao ar livre, em uma época em que a maioria das grandes produções de cinema, documentários ou ficções, sofriam a necessidade de regravar a maioria das vozes captadas devido às limitações usuais de sonorização.

Na mesma década de 1950 chegavam ao Brasil as câmeras filmadoras portáteis que não faziam barulho e os captadores de áudio *Nagra*, bastante fáceis de carregar se comparados aos equipamentos até então presentes no mercado. Essa tecnologia trouxe um novo panorama para a produção documental pelo mundo, aumentando a mobilidade dos documentaristas e as condições para que se gravassem vozes audíveis até quando operando fora de estúdio. Esta forma de produzir é usualmente denominada *cinema direto*, conceito tributário do filme *Primary* (1962) do cineasta estadunidense Robert Drew, que diz respeito à técnica de filmagem que conjuga às imagens a captação de som sincrônica. Os filmes de Drew, que usavam do mesmo tipo de equipamento portátil a que viemos referindo, abriam mão da trilha musical e da narração – esta, na prática, nunca foi abandonada em todo, mas teorizava-se sobre sua abolição – e almejavam a objetividade jornalística através de uma maior pureza na aproximação com o real. Essa forma de fazer do *cinema direto* acabou dando os contornos de muito do que se pensou à seguir a respeito de documentário<sup>49</sup> e por

---

<sup>49</sup> Quanto à especificidade do documentário, o *Dicionário teórico e crítico de cinema* (AUMONT e MARIE, 2003, p. 86) propõe que, o filme assim identificado “tem, quase sempre, um caráter didático ou informativo, que visa, principalmente, restituir as aparências da realidade, mostrar as coisas e o mundo tais como eles são”. Contudo, os mesmos autores colocam que “a evolução da história das formas no cinema está aí para demonstrar que as fronteiras entre documentário e ficção nunca são estanques e variam, consideravelmente, de uma época a outra, e de uma produção nacional a outra” (Idem., p. 86-7). Em afinidade, Bill Nichols (2010, p. 47), autor fortemente influenciado pelos estudos culturais, defende que “a definição de documentário é sempre relativa ou comparativa (...) define-se pelo contraste com filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda”, fundamentando-se, portanto, em um processo de diferenciação entre gêneros. No que trata à particularidade do documentário, ainda que se refira à realidade e ao “real”, não se trata de um acesso literal à “verdade” – o que vem sendo amplamente desmistificado por autores como Menezes (2003) –, mas de uma forma propriamente fílmica de projeção sobre o social. A distinção entre documentário e ficção só pode ser apreendida de acordo com a especificidade das inflexões teóricas e críticas que, a cada vez, tanto repõem quanto deslocam, em graus diversos, as diferenças e as aproximações entre os dois domínios.

consequente da fase moderna do documentário brasileiro: a busca pela apreensão objetiva com narrador pretensamente neutro<sup>50</sup>.

A aplicação da nova tecnologia portátil de filmagem foi ao encontro de uma série de ideias e experiências que transitavam na sociedade brasileira e no cinema mundial à época. Inspirados em parte pelos esforços de Linduarte, de Nelson Pereira dos Santos e pela tradição de documentário, em parte devido a uma esperança de renovação nacional na politicamente turbulenta década de 1960, alguns jovens documentaristas no Brasil ligados à tradição do Cinema Novo<sup>51</sup>, realizaram uma série de curta-metragens e deram início à fase dita “moderna” no documentário brasileiro, a qual viveu, segundo Ismail Xavier, “os debates em torno do nacional-popular e da problemática do realismo, dados que nos lembram, em especial, o contexto italiano” (2001, p. 15)<sup>52</sup>. Thomas Farkas, húngaro naturalizado brasileiro, financiou muitos desses filmes que tinham como assunto o povo brasileiro, especialmente as classes populares, propondo, na expressão de Ismail Xavier (2001, p. 27), uma “descoberta do Brasil” vista a escassez de imagens de certas regiões do país na época<sup>53</sup>. Guilherme da Rosa afirma que, nesse contexto, “como em outros ímpetus modernos, há um desejo de reescrever a história, aqui em sentido de encontrar o que pode definir o Brasil como cinematografia” (2012, p. 22). Para Ismail Xavier (2001, p. 26-27), a geração de diretores ligada ao Cinema Novo

eficiente na escolha de um ‘modo de produção’ factível e lúcida em suas opções estéticas [...] desenhou o projeto político de uma cultura audiovisual crítica e conscientizadora quando o nacional-populismo parecia ainda uma alternativa

<sup>50</sup> Para mais sobre estilos de documentário e sua história, ver (NICHOLS, 2010; BARNOUW, 1974).

<sup>51</sup> Este não se constitui apenas de documentários mas por uma série de filmes, muitas vezes de ficção, que coadunavam em certa perspectiva estética e ideológica, na qual operavam também alguns críticos de cinema.

<sup>52</sup> Na definição de Ismail Xavier (2001, p. 14), “cinema moderno remete a uma pluralidade de tendências” que podem ser “referidas à formação do estilo moderno no sentido de André Bazin – este que envolve a referência a Renoir, a Welles e ao neo-realismo” (Idem., p. 14-5), havendo portanto, “sintonia e contemporaneidade do Cinema Novo e do Cinema Marginal com os debates da crítica e com os filmes dos realizadores que, tomando a prática do cinema como instância de reflexões e crítica, empenharam-se, em diferentes regiões do mundo, na criação de estilos originais que tensionaram e vitalizaram a cultura.” (Idem., p. 15).

<sup>53</sup> Conforme Simonard (2006), era considerado necessário expor às classes médias imagens tipicamente “terceiro-mundistas”, o que só anos mais tarde veio a ser a bandeira de programas na televisão como o *Globo Shell Especial*, que, não por acaso, teve na sua fundação documentaristas previamente envolvidos na Caravana Farkas.

viável apta a conduzir as reformas de estruturas do país apoiada pela militância sindical e pelos partidos de esquerda.

Nas palavras de Marcelo Ridenti (2005)<sup>54</sup>, a época estaria marcada por uma estrutura de sentimento da brasilidade (romântico-)revolucionária. Ancora sua reflexão no conceito de Raymond Williams (1979): a “estrutura de sentimento” apresenta-se como uma resposta a determinadas mudanças na realidade social, “um fenômeno vasto, com diversas expressões artísticas e também políticas” (RIDENTI, 2005, p. 83), que permeia obras e formas de pensar sem que necessariamente os agentes percebam-na no momento em que a constituem. É a expressão do “pensamento tal como sentido e do sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada” (Williams, 1979, p. 135 *apud* RIDENTI, 2005, p. 82). Ligada às práticas sociais e aos hábitos mentais de uma época, a estrutura de sentimento difere da ideologia, que diz respeito mais diretamente às elaborações teóricas ou intelectuais. Ridenti propõe que o romantismo “não seria apenas uma corrente artística nascida na Europa na época da revolução francesa e que não passou do século XIX” (2005, p. 83)<sup>55</sup>, mas que “o florescimento cultural e político dos anos de 1960 e início dos de 1970 na sociedade brasileira pode ser caracterizado como romântico-revolucionário” (Idem., p. 84):

no contexto social, econômico, político e cultural brasileiro a partir do final dos anos de 1950, recuperar o passado na contramão da modernidade era indissociável das utopias de construção do futuro, que vislumbravam o horizonte do socialismo. [...] a valorização do povo não significava criar utopias anticapitalistas passadistas, mas progressistas; implicava o paradoxo de buscar no passado (as raízes populares nacionais) as bases para construir o futuro de uma revolução nacional modernizante.

---

<sup>54</sup> “[...] hoje se pode identificar com clareza uma estrutura de sentimento que perpassou boa parte das obras de arte a partir do fim da década de 1950. Ela poderia ser chamada de diferentes modos – necessariamente limitadores, pois uma denominação sintética dificilmente seria capaz de dar conta da complexidade e da diversidade do fenômeno. Pode-se propor, sem excluir outras possibilidades, que seja chamada de estrutura de sentimento da brasilidade (romântico-) revolucionária” (Idem., p. 83).

<sup>55</sup> Ridenti faz referência ao que Löwy e Sayre (1995) classificam como “romantismo utópico”. Esse tipo visaria “instaurar um futuro novo, no qual a humanidade encontraria uma parte das qualidades e valores que tinha perdido com a modernidade: comunidade, gratuidade, doação, harmonia com a natureza, trabalho como arte, encantamento da vida. No entanto, tal situação implica o questionamento radical do sistema econômico baseado no valor de troca, lucro e mecanismo cego do mercado: o capitalismo” (Löwy e Sayre, 1995, p. 325, *apud* RIDENTI, 2005, p. 83).

Para Marcelo Ridenti (2005, p. 85), a estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária não teria nascido na ditadura militar, mas antes, no período democrático entre 1946 e 1964, “especialmente no governo Goulart, quando diversos artistas e intelectuais acreditavam estar na crista da onda da revolução brasileira em curso”. Tal sentimento teria sido alimentado ainda pelo fato de que Juscelino Kubitschek chamou Oscar Niemeyer, filiado ao PCB, para o planejamento de Brasília (ainda que tenha mantido o partido na ilegalidade). As ideias de “modernização” e “revolução” podem ser pensadas naquele período também para além de seus desdobramentos na esquerda, sublinhando a conformação de uma estrutura de sentimento: o golpe militar de 1964 é referido por seus simpatizantes como “revolução”; antes, a busca pela modernização do Brasil estava também presente no discurso de Juscelino Kubitschek acerca da construção da nova capital (cf. HOUSTON, 1993). Em sintonia com essa efervescência política, estava em andamento no Brasil da época

Um dos processos de urbanização mais rápidos da história mundial: de 1950 a 1970, a sociedade brasileira passou de majoritariamente rural para eminentemente urbana, com todos os problemas sociais e culturais de uma transformação tão acelerada. (RIDENTI, 2005, p. 87).

Assim, conforme o autor, muitos dos artistas em atividade no Brasil pós-década de 1950, embalados por discursos de esquerda num contexto emblemático da história política nacional – que foi o que se estendeu entre o governo de JK e a ditadura militar – compartilhavam de um imaginário crítico, impregnado de um “romantismo” que não foi assim à época tipificado. Interessa que o ideal “romântico” não está exclusivamente ligado à revolução, mas em parte à reação. Desdobra-se contraditoriamente em uma mitificação do povo por parte dos intelectuais da época, de fundo essencialista; contexto em que, por exemplo, Darcy Ribeiro escreve *O povo brasileiro* (2006). Cientes da limitação da aplicação do projeto moderno no caso brasileiro e, portanto, da recorrência de formas tradicionais e agrárias tanto na economia como na organização social e na vida cotidiana, esses intelectuais e documentaristas buscavam expressar o nacional através dos candangos, trabalhadores e camponeses. As obras que Ridenti afirma estarem imbuídas deste sentimento, dentre as quais o Cinema Novo de forma geral,

revelam a emoção e a solidariedade dos autores com o sofrimento do próximo, a denúncia das condições de vida subumanas nas grandes cidades e, sobretudo, no campo. Enfoca-se especialmente o drama dos retirantes nordestinos. [...] Os artistas engajados das classes médias urbanas identificavam-se com os deserdados da terra, ainda no campo ou migrantes nas cidades, como principal personificação do caráter do povo brasileiro, a quem seria preciso ensinar a lutar politicamente. Propunha-se uma arte nacional-popular que colaborasse com a desalienação das consciências. Recusava-se a ordem social instituída por latifundiários, imperialistas e – no limite, em alguns casos – pelo capitalismo (Idem., p. 87).

Assim, ao passo em que se buscava reestabelecer a forma dos filmes esteticamente, buscava-se também um novo Brasil e um novo sujeito brasileiro. Nesse contexto, a vida na periferia carioca foi representada no conjunto de curtas-metragens de ficção *Cinco vezes favela* (Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Miguel Borges, Marcos Farias, 1962). Dentre estes, *Couro de Gato* (Joaquim Pedro de Andrade, 1960) foca em um grupo de meninos do Morro do Catalango passando por interpéries diversas na tentativa de ganhar algum dinheiro até o fim do dia: o ambiente da favela, em aparente crescimento e, ainda assim, ruralizado sugere a sua relação com o êxodo do campo. Buscava-se, como elemento transformador nesse cinema, essas populações vivendo às margens das benesses do capitalismo:

o modelo para esse homem novo estava, paradoxalmente, no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do 'coração do Brasil', supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista. (RIDENTI, 2005, p. 84)

*Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964) é outro exemplo dessa busca. Numa época em que o voto era vedado aos analfabetos, entrevista cortadores de cana não-alfabetizados que, conforme os próprios testemunhos, trabalhavam sob chuva ou sol e nunca haviam visto uma câmera ou tocado em dinheiro. A partir das imagens de seus corpos e roupas, podemos imaginar a insalubridade da vida que levam, em condições de semi-escravidão. A narrativa denuncia a amplitude do analfabetismo e o relaciona com a tradicional exploração do coronelismo nordestino. Há no filme uma cena onde vemos os rostos desses caboclos em uma pausa do trabalho, enquanto a locução explica que os analfabetos perfazem 2/3 da população brasileira, sugerindo e justificando ser este o rosto do povo. O problema brasileiro é explicado, no filme de

Hirszman, a partir da má distribuição de oportunidades e recursos, a serem corrigidas por um projeto modernizador adequado. Assim, há uma dissonância entre, de um lado, os ideais do projeto modernizador dos cineastas e intelectuais ligados ao Cinema Novo e à Caravana Farkas – ou, de alguma forma, daqueles em sintonia com suas ideias – e, de outro, os ideais modernizantes do Governo Federal, para quem a identidade nacional não deveria passar pelo tipo de imagem que interessava ao Cinema Novo.

Tais princípios estão representados na obra de Glauber Rocha, bastante lembrado cineasta e intelectual brasileiro da época que, embora não tenha tomado parte na referida série de documentários, exerceu influência sobre a produção dessa geração de documentaristas, por exemplo, no livro *Revisão crítica do cinema brasileiro* (ROCHA, 2003), publicado inicialmente em 1963, onde busca uma genealogia do Cinema Novo no Brasil, justificando sua existência e, por sua vez, seu aspecto teleológico. No manifesto *Eztetyka da Fome* (ROCHA, 2004), da mesma época, propunha que a fome e a pobreza seriam a trágica originalidade do cinema brasileiro, instrumentos de choque a serem explorados na busca pelo desenvolvimento de uma estética local. Essa fome sentida pelos brasileiros/latino-americanos, consequência da sua relação desigual com o ocidente civilizado, ainda que sentida, não era compreendida: inspirado pela dialética entre colonizado e colonizador nos escritos de Fanon<sup>56</sup>, seria a função do Cinema Novo dissecar reflexivamente esse karma. Paradoxalmente, tal fome, fruto das desigualdades, era também a possibilidade de sua superação.

Em seu manifesto, Glauber rompe de forma contundente e radical com o discurso humanista de “vitimização” da pobreza, em que, piedosamente, a fome era representada através de um choro calado e folclórico. Indo contra àquilo que chamou de “paternalismo do europeu” – pelo qual o “colonizador” se compadece do “colonizado” de forma melodramática – o diretor clama por estética que denuncie a brutalidade da fome e traga a violência revolucionária capaz de fazer com que o “colonizador” compreenda a existência do “colonizado”. (CLAVERY, BOGADO e ONETO, 2012, p. 3)

---

<sup>56</sup> “[...] uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino” (ROCHA, 2004, p. 66).

Apresentado primeiramente durante as discussões da Resenha do Cinema Latino-Americano de Gênova, no congresso *Terzo Mondo e Comunità Mondiale*, na Itália, o manifesto da *Estétyka da fome* buscava também apresentar o latino-americano para o europeu sob uma nova interpretação.

Enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como sintoma trágico, mas apenas como dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino. (ROCHA, 2004, p. 63)

O projeto artístico do Cinema Novo era muitas vezes apoiado e amparado pelo CPC (Centro Popular de Cultura)<sup>57</sup>, por sua vez ligado à UNE (União Nacional dos Estudantes). Objetivava uma arte que falasse a partir do Brasil, tanto em forma quanto em conteúdo, e que pudesse dialogar melhor com as classes populares e com o “povo” de uma forma geral do que as formas estéticas até então postas no cinema brasileiro, estando o parque exibidor dominado pelo mercado estrangeiro e pelas produções da então decadente Companhia Cinematográfica Vera Cruz<sup>58</sup>. Em afinidade com a interpretação do CPC, para Glauber Rocha (2014), o alienante cinema de estúdio, cultura da superestrutura que “reflete as ideias evasivas do capitalismo reformista” (Idem., p. 40), deveria ser combatido pelo autor, “inimigo dessa cultura” (Idem., p. 37): o autor seria “o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética” (Idem., p. 36)<sup>59</sup>.

Os militantes do PCB (Partido Comunista Brasileiro) difundiam um dualismo que, na definição de Ismail Xavier (2001, p. 30), “sublinhava a oposição entre um país rural, matriz da identidade nacional, e um país urbano, lugar de uma descaracterização da cultura por força da invasão dos produtos da mídia internacional”. Essa parte rural e

<sup>57</sup> O CPC, “talvez o mais importante interlocutor do Cinema Novo” (SIMONARD, 2006, p. 84), cuja meta era “utilizar elementos da cultura popular para desalienar o povo”, (Idem., p. 26), também estava filosoficamente ligado ao ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), órgão de pesquisa em ciências sociais criado em 1955 e extinto após o golpe militar.

<sup>58</sup> Funcionou entre 1949 e 1954, fundada por Franco Zampari e Francisco Mattarazzo Sobrinho na cidade de São Bernardo do Campo/SP, participou da realização de mais de 40 filmes longa-metragem. A empresa paulista produzia muitas chanchadas, ambientando suas filmagens em estúdios, seguindo uma forma narrativa inspirada pelas produções clássicas do cinema estadunidense.

<sup>59</sup> Escreveu na década de 1960 que “se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução” (ROCHA, 2003, p. 36); “É o senso do verdadeiro cinema que necessita ser encorajado. É o conhecimento de seu valor internacional que devemos cultivar. É sobretudo a consciência do seu papel, da sua responsabilidade para com o público que precisa ser inculcado nos neófitos” (Idem., p. 70).

arcaica era cultivada até pelas esquerdas “no plano simbólico, como reserva da autenticidade nacional ameaçada” (XAVIER, 2001, p. 30). Para Ridenti, a visão dualista do CPC (2005, p. 85), “apontava a sobreposição de um Brasil moderno a outro atrasado”, onde haveriam

resquícios feudais ou semifeudais no campo, a serem removidos por uma revolução burguesa, nacional e democrática que uniria todas as forças interessadas no progresso da nação e na ruptura com o subdesenvolvimento (a burguesia, o proletariado, os setores das camadas médias e também os camponeses), contra as forças interessadas em manter o subdesenvolvimento brasileiro, a saber, o imperialismo e seus aliados internos, os latifundiários e os setores das camadas médias próximos dos interesses multinacionais.

A busca pela superação desse dualismo está poeticamente representada em um dos filmes de maior reverberação de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na terra do Sol* (1963). Ambientado na Bahia, apresenta-nos Manoel, um camponês logrado pelo patrão e que, após assassiná-lo, foge de jagunços financiados pela Igreja Católica e por latifundiários. A narrativa expressa uma desigual luta entre o povo e os detentores do poder, em um debate “sobre as formas de consciência do oprimido” (XAVIER, 2001, p. 19), sublinhando o “desejo de violência diante da opressão” (Ibidem.). Com a sequência desse filme, *O dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), Glauber Rocha ganhou o prêmio de Melhor Diretor no Festival de Cannes de 1969. O prestígio legado no exterior a Rocha e outros artistas e, por extensão, ao cinema brasileiro, abre espaço para que a partir daí, o governo militar a partir da Embrafilme, saúde o Cinema Novo. Isso fez com que, na multifacetada história do cinema brasileiro, sobrevivessem, durante a ditadura, modelos de produção alheios ao “comercial”, muitas vezes sendo o cinema “autoral” o internacionalmente mais reconhecido, mais precisamente tratando-se do Cinema Novo e Cinema Marginal<sup>60</sup>.

No Brasil, as recepções ao projeto cinemanovista foram variadas. O fator mais óbvio que limitou a visibilidade de alguns dos documentários foi a censura por parte dos militares. Exemplo emblemático desse efeito é *Cabra Marcado pra Morrer* (Eduardo

---

<sup>60</sup> Para Xavier (2001, p. 14), o “Cinema Novo e o Cinema Marginal, entre final da década de 1950 e meados dos anos 1970”, apresentam uma unidade: seriam “sem dúvida, o período estética e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro. As polêmicas da época formaram o que se percebe hoje como um movimento plural de estilos e ideias que, a exemplo de outras cinematografias, produziu aqui a convergência entre a ‘política dos autores’, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que maram o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial”.

Coutinho, 1984), que buscava recuperar a trajetória de um líder sindical ameaçado de morte no interior de Pernambuco: teve as filmagens interrompidas e algumas películas incendiadas por perseguição política em 1964; só pôde ser concluído 20 anos mais tarde, em período de senilidade da ditadura. Estes curtas-metragens, dirigidos por jovens diretores universitários às vezes estreados, à despeito do estilo cuidadoso, nunca chegaram à televisão, seu destino idealizado. Com efeito, mesmo os filmes concluídos foram por muito tempo exibidos principalmente em mostras menores e mais reservadas. Apenas mais tarde o Cinema Novo, o Tropicalismo e o Cinema Marginal<sup>61</sup> conseguiriam janelas de coação com a ditadura, porém em outros termos do que os primeiros documentários como *Maioria Absoluta* (Leon Hirzsmann, 1964). Além das repressões militares, segundo o historiador Pedro Simonard (2006, p. 42), o retrato da pobreza nesses primeiros filmes, interessados em despertar a atenção das classes médias brasileiras e de cativar o povo de uma forma geral, encontraram barreiras para mobilizar estas pessoas. Em detrimento do almejado por seus autores, “a burguesia e a classe média não viam [esses filmes] porque não gostavam da imagem do Brasil que lhes era mostrada”. Não obstante, conforme Ismail Xavier, os próprios sujeitos representados nos filmes, muitas vezes apresentados como massas – estritamente como uma “classe” – acabaram por não responder ao projeto do Cinema Novo (2001, p. 59), por vezes a estranhar ou negar a narrativa construída acerca de si. Segundo Pedro Simonard (2006, p. 42):

Ao criticar a chanchada e afastar-se do público cultivado por ela, o Cinema Novo relegou-se a um enorme isolamento. Desligando-se de sua classe de origem [as classes médias], criticando-a pela sua xenofilia [...] ele perdeu o apoio que ela poderia lhe dar. Em contrapartida, [...] o povo não se sentia representado por esses jovens que só lhe dirigiam a palavra para mostrar-lhe o quanto agia erradamente. Isso criou um enorme problema de comunicação e relacionamento.

Nem todos os artistas de cinema do período compartilhavam de um ímpeto revolucionário ou se afinavam aos princípios do manifesto de Glauber Rocha: o *Jeca de Amácio Mazzaropi*, que, antes do cinema, já povoava o rádio e o circo, é um exemplo

---

<sup>61</sup> O Cinema Marginal valorizava o grotesco e o erotismo/pornografia. Inspirado pela Nouvelle Vague francesa e pelo cinema independente estadunidense, surge em oposição ao Cinema Novo. Está ligado à “estética do lixo” - uma resposta à “estética da fome” de Glauber Rocha – que busca por uma linguagem do Terceiro Mundo relacional à precariedade material.

dessa dissonância. Como forma escrachada de representação do “povo”, remontava às chanchadas carnavalescas dos anos 1930 caracterizadas pelo humor corrosivo e ironia ao *status quo*, além de tributário de uma linguagem própria de manifestações culturais populares (BALIEIRO, 2014). Nesse contexto de meados da década de 1960 até meados da década seguinte, enquanto o Cinema Novo se consolidava a maior contribuição do Brasil ao cinema mundial, Mazzaropi era tido como “o maior êxito de bilheteria do Brasil”<sup>62</sup>. Este diretor e ator, numa época em que o cinema era ainda acessível às classes populares<sup>63</sup>, foi muitas vezes a maior bilheteria no mercado exibidor brasileiro<sup>64</sup>, feito considerável para produtos nacionais. O ator/autor, sem ensino superior, era oriundo da Vera Cruz, companhia à qual o projeto do Cinema Novo opunha-se diretamente. Mazzaropi vivia uma relação tensa com os cinemanovistas e com a crítica cinematográfica: ao mesmo tempo em que tinha apelo popular<sup>65</sup>, não era usualmente bem resenhado<sup>66</sup>. Conforme relatou em entrevista (*apud* SALEM, 1970, s/p), “nunca recebeu uma crítica construtiva da crítica cinematográfica especializada [...] que aplaude um cinema cheio de símbolos, enrolado, complicado, pretensioso, mas sem público”. Na mesma entrevista, afirma que fazia um cinema baseado no que “o público gosta”, uma maneira de gerar dinheiro e investi-lo na indústria cinematográfica nacional. Retrospectivamente, o artista diz<sup>67</sup>:

Muita gente faz cinema no Brasil para consumo próprio e não percebe que não faz sucesso porque vive divorciada do povo, falam uma linguagem intelectual e o povo não gosta de pensar. Analisem bem o *Tubarão* (Steven Spielberg,

<sup>62</sup> Em matéria de Alberto Shatovsky, no Jornal *Última hora*, em 1978, conforme texto online de Marina Gadelha (2013, s/p).

<sup>63</sup> O cinema se consolida internacionalmente como produto popular em um primeiro momento. Apenas após a Segunda Guerra Mundial há uma segmentação, especialização e elitização do cinema em várias direções, o que inclui seu preço para o público. Nesse contexto, o cinema de Mazzaropi e a chanchada são resquícios de um momento do cinema mundial.

<sup>64</sup> Conforme Marcelo Miranda (2012, s/p), “nenhum dos 33 filmes que Mazzaropi protagonizou foi fracasso comercial, e a maioria deles [...] levava de três a seis milhões de espectadores às salas em todo o país”.

<sup>65</sup> Paulo Moreira Leite (1977, s/p) diz que Mazzaropi tinha a simpatia dos “hippies do Paissandu” como grande apreço do presidente/general Médici. “Ainda no governo, seu serviço de relações públicas deu muita divulgação a uma sessão de *Casinha Pequeninina* (Glauco Mirko Laurelli, 1963), feita em plena Guarujá do Riacho Fundo, especial para o general e a família”.

<sup>66</sup> Os críticos de sua época comumente não notavam que este artista hardava uma linguagem da cultura carnavalesca, cuja origem é a chanchada dos anos 1930, cuja origem é ainda anterior, na cultura popular de rua. Assim, esta linguagem de inversões, à maneira bakhtiniana, também contesta padrões hegemônicos classistas, urbanos, dentre outros.

<sup>67</sup> depoimento a Caco Barcelos (1976, s/p).

1975), os americanos fazem e levam o dinheiro daqui. Me dá uma vontade de dar um soco nos braços daquele bonecão quando ele aparece com aqueles dentão na tela. Porque nós não fizemos para o dinheiro ficar aqui mesmo?

Muitas vezes Mazzaropi e os documentários da fase moderna do cinema brasileiro passaram por temas semelhantes: as classes trabalhadoras brasileiras, o mundo rural do trabalho braçal, os analfabetos, as manifestações populares, etc. *Jeca Tatu* (Milton Amaral, 1959) é um filme que se aproxima da crítica social ao colocar o Jeca, encarnado por Mazzaropi, em uma situação que evidencia a questão da terra colocando o protagonista em desacordo com os latifundiários. Por outro lado, em uma linguagem diversa do Cinema Novo, o Jeca é representado como indolente, sem nunca admitir sua preguiça: “estou cansado”, ao que justifica mentirosamente: “trabalhei o dia todo”. O foco nas tensões do campo ou trabalhistas presentes em alguns dos primeiros filmes de Mazzaropi vão migrando ao longo de sua carreira para o foco em valores cristãos, defesa da unidade da família, etc. Como crítica à abordagem cinemanovista, o intérprete do Jeca disse em entrevista à revista *Veja* (apud SALEM, 1970, s/p):

Só acho que a gente tem que se decidir: ou faz fita para agradar os intelectuais (uma minoria que não lota uma fileira de poltronas de cinema) ou faz para o público que vai ao cinema em busca de emoções diferentes. O público é simples, ele quer rir, chorar, viver minutos de suspense.<sup>68</sup>

Em uma perspectiva distinta à de Mazzaropi, Jean-Claude Bernardet, no livro *Cineastas e imagens do povo* (1985), também problematiza a postura que os documentaristas brasileiros ligados ao documentário moderno mantiveram frente aos sujeitos representados. Em relativo desencontro com a perspectiva de Marcelo Ridenti – que fala de uma empatia para com os grupos subalternos por parte dos

---

<sup>68</sup> O enrevistador responde à seguir “Você parece ter muita raiva dos intelectuais”. Mazzaropi replica: “E tenho mesmo. É fácil um fulano sentar numa máquina e escrever: Hoje estréia mais um filme de Mazzaropi. Não precisam ir ver, é mais uma bela porcaria. Mas não explicam por quê. Talvez com raiva pelo fato de eu ganhar dinheiro, talvez por acreditarem que faço as fitas só para ganhar dinheiro. Mas não é verdade, porque o maior de todos os juízes fugiria dos cinemas se isso fosse verdade - o público”. Interessa perceber que, após a fase do Cinema Novo que Ridenti (2005) definiria como “romântico-revolucionária”, ou seja, durante a década de 1960, muitos dos autores do Cinema Novo deixaram de fazer filmes aos moldes de *Viramundo* e esta forma de pensar e fazer deixou de ser predominante também dentre o próprio cinemanovismo. Devido às pressões do contexto militar, muitos dos artistas migraram para a televisão e para as empresas de comunicação, tornando-se possivelmente os mesmos críticos de cinema, em tensão com Mazzaropi. Nas palavras de (RIDENTI, 2006, p. 109) “esgotaram-se as coordenadas históricas em que frutificou certa estrutura de sentimento que, não raro, converteu-se em ideologia legitimadora da indústria cultural brasileira”.

cinemanovistas, simpatizantes que almejavam libertá-los dos males do imperialismo – Bernardet defende que há um distanciamento entre, de um lado, a periferia, a pobreza e seus saberes; de outro, a condição econômica e o universo político e cultural dos realizadores dos documentários. Para Bernardet, os autores dos documentários acabaram muitas vezes por subjugar as verdades dos sujeitos representados, dando como exemplo deste efeito *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), lançado apenas um ano após o golpe militar. O tema do documentário é o “contingente nordestino da classe operária paulista (classe operária que é a principal do país e cujo contingente nordestino é extremamente elevado)” (BERNARDET, 1985, p. 27) ou a migração diária de nordestinos para a cidade de São Paulo, em um contexto de crescimento da metrópole e êxodo rural. O contingentes de migrantes entrevistados que, conforme os depoimentos, viajavam em busca de trabalho e melhores condições de vida, acabavam em geral mal empregados na construção civil, indústria ou então desempregados. São apresentados seus rostos, objetos e as casas de alguns. No terceiro ato do curta-metragem, este personagem/classe é representado em rituais de candomblé, nas igrejas católicas ou em uma sessão dominical de culto protestante que ocupa toda a extensão de uma praça pública num domingo. No clímax do filme, seus corpos recebem entidades ou entram em transe. No desfecho, sugere-se que a maioria deles, sem sucesso na empreitada urbana, não pôde evitar voltar para o lugar de onde veio.

*Viramundo* foi realizado em 1965, planejado em 1964 e tenta responder a uma pergunta latente: por que o golpe de Estado de 31 de março de 1964 ocorreu sem resistência popular significativa, quando intelectuais e líderes políticos pensavam que o povo estava se mobilizando num sentido revolucionário? O filme responde: eis a situação da classe operária [...] Ela não tem como se afirmar, se mobilizar, só se resolve na alienação. (BERNARDET, 1985, p. 27)

Assim, Bernardet expõe um distanciamento entre cineastas e povo que passa tanto por uma diferença de classe<sup>69</sup> quanto de origem – os cineastas oriundos dos centros urbanos civilizados e os sujeitos representados vindos das zonas rurais do nordeste – que, no caso de *Viramundo*, se potencializa ao longo da narrativa quando,

---

<sup>69</sup> Conforme Pedro Simonard (2006, p. 17), a ideia de que “as questões tratadas pelo Cinema Novo vinham marcadas pela sua origem de classe”, que “eram questões típicas da classe média esclarecida, com poucas possibilidades de exporem os anseios do povo”, aproxima Bernardet de Paulo Emílio Salles Gomes e Roger Bastide.

enfim, os nordestinos “vão embora” da capital, onde permanece a câmera. Nas palavras de Bernardet, esse efeito se deve a uma “postura sociológica” (p. 14) assumida pelos realizadores: a elaboração do curta-metragem teve o amparo de cientistas sociais desde o seu argumento central, como anuncia uma placa logo nos primeiros segundos do documentário<sup>70</sup>. O efeito dessa postura seria que os sujeitos são tratados como “coisa”, não têm participação no desenvolvimento das premissas norteadoras da obra<sup>71</sup>. Compreendemos, tal como Guilherme da Rosa, que a definição de Jean-Claude Bernardet acerca do “modelo sociológico” encontrável no documentário moderno brasileiro se refere a um mecanismo que “aproxima o olhar do diretor da forma de constituição do conhecimento moderno, à moda cartesiana” (ROSA, 2012, p. 23). Um método que parte da premissa de “que a parte pode explicar, retoricamente, o todo” (Idem., p. 24) e que, portanto, seria possível que o registro da vida cotidiana de um operário ou de um grupo deles, como em *Viramundo*, pudesse inseri-lo em um enquadramento coerente de classe elucidativo das determinações de sua condição e, por extensão, do operariado ou, ainda mais, do povo brasileiro. Este mecanismo fundamentado nas formas de narrar deste tipo de documentário, que conforme Bernardet, “não permite que os sujeitos do documentário tenham acesso a suas verdades” (Idem., p. 27), os produz enquanto sujeitos sob um regime de verdade próprio da narrativa, como um “outro de classe” (Idem., p. 25).

Não buscamos corresponder nossa visão de “sociológico” ao proposto por Bernardet<sup>72</sup>, mas atentar para os seus apontamentos sobre a especificidade da

<sup>70</sup> “As pesquisas realizadas para a elaboração do argumento deste filme foram orientadas pelos professores Octavio Ianni, Juarez Brandão Lopes e Cândido Procópio”.

<sup>71</sup> Para Bernardet (1985, p. 14), a postura assumida pelos cineastas e cientistas responsáveis pelos filmes “justifica a exterioridade do locutor em relação à experiência. Justifica, e mais: torna necessária essa exterioridade, já que quem vivencia a experiência só consegue falar de sua superfície. Os migrantes, de que os entrevistados são a amostragem, são o objeto de fala do locutor, que se constitui em sujeito detentor do saber. Sua participação na experiência seria a própria negação de seu saber, já que dentro da experiência só se obtém dados individuais, parciais, fragmentados”.

<sup>72</sup> Sua visão, pejorativa em relação à sociologia, a caracteriza como um método tipicamente funcionalista de exteriorização do objeto. Talvez o que tenha amparado esse atrelamento venha dos embates com a “Escola Sociológica Paulista” da antiga Faculdade de Filosofia da USP. Contudo, a alcunha de “modelo sociológico” ignora que as teses construídas pelos filmes eram oriundas de uma classe média intelectualizada que era dos movimentos estudantis, do CPC da UNE, não necessariamente da área da sociologia; de forma que o autor “confunde” sociológico com a preocupação com o social que era típica desses grupos específicos. Ademais, a sociologia enquanto ciência busca superar práticas “objetificantes” em relação aos sujeitos que estuda, para o que a perspectiva pós-colonial teceu significativas colaborações. Sua perspectiva pode ser contrastada à ideia de que a intenção era conhecer

mobilização de ideias científicas hegemônicas nas ciências sociais nos filmes do contexto a que referimos, em sua relação com a posição de (não-)autoria dos sujeitos representados. Os documentaristas do período, crentes de um projeto de sociedade diferente e impetuosos por despertar consciência de classe, conforme Guilherme da Rosa pretendendo “um olhar revelador sobre as mazelas do Brasil em curso moderno”, acabaram por “falar à respeito do que se passa com o povo, mas sem que esse povo estivesse incluído diretamente, como sujeito, nesta compreensão sobre a fome” (2012, p. 23). No curta-metragem de Geraldo Sarno, o narrador onisciente busca quebrar as possíveis ambiguidades interpretativas para o público costurando linearmente e racionalmente as imagens apresentadas pela montagem. Esse narrador, cujo rosto não se vê, por vezes dirige perguntas a um auxiliar de locução, chamado apenas *Sr. Empresário*, que vemos em seu escritório respondendo em vocabulário técnico. Os migrantes, diferente do empresário, não falam de maneira erudita – denunciam sua origem local e de classe – e são representados como tendo como principal expressão o transe, bem evidenciado na segunda metade do curta-metragem. O recurso ao narrador, herdado do documentário clássico, marca um posicionamento dos realizadores em relação aos sujeitos apresentados. A montagem dá ao espectador mais proximidade com o *Sr. Empresário*, que recorre mais frequentemente na tela que os outros indivíduos: os migrantes são mostrados geralmente em grupos numerosos, sobre os quais se fala. Quando falam, suas vozes são captadas sob o barulho do ambiente, diferente do *Sr. Empresário* e do narrador do filme, cujas vozes são gravadas em ambientes controlados, logo mais serenas e isentas de poluição sonora.

É interessante que *Viramundo* é adornado com canções de Gilberto Gil e telas de Cândido Portinari, referências artísticas em grande medida exteriores ao universo social e cultural dos nordestinos migrantes a São Paulo. No caso de Gilberto Gil, ainda que negro e vindo do nordeste – ou seja, em semelhança com os trabalhadores representados no filme –, vivia em condições muito diversas das sujeitos cujos rostos são apresentados, tanto no que toca à forma de trabalho quanto à apreensão de capitais culturais e econômicos. Por sua vez, os cineastas envolvidos na maioria desses

---

os sujeitos representados, chegar ao Brasil profundo no sentido dado a isso no período, como ressaltado por Xavier (2001).

filmes – Eduardo Coutinho, Leon Hirsman, Maurice Copovilla, Geraldo Sarno, Arnaldo Jabor, dentre outros – eram homens brancos, habitantes dos grandes centros urbanos, provindas de condições socioeconômicas relativamente cômodas no quadro brasileiro da época, universitários com nível educacional maior que o da média da população nacional.

Em contraste com o curta-metragem de Geraldo Sarno – e fazendo um deslocamento temporal em nossa narrativa, dos anos 1960 para o começo do séc. XXI – em *Branco sai, preto fica* muitos dos temas musicais são produzidos pelos MCs de rap da Ceilândia, personagens na filmografia de Adirley Queirós. Diferente do “ir ao povo” típico dos documentários brasileiros da primeira metade da década de 1960, a proximidade e identificação de Adirley Queirós com o cenário e os atores ao longo de sua produção cinematográfica são uma possibilidade de inovação que se relaciona a um deslocamento nas condições de produção e enunciação no cinema. A possibilidade de fazer cinema a partir da periferia no contemporâneo, que permite um deslocamento do seu olhar em relação aos documentários da década de 1960, passa pela atualização das tecnologias do cinema. Enquanto uma câmera digital recente faz quantas tomadas a bateria e a memória permitirem, as câmeras que trabalham com película, mais recorrentes no passado, têm um custo de rodagem que se refere ao próprio filme empregado, o qual dificilmente era acessível a artistas não-amparados por instituições ou apoiadores financeiros. A falta de uma representação audiovisual autônoma de grupos em situação de precariedade no contexto da década de 1960, o monopólio sobre os meios de produção de filmes pelas classes médias e seu pioneirismo no retrato dos favelados e camponeses, deram lugar, no presente, a um espaço social permeado por imagens de fontes mais diversas, tendo o processo de realização se tornado consideravelmente menos oneroso e mais veloz.

À luz das diferentes possibilidades nos dois contextos, um foco nas questões de classe também perpassa o cinema de Queirós. Ao passo que o pertencimento à Ceilândia e a raça estão articuladas em seus filmes com uma situação de classe, as desigualdades baseadas nas formas de trabalho são a tônica de dois de seus filmes anteriores, desenvolvidos já em uma perspectiva diversa à que viemos abordando na fase moderna do documentário social brasileiro: são *Fora de Campo* e *Dias de Greve*,

aos quais atentaremos à seguir. Uma breve análise dos dois filmes, de proximidade temática com a cinematografia que viemos abordando no presente tópico, ajudará a posicionarmos as diferenças entre o contexto contemporâneo e o documentário social moderno brasileiro.

*Fora de campo* (2009), o segundo filme feito por Queirós, é um documentário em formato de média-metragem sobre um grupo de jogadores e ex-jogadores de futebol das séries B e C do campeonato brasileiro, carreira do próprio diretor em sua juventude, que conhecia previamente os participantes do filme, todos com mais de 35 anos de idade. Estão inscritas na narrativa denúncias às condições precárias de vida que os pequenos clubes de futebol oferecem a esse contingente de profissionais, principalmente quando superam a faixa etária média da profissão, como no caso dos entrevistados<sup>73</sup>. A situação falada e vista desses jogadores, permeada pela articulação entre sua classe e origem na periferia, relaciona-se a aspectos mais subjetivos. Assim, ao passo em que o documentário se orienta a partir de um recorte de classe, são abordadas particularidades e contradições de cada entrevistado, favorecidos pela diminuição no número de entrevistados em *Fora de Campo* relação a *Viramundo*, por exemplo. O menor recurso a uma lógica uniformizante, a menor reificação dos sujeitos entrevistados no filme de Queirós, ampara-se também na intimidade prévia entre o diretor e os sujeitos representados e pelas suas experiências em comum como jogadores de futebol de clubes pequenos no Distrito Federal.

Em uma comparação crítica entre este filme de Queirós e *Subterrâneos do Futebol* (Maurice Copovilla, 1965)<sup>74</sup>, ligado à fase moderna do documentário brasileiro, podemos evidenciar alguns dos deslocamentos entre os dois textos e contextos. Ambos os filmes têm como tema a precarização do trabalho no futebol e buscam dar visibilidade ao grande contingente de jogadores profissionais que não puderam virar estrelas, ainda que vivendo sob grande pressão de poder vir-a-ser. No filme de

<sup>73</sup> O diretor afirma, em entrevista ao Itaú Cultural no ano de 2015, acerca da própria trajetória como jogador de futebol: “Eu parei de jogar futebol com 25 anos. Fiquei desempregado aos 25 anos, como é a trajetória de todo o jogador de futebol [...] ele chega aos 30 anos desempregado e sem uma provisão”. Transcrição de vídeo acessível em: < <https://goo.gl/qHmPTu> >, acesso em 19/12/17. Em outra entrevista, relata ter trabalhado em 13 times pequenos (QUEIRÓS, 2015, s/p).

<sup>74</sup> É preciso certa parcimônia para pensar Copovilla como um dos autores ligados ao Cinema Novo, fenômeno gestado no Rio de Janeiro e muito ligado à figura de Glauber Rocha, enquanto Copovilla vivia e produzia em São Paulo. Ainda assim, compreendemos que a obra partilhando de preceitos da fase moderna do documentário brasileiro.

Copovilla, como em *Viramundo*, as entrevistas são costuradas por uma narração, que filtra e ordena o conteúdo apresentado. Os depoimentos dos jovens dos subúrbios, profissionais iniciantes, são também contrastados às impressões da própria profissão por alguns veteranos, dentre os quais o jovem Pelé. Em *Fora de Campo* podemos apreciar os entrevistados mais livremente na tela, com menos recurso à fala do próprio diretor. Tanto em *Subterrâneos do futebol* quanto na narrativa de Queirós – principalmente através do jogador Maninho – desvelam-se interpretações críticas das desigualdades sociais. Ao passo que a experiência do documentário moderno tinha um maior foco na construção social das mesmas<sup>75</sup>, trazida a esse nível pelos dados numéricos frequentemente apresentados pela narração, em *Fora de Campo* há maior ênfase nessas desigualdades e diferenças como subjetivamente construídas pelos sujeitos representados: Adirley Queirós, em uma perspectiva mais subjetiva do documentário, não narra, mas convida enfaticamente os jogadores a narrar. Os sujeitos apresentam à câmera suas casas, têm uma relação mais íntima com o diretor, dando à ver certa micropolítica que escapa de maneira tão espessa em *Subterrâneos do futebol*.

*Dias de greve* (2012), o outro filme de Queirós com maior foco nas desigualdades de classe e nas relações de trabalho, é um curta-metragem de ficção centrado em um grupo de serralheiros na Ceilândia em desacordo com o patrão. Há uma greve na pequena empresa que, ao longo do filme, aumenta progressivamente o grau das tensões em jogo. O ócio na vida dos personagens não os leva a ceder às orientações do sindicato, que recomenda que interrompam a greve. A narrativa se centra nos empregados e prioriza seus conflitos e pontos de vista, os impasses entre os grevistas e os que não se posicionam favoravelmente à greve. Parte do drama situa-se em que alguns dos não-grevistas trabalham na escola de samba, simultaneamente contrariando a greve e colaborando com o patrão, patrono da escola. Em resposta à constatação de que “greve precisa de ordem”, um dos insatisfeitos esbraveja: “ordem, pra mim, é a escola entrando linda na avenida”. Enfim, os trabalhadores têm de voltar à serralheria mesmo sem o aumento. Na cena final, tanto os serralheiros quanto o patrão comemoram o carnaval desfilando, embora que em alas diferenciadas que reproduzem

---

<sup>75</sup> Nos referimos à construção das diferenças como relação social em Avtar Brah, desenvolvida no tópico anterior.

suas diferenças de classe. A relação feita entre a catarse carnavalesca e a alienação nesse filme assemelha-o a *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1963) e *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965)<sup>76</sup>.

Postas essa análise sumária de *Dias de Greve* e *Fora de Campo* nos parágrafos anteriores, podemos perceber que os filmes de Queirós, gestados e realizado na periferia, dirigidos por um morador do lugar que tem próxima relação com os sujeitos representados, tomam parte em um novo tipo de possibilidade de enunciação no cinema brasileiro se em comparação com a proposta do Cinema Novo ou da Caravana Farkas, ambas intenções contra-hegemônicas no período em que se situavam<sup>77</sup>. Tais continuidades e rupturas entre os contextos permitem que vislumbremos na perspectiva de Queirós a valorização “outro de classe” que Bernardet (1985) afirma tão subjugada no modelo moderno de documentário no Brasil. De fato, já foram empreendida em trabalhos anteriores de menor extensão análises sobre as relações entre as novas possibilidades de enunciação exploradas no cinema de Queirós e a tradição cinemanovista de documentário, usando-se da interpretação de Jean-Claude Bernardet (1985) para evidenciar as diferenças de classe e origem entre os documentaristas. Um desses trabalhos é um artigo por Elisa Clavery, Maria Bogado e Paulo Oneto (2012). Os autores, focando o filme *A cidade é uma só?* (Adirley Queirós, 2012), propõe que a possibilidade de narrar da periferia sobre a periferia trata-se de um “outro olhar” lançado pelo “outro de classe” de Bernardet. Outro texto que resgata Bernardet é de Felipe Mussel (2014), que busca trabalhar o “lugar de fala” do “outro de classe”, focando-se no uso da música local em *Rap, o Canto da Ceilândia*, o que, em sua interpretação,

---

<sup>76</sup> Conforme Ismail Xavier (2001, p. 21) “o Cinema Novo foi ambíguo na sua relação com a religião, o futebol e a festa popular”, ora saudando e ora denunciando tais manifestações, não sendo possível afirmar, portanto, que sua perspectiva era sempre negativa em relação à tal espécie de manifestação. Quanto à temática sindical e trabalhista abordada no curta-metragem de Queirós, se aproxima da tradição do Cinema Novo, como, por exemplo, em *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984) e *Maioria absoluta* (Leon Hirsman, 1964). Mais tarde, durante as greves no ABC lideradas por Lula, uma série de documentários focando as questões sindicais foi produzida por autores outrora ligados ao Cinema Novo, passando por *Greve!* (João Batista de Andrade, 1979) e *ABC da greve* (Leon Hirszman, 1990).

<sup>77</sup> É preciso firmar que, embora essa seja a tônica de Bernardet, problematizações semelhantes inquietavam os próprios realizadores envolvidos com o Cinema Novo; ou seja, questões sobre o “falar pelo outro” ou sobre representação de classe. Retornaremos a isso mais à frente sob uma nova perspectiva, gramsciana.

provocaria um rompimento com as “distâncias entre os que filmam e os que são filmados” (Idem, p. 749) apontadas por Bernardet.

Buscando analisar as disposições desse grupo de sujeitos – quer seja os representados nos filmes de Queirós, quer sejam os realizadores desses filmes, que muitas vezes são os mesmos – estritamente a partir da noção de classe – valorizando, portanto, as perspectiva de Bernardet –, há uma possibilidade de diálogo com o proposto por Jessé Souza (2009, 2012), que, em seus esforços de deslocar e atualizar à realidade brasileira recente a metodologia bourdieusiana, pensa as diferenças sócio-simbólicas e a dificuldade de reconhecimento que se desdobram a partir da classe. Nos termos do sociólogo mineiro, a maior parte dos personagens dos filmes de Queirós integrariam as classes trabalhadoras *lacto sensu*, provavelmente sendo identificados como “raladores”<sup>78</sup>, ou seja, alocadas na base da pirâmide social. Essa *ralé* seria um grupo “não só sem capital cultural nem econômico em qualquer medida significativa, mas desprovida, este é o aspecto fundamental, das precondições sociais, morais e culturais que permitem essa apropriação” (2012, p. 25). Tal classe, socialmente compreendido como “um conjunto de indivíduos carentes ou perigosos” (Ibidem.), é identificado pelo autor com um *habitus precário*. Souza propõe assim que a *ralé* caracteriza-se por ser “puro corpo”, pressupondo de sua precariedade material, sua incapacidade de agir, aprender e reinventar-se. Contrariamente a suas premissas, interessam-nos justamente as possibilidades de agenciamento dos sujeitos representados em situações de precariedade, onde a habilidade de lidar com a contingência produz manifestações culturais alheias e possivelmente insurgentes às formas legítimas de conhecimento e prestígio tão enfatizadas por Souza e por Pierre Bourdieu, de quem Souza é tributário em sua metodologia<sup>79</sup>.

---

<sup>78</sup> Jessé de Souza (2012, p. 25), ao atentar para o quadro sócio-econômico brasileiro recente, sugere que 2/3 dos sujeitos pode ser identificada como classe trabalhadora. Dentro da vasta classe, propõe ainda outra divisão: uma parcela mais bem estruturada seriam os *batalhadores*, suporte da nova forma de capitalismo financeiro; uma segunda parcela, a *ralé*: sem emprego fixo, educação formal ou outras condições de dignidade, vítimas sistemáticas de “abandono social e político”, sujeitos que “ralam” diariamente.

<sup>79</sup> Temos no trabalho de García Canclini, a partir das vertentes latino-americanas dos estudos culturais, que as classes populares exercem certa autonomia em relação ao gosto dominante, demonstrando criatividade e soluções complexas a sua maneira, diferentemente do inicialmente aferido por Bourdieu, que relacionava as expressões do gosto popular a um pragmatismo funcional. Diz García Canclini: “Es imposible reducir los variados sistemas lingüísticos, artísticos y artesanales, de creencias y prácticas médicas, las formas próprias de supervivência de las clases populares, a versiones empobrecidas de la

Bourdieu (2004), em entrevista dada em 1985, já chamava atenção para que as classes são sobretudo uma construção teórica, não estando dadas como tal na realidade social. A classe “é um artefato histórico bem fundado” (p. 156), prenhe de contradições e rupturas. Segundo Adirley Queirós em entrevista, Ceilândia tem uma classe média consolidada, que mora em condomínios fechados “com piscina, campo de futebol, criando todo um mundo ali” (*apud* SERAPHICO, 2016, s/p). Vistos os processos de diferenciação internos na cidade, não poderíamos tratá-la como uma identidade sólida ou homóloga a certa classe, ainda que os personagens sejam costurados pela classe e possivelmente posicionáveis em um espectro interpretativo a partir desse marcador. Nesses termos, o universo e os sujeitos representados nos filmes do diretor não se conformam como tipos ideais da Ceilândia, sequer de uma classe popular ou do “povo”, mas como um recorte específico onde classe, raça, localidade, (des)habilidade corporal e experiência se articulam. Dentro da periferia a precariedade se distribui de formas desiguais (BUTLER, 2017), como bem representado em *Dias de Greve*, ao expor as contradições entre patrões e empregados, ou em *Rap, o canto da Ceilândia*, ao sublinhar as particulares dificuldades de reconhecimento social por parte do contingente negro da periferia.

Para além da busca por explicar as manifestações dentro do filme a partir das relações entre gosto e classe ou da ênfase nas diferenças de classe entre os documentaristas de cada período, temos como principal categoria de análise as *diferenças* e não a *classe*. Para abordar a interrelação entre diversas categorias de diferenciação evocadas pela narrativa – como raça e localidade – preferimos referir ao discurso desses sujeitos não como o de um “outro de classe”, mas como um *discurso subalterno*, fazendo referência a Antonio Gramsci (1977 [1929-37]). O termo “grupos subalternos”, elaborado enquanto o autor italiano estava detido em uma prisão fascista, se pretende uma alternativa a outros mais consolidados no marxismo da época como “trabalhadores” ou “classe operária”, estendendo o alcance de suas abstrações no tempo e espaço, em um nível mais alto de complexidade e generalidade, de maneira

---

cultura dominante o subordinadas a ella. La concepción de Bourdieu, útil para entender el mercado interclassista de bienes simbólicos, deve ser reformulada a fin de incluir los productos culturales nacidos de los sectores populares, las representaciones independientes de sus condiciones de vida y la resemantización que los subalternos hacen de la cultura hegemónica de acuerdo com sus intereses” (2005, p. 25).

interseccionalmente operacionalizável, referindo-se principalmente à posição dos sujeitos em uma estrutura social de reconhecimento e participação na sociedade. Nas suas apropriações pós-coloniais, compreendendo o poder de forma mais pulverizada, a subalternidade é desvinculada da centralidade da “classe” e do “trabalho”<sup>80</sup>. Em um paradigma diverso do de Pierre Bourdieu (2007) quando fala dos “dominados”, compreendemos que as classes subalternas, embora sofram dominação cultural, possuem relativa autonomia em relação ao gosto dominante<sup>81</sup>. A partir disso, um discurso subalterno se constrói relacionalmente ao gosto dominante/hegemônico, ainda que não necessariamente sujeito às suas lógicas, mas possivelmente como uma forma de resistência<sup>82</sup>.

Em *Pode o subalterno falar?* (2010 [1985]), ensaio que debate com os estudos pós-coloniais e de subalternidade, Gayatri Spivak coloca que os subalternos seriam grupos desconectados da possibilidade de mobilidade e dos meios aos quais as pessoas têm voz na sociedade. Na interpretação de Sérgio Costa (2006, p. 120) “a autora mostra que é ilusória a referência a um sujeito subalterno que pudesse falar”. Em uma leitura mais matizada do ensaio, pensamos que estes sujeitos carentes de auto-representação podem falar, mas que Spivak ressalta sua dificuldade em serem ouvidos. Os subalternos seriam vítimas da “violência epistêmica” colonial dirigida tanto aos saberes fundados fora dos cânones hegemônicos quanto aos sujeitos produtores

---

<sup>80</sup> Ao imputar que a cultura permeia toda a sociedade, inclusive a economia, Gramsci não abria mão da primazia da determinação em última instância das formas de organização econômica e material nas relações de poder (DEL ROIO, 2007; GÓES, 2016, p. 106). Em acordo com o pensamento marxista de sua época, coloca o trabalho fabril como central nas formas de sociabilidade subalterna e na busca por sua emancipação.

<sup>81</sup> Conforme Camila Góes (2016, p. 107), quando tratando das elaborações subalternistas acerca das diferenças: “Em *Peasants, Politics and Historiography*, Chatterjee (1983) esclarece que o argumento de que as classes subalternas habitam um domínio autônomo não significa concluir que por isso não são dominadas. Ao contrário, se trataria de entender essa dominação precisamente como uma relação de poder na qual se deveria identificar a autonomia das classes subalternas. A dominação existiria, nesse sentido, apenas dentro de uma relação. Os grupos dominantes, em seu exercício de dominação, não consomem e destroem as classes dominadas, uma vez que, com isso, não haveria nenhuma relação de poder. No entanto, Chatterjee afirma que para tal relação existir, as classes subalternas devem habitar um domínio próprio, que lhes dá identidade, onde existem como uma ‘forma social distinta’ e podem resistir ao mesmo tempo em que são dominadas (CHATTERJEE, 1983, p. 59)”.

<sup>82</sup> Logo, diferente da lógica bourdieusiana que “entende a cultura como um sistema de forças desenvolvido na disputa pela hegemonia cultural” (cf. JACKS, 1996, p. 46), consideramos que as disputas no campo cinematográfico ou social nem sempre giram em torno da legitimação. Ainda que participando de campos, as manifestações culturais podem estar atravessadas por uma lógica interessada nas disputas internas ao campo, portanto, fora da prática de busca por consagração.

desses saberes, “roubando-lhe, por assim dizer, a faculdade da enunciação” (COSTA, 2006, p. 120). Na perspectiva da autora indiana, seriam sujeitos constituídos por “subjetividades precárias”, em certa afinidade com o *habitus precário* de Jessé de Souza, que aludimos anteriormente. Sem determo-nos exclusivamente nessa definição, consideramos que a discussão mais recente sobre diferenças e desigualdades destaca os seus processos mais fluidos e agenciais, de maneira que a ideia de subjetividades subalternas pode criar uma reificação, como no caso das ideias de *habitus precário* (SOUZA, 2012) e *subjetividades precárias* (SPIVAK, 2010).

Em nossa interpretação, a despeito de que a dominação cultural se reproduz também nas representações, o sujeito subalterno é capaz de usar-se de estratégias próprias, vista a sua inserção na sociedade, para representar seus interesses, superar sua “condição” ou para lutar por reconhecimento<sup>83</sup>. A limitação da possibilidade de ação do *subalterno* faz parte da própria definição desse conceito, do que se pode inferir que sua fala carrega vistosos paradoxos, o que pode ser lembrado também através de Judith Butler quando postula que “aquele excluído do ponto de vista universal, ao falar, desautoriza sua fala” (2015, p. 209). Temos, contudo, que a distribuição desigual de precariedade na sociedade e a posição que estes sujeitos ocupam em um espectro geral das relações de poder não os esvazia de agência ou possibilidade de fala; afinal, temos à disposição a materialidade fílmica, produto de seu trabalho e discurso, onde representam suas experiências, desejos e subjetividades. O filme como objeto na cultura, parte de uma busca por – e possibilidade de – agenciamento do grupo em que se foca a partir das diferenças sobre as quais se debruça. Uma vez que as relações de poder e as situações existenciais são complexas e contingenciais, envolvendo uma pluralidade de disputas muitas vezes contraditórias, possibilitando resistência, negociação e diversas formas de agência, torna-se problemático tipificar qualquer grupo ou sujeito como completamente subalterno. Em nossa interpretação, a subalternidade não existiria como uma condição definitiva, mas através de situações em que

---

<sup>83</sup> Seguindo a lógica de Nancy Fraser (2007) a condição ou identidade dos membros de um grupo como parceiros integrais na interação social, quando depreciada ou deformada, demandaria uma luta por reconhecimento. No caso dos ceilandenses como representados, a subordinação social vivenciada permite que inscrevamos a missão de Cravalanças em um processos de luta por reconhecimento do grupo, como podemos compreender também a tematização de problemas locais no cinema de Queirós no sentido de uma ação em um processo de busca por reconhecimento.

aparecem, dentre a complexidade das relações de poder na sociedade. Trata-se de uma situação existencial e narrativa no filme, construída dentro e fora dos sujeitos.

Para além do foco nas posições dos documentaristas e documentados nas relações sociais e de poder e das influências dessas relações nas representações filmicas, é profícuo compreender multidimensionalmente como as diferentes formas diversas de ver entre os dois contextos brasileiros de realização audiovisual evocados neste capítulo são também fruto de uma série de deslocamentos que dizem respeito, por exemplo, à ideia de “estrutura de sentimento” (WILLIAMS, 1979) de uma época. O que distancia Adirley Queirós de Glauber Rocha ou Thomas Farkas não é deterministicamente a sua origem, mas também estar inserido em um momento de produção cinematográfica que é marcado por um outro conceito estético, por embates políticos diferentes e uma maior pluralidade de disputas sociais se em comparação à década de 1960. Tivemos em vista na análise da primeira cena de *Branco Sai, Preto Fica* como as noções de raça e localidade são fatores de diferenciação mobilizados pelos sujeitos envolvidos, principalmente através de um universo cultural reivindicado: o da música black, da contra-cultura negra. As especificidades do novo contexto dizem respeito a mudanças epistemológicas e teóricas no âmbito acadêmico tal como o advento do pós-colonial<sup>84</sup> e de novos posicionamentos teóricos acerca das desigualdades e diferenças, bem como também a novas concepções acerca de documentári,. Assim, a simbolização própria da narrativa demanda uma metodologia de análise interseccional, que evidencie a pluralidade dos fatores de classificação e subalternização dos sujeitos como representados.

A despeito das diferenças, consideramos que o cinema de Queirós é tributário dessa fase que se constitui uma das politicamente mais engajadas e linguisticamente mais profícuas do cinema brasileiro (XAVIER, 2001, *passim*). A herança do Cinema Novo se mostra na prática de filmar com poucos recursos e resistindo “ao empecilho constante de uma infra-estrutura acanhada” (XAVIER, 2001, p. 51), tal como no fim da década de 1960 fez também o Cinema Marginal na Boca do Lixo. Ao resgatar a década

---

<sup>84</sup> Interessa, no que toca à emergência da teoria pós-colonial, que Glauber Rocha, no manifesto *Eztetyka da Fome* (2004), já no início da década de 1960 baseava-se em uma leitura de Fanon, um dos autores considerados fundadores da perspectiva; embora Glauber atribuísse, em sua leitura, um caráter secundário à questão racial em detrimento da ideia de subdesenvolvimento e da teoria da dependência, em afinidade com os teóricos e artistas de sua geração.

de 1960 percebemos que *Branco Sai, Preto Fica* concede maior liberdade e autonomia aos sujeitos em seus filmes, articulando diferentemente a relação entre documentarista e sujeitos representados e compondo uma outra linguagem cinematográfica sobre os subalternos, tributária também de deslocamentos estéticos, sociais, culturais, políticos e epistemológicos, muitos apontados por Paulo Menezes (2003), Ridenti (2005) e Xavier (2001), os quais se dão após os e a partir dos documentários que focamos nesse tópico. Muitos desses desdobramentos têm seus reflexos na própria fase moderna do cinema brasileiro, com “a emergência, em 1968, do Tropicalismo e, em seguida, do Cinema Marginal, esta proposta radical do final da década que explodiu no momento mais duro do regime militar” (XAVIER, 2001, p. 11)<sup>85</sup>.

Para que possamos nos debruçar com mais especificidade no contexto recente à luz da abordagem do momento anterior, passaremos, no próximo tópico, a focar como os filmes de Queirós prévios a *Branco Sai, Preto Fica* expressam esse deslocamento na posição de enunciação do documentarista e dos sujeitos representados que se dá em relação ao contexto previamente exposto. A ênfase na participação dos atores/entrevistados e nas suas possibilidades de agência no cinema proposto pelo Ceicine colocam em primeiro plano esses sujeitos negros e periféricos sobre os quais se fala, que de forma particular colaboram criativamente para a obra. Nesses filmes, que podem ser considerados uma série de olhares sobre a cidade da Ceilândia – e de sua relação com Brasília –, a noção de pertencimento local está constantemente reiterada através das experiências dos sujeitos, de maneira conjunta nas temáticas exploradas e no declarado interesse pessoal do diretor pelo lugar em que mora e realiza toda a sua filmografia<sup>86</sup>. Abordaremos não apenas como as diferenças

---

<sup>85</sup> Conforme Ismail Xavier (2001, p. 30): “Um dado central no biênio 1967/68, que terá consequências na emergência do Cinema Marginal em 1969, é a recusa de uma visão dualista do Brasil. [...] O Tropicalismo, de modo especial, instaura uma nova forma de relação com tais influxos externos [ao Brasil] e produz o choque com suas colagens que trabalham a contaminação mútua do nacional e do estrangeiro, do alto e do baixo, do país moderno – em pleno avanço econômico e urbanização – e do país arcaico [... O tropicalismo] combateu uma mística nacional de raízes, propondo uma dinâmica cultural feita de incorporações do Outro, da mistura de textos, linguagens, tradições. No cinema moderno brasileiro, tal mistura é a tônica de cineastas como Joaquim Pedro, a partir de *Macunaíma*, Sganzerla, Ivan Cardoso, Arthur Ornar e Júlio Bressane, cuja obra é feita de invenções-traduições que convocam um amplíssimo repertório”.

<sup>86</sup> “Eu comecei a enxergar a Ceilândia como um lugar muito potente. Aquele lugar não é um lugar-comum, é um lugar extraordinário em relação à cidade, um lugar com história. Ficou muito mais clara a relação de classes, de como a gente, a narrativa, o povo, tudo é diferente, e como as pessoas criam

são representadas nesse cinema, mas como esses sujeitos/atores articulam e narram as diferenças que os constituem socialmente.

### **3.2 Entre os discursos da autoridade e o contradiscurso dos sujeitos nas representações de Queirós sobre Ceilândia**

Como já podemos perceber na citada entrevista ao Itaú Cultural dada por Queirós, diferente do Brasil da década de 1960 a que referimos no tópico anterior, a popularização e sofisticação das tecnologias digitais democratizou o acesso às ferramentas de produção cinematográfica e à manipulação dessa linguagem no contexto recente. Além do processo de filmagem, a montagem e finalização de filmes, hoje acessível inclusive nas periferias brasileiras através de computadores pessoais, faz com que o contexto recente dê vazão a possibilidades de enunciação ainda mais diversas. A multiplicidade de perspectivas possíveis acerca do social em meios audiovisuais se alia o barateamento dos equipamentos audiovisuais desde a década de 1990 e, por consequência, à desestabilização do monopólio das corporações de comunicação e das “classes dominantes” sobre o poder de produzir e distribuir imagens<sup>87</sup>. A maior pluralidade de pontos de vista no cinema contemporâneo está articulada ao interesse pelo local nos filmes de Queirós, representada ainda no início de *Branco Sai, Preto Fica* quando passamos a conhecer Sartana fotografando a cidade da Ceilândia. Esse morador local, cujo nome fictício remete a um pistoleiro de uma antiga série de filmes de faroeste, opera concentradamente a sua câmera digital montada em um tripé, no segundo andar de um sobrado que parece seu apartamento/estúdio. É apresentado só, em um momento calmo e silencioso na cidade-dormitório. Viemos a

---

sobre a gente narrativas e cortes diferentes. Nesse contexto da universidade eu comecei a entender o que era Ceilândia, o nome, as invasões. A gente ouvia muitas histórias, mas nunca parou para entender o processo todo. A Ceilândia é um lugar surgido de um processo violento” (QUEIRÓS *apud* CHACON e GUIMARÃES, 2015, s/p).

<sup>87</sup> Aliado ao barateamento das tecnologias digitais para realização audiovisual, o crescimento econômico vivenciado pelo Brasil na época da realização dos filmes de Queirós pode ser um fator que suscita a redução nas fronteiras entre diretores e sujeitos retratados no documentário, ou seja, ampliam as condições de acesso à produção audiovisual. As mudanças econômicas do período estão tematizadas em filmes da época como *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça, 2012), *Casa Grande* (Felippe Gamarano, 2014), e *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015), e foram teorizadas, por exemplo, por Souza (2012).

descobrir depois, a paz que reina na Ceilândia é fruto de um toque de recolher noturno que opera sobre a periferia, gerenciado pela “polícia do bem-estar social” brasileira<sup>88</sup>. Ao se movimentar com o apoio de uma perna mecânica – efeito dos excessos da truculência policial em outra tentativa do Estado de pacificar o entorno do Distrito Federal –, ao operar sua câmera, Sartana salienta a possibilidade de agência e resistência subalterna em condições adversas, através da mobilização de tecnologias.



Figura 5 – Sartana fotografa à noite  
 Fonte: Branco Sai, Preto Fica (Adirley Queirós, 2014)

Para além das possibilidades econômicas e tecnológicas do contexto presente para o cinema, nos interessa no decorrer do presente tópico mais diretamente a mudança na concepção de documentário do diretor, ressaltada no fim do trecho citado de sua entrevista ao Itaú Cultural. Tendo já nos referido aos filmes *Fora de campo* (2009) e *Dias de Greve* (2012), daremos atenção no presente tópico às outras duas obras que precedem *Branco Sai, Preto Fica*: que são *Rap, o canto da Ceilândia* (2005)

<sup>88</sup> Ouvimos uma locução que paira sobre a cidade-satélite à noite: “Cidadãos, a polícia do bem estar social está iniciando a ronda noturna. Solicitamos a todos imediatamente que tirem as crianças das ruas e retornem aos seus lares. Tenham em mãos os seus documentos. São 103 dias sem registros de atentados em nossa cidade. Um governo melhor é um governo alerta”.

e *A cidade é uma só?* (2012)<sup>89</sup>. A conveniência dessa separação se dá por dois motivos: primeiro, ao passo em que os filmes analisados anteriormente propunham como tônica da narrativa as desigualdades que se estruturam a partir da classe e das formas de trabalho, os dois filmes que analisaremos agora, ainda que toquem nas questões anteriores, detêm-se a apresentar a cidade da Ceilândia de maneira mais ampla em suas dinâmicas sociais, políticas e culturais. Além dessa continuidade temática, *Rap, o canto da Ceilândia* e *A cidade é uma só?* pensados em conjunto nos permitem compreender como Queirós migra de um estilo ligado à busca pelo “real” em documentário no início de sua carreira até fundir procedimentos documentais com ficcionais e dramatizações, apostando no potencial político do questionamento dessas fronteiras, estilo que enfim marca *Branco Sai, Preto Fica*.

Na primeira cena de *Rap, o canto da Ceilândia*, um trecho de entrevista soa em off-screen, enquanto vemos uma imagem em plano aberto na Ceilândia: “Isso aqui é uma história de sangue, suor e lágrimas”. Os depoimentos e raps que compõem a trilha sonora vêm a sublinhar a importância atribuída aos sujeitos representados – os próprios personagens do filme, os Mc’s de rap da Ceilândia – que, desde esse momento inicial, nos apresentam através de depoimentos os temas da violência cotidiana da cidade, a convivência com o tráfico de drogas, tiros, armas, abusos de poder policial, etc. É o primeiro filme de Queirós onde atuam DJ Shockito, DJ Jamaica e Marquim da Tropa, que vêm mais tarde a formar o elenco de *Branco Sai, Preto Fica*. Ainda no início do filme vemos fotografias em preto e branco da remoção da comunidade da Vila do IAPI, cujo contingente populacional veio a perfazer a Ceilândia. Em 1969, com 9 anos de Brasília, o Distrito Federal já tinha meio milhão de habitantes, sendo quase 80 mil favelados. A Campanha da Erradicação das Invasões, organizada pelo Governo Federal principalmente através da Novacap (Companhia Urbanizadora da Nova

---

<sup>89</sup> Há ainda, na filmografia de Queirós, *Era uma vez Brasília* (2017), seu último lançamento, o qual, segundo a pesquisadora e crítica de cinema Ivonete Pinto (2017, s/p), “custou 350 mil reais, envolveu 16 pessoas na equipe e levou três anos de produção”. Apresenta, como *Branco Sai, Preto Fica*, uma relação entre o presente e o passado mobilizada a partir de uma narrativa de ficção científica: o agente intergaláctico WA4, cuja missão é assassinar o presidente Juscelino Kubitschek, acaba perdendo-se em sua viagem no tempo aterrissando no ano de 2016, na Ceilândia. O presente enunciativo do filme é o primeiro ano da presidência de Michel Temer. Nos interessamos nesse momento do texto no processo do diretor na concepção de um documentário híbrido com ficção em *Branco Sai, Preto Fica* e, portanto, como firmado, trataremos nesse momento da filmografia prévia do diretor.

Capital)<sup>90</sup>, foi presidida pela então primeira-dama do estado, Vera de Almeida Silveira. Da decorrente erradicação e realocação dessas “invasões” surgiu a Ceilândia, primeira e maior cidade-satélite do entorno brasiliense, a aproximadamente 30 quilômetros da capital, tendo como marco zero o dia 27 de março de 1971. Em 2015, contava já com mais de 489 mil habitantes<sup>91</sup>.

Os episódios de limpeza social atrelados ao surgimento da Ceilândia apresentam certa regularidade com outros processos no país, como os que tomaram corpo na cidade do Rio de Janeiro do período que vai desde o fim da escravidão até a década de 1930 enquanto era Capital Federal (passando, por exemplo, pela vacinação obrigatória no início do século vinte), até mais recentemente, com as desocupações recentes no período das Olimpíadas Rio 2016. Nas palavras de Marquim da Tropa no curta-metragem, o surgimento da Ceilândia dá-se através da intenção dos representantes legais de deslocar a vila do IAPI do interior da capital federal<sup>92</sup>, uma favela cujo contingente populacional era em maioria migrante nordestino, para “uma hora de distância de Brasília”. É desde logo apresentada na filmografia do diretor uma relação tensa com a capital, bastante clara em certa fala de Marquim da Tropa: “Brasília eu enxergo assim: um muro que separou os pobre dos rico”. Esse povo, colocado como “carente”, teria sido arrancado “à força de lá da vila do IAPI e jogado aqui, sem água, sem luz”. X, outro rapper local, relata que inicialmente na Ceilândia os banheiros eram “fossas” e que os primeiros moradores precisavam tomar banho de bacia. Nesse sentido, a caixa d’água da Ceilândia, cartão-postal da cidade-satélite, representada com ênfase na bandeira local, é considerada o “símbolo de uma história de luta [...] a sobrevivência da gente”.

A última fala do filme é de Marquim da Tropa, que reitera: “Eu não sou de

---

<sup>90</sup> Empresa estatal do Distrito Federal, fundada em 1956, pelo então presidente Juscelino Kubitschek.

<sup>91</sup> Dados de acordo com a “Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios” publicado pela *Companhia de Planejamento do Distrito Federal* em 2015, acesso em 11/10/2017, disponível em: < <https://goo.gl/TjsRGa> >. Conforme a dissertação de mestrado de Hector Isaias (2017, p. 20) “foram transferidos os moradores das invasões do IAPI; das Vilas Tenório, Esperança, Bernardo Sayão e Colombo; dos morros do Querosene e do Urubu; e Curral das Éguas e Placa das Mercedes”, para as “antigas terras da Fazenda da Guariroba, ao norte de Taguatinga”.

<sup>92</sup> Torna-se interessante notar que, em entrevista ao Itaú Cultural, o diretor afirma que o deslocamento de sua família de Goiás para o Distrito Federal, de maneira semelhante, se deu por um “processo muito comum na década de 60 [...] de especulação das terras”, tendo sido “expulsos das terras, de certa forma”. Acessível em vídeo em: < <https://goo.gl/qHmPTu> >, acesso em 19/12/17.

Brasília, eu sou da Ceilândia”. Adirley Queirós, em entrevista ao Estadão, ratifica a sensação expressa por Marquim: “A sensação que os habitantes das [cidades] satélites têm em relação ao Plano Piloto é de apartheid social. Brasília, como núcleo de poder, tem esse aspecto segregacionista” (*apud* MERTEN, 2015, s/p). A construção dessa diferenciação no filme permite é apresentado de maneira mais enfatizada e com tons de ficção-científica em *Branco Sai, Preto Fica*, quando vemos Marquim da Tropa dirigindo seu carro, só, ainda à noite, em direção à capital. Sabemos seu destino por uma trilha de áudio que interrompe a música em seu rádio, avisando em robótico timbre feminino:

Se você está ouvindo esta faixa é porque está sob a área de controle da cidade de Brasília. Por gentileza, tenha em mãos o seu passaporte de acesso. Uma autoridade da polícia do bem-estar social irá abordá-lo no próximo guichê. Caso não possua o passaporte, evite constrangimentos e retorne ao seu núcleo habitacional.

A sensação de separação, mencionada por Marquim no primeiro filme, é representada nesse último através de um sofisticado aparato eletrônico ancorado em um aparelho burocrático, que monitora os veículos dos moradores do entorno brasiliense e cobra passaportes para que acessem a capital<sup>93</sup>. A construção simbólica dessa passagem entre as cidades não se trata da busca por uma descrição “fidedigna” ou “real”, mas simboliza de maneira hiperbólica as diferenças. Essa relação entre centro e periferia, que não “é” de pronto o que se vê no longa-metragem, trata-se de uma leitura dos conflitos sociais no campo da representação.

Marquim da Tropa, personagem que encerra *Rap, O Canto da Ceilândia* e abre *Branco Sai, Preto Fica*, representa no filme mais antigo mais fielmente a si mesmo, ao passo que em *Branco Sai, Preto Fica* há um processo mais complexo de construção de personagem empreendido em conjunto com o diretor. No primeiro documentário de Queirós, a câmera nos mostra a casa de Marquim; pela primeira vez, aparece seu carro – que retorna no filme de 2014 –, um Opala adaptado para a condição de cadeirante. Marquim, com a cadeira de rodas posicionada ao lado do capô, mexe no motor enquanto sua voz prossegue na narração, falando sobre o problema da inclusão dos ceilandenses nas benesses do Estado. Neste cenário, o acesso ao carro pelo cadeirante representa uma possibilidade de mobilidade, ou seja, uma superação das

<sup>93</sup> Lemos no passaporte em letras garrafais “PRETO”, explicitando a racialização institucional.

adversidades de locomoção; por outro lado, a necessidade da adaptação mecânica no carro e as dificuldades próprias de sua operacionalização salientadas pela imagem nos lembram que o aparato representa ainda uma dificuldade a se enfrentar. A desabilidade de locomoção pode ser interpretada como potencializante disso que ele chama “muro” que separa ambas as cidades, principalmente se levarmos em conta as particulares dificuldades de acesso e deslocamento de pedestres no vasto planalto do Plano Piloto.

Ainda em *Rap, o canto da Ceilândia*, segundo DJ Jamaika, Ceilândia foi apelidada de “caldeirão do diabo”, “planeta dos macacos”, dentre outros nomes que definissem o espaço em termos morais e racistas, simultaneamente entendido como precário e perigoso<sup>94</sup>. Tanto X quanto Dj Jamaika afirmam o problema de lidar com estereótipos que articulavam classe, raça e origem: nas palavras do B-boy X “você ia pra baile, ia pra algum lugar, falava que era da Ceilândia, a mulherada não queria nem conversa, pensava, pô: ou foi, ou é, ou será bandido”. O rap, em suas articulações no filme, passa pela busca por uma reconstrução positiva da identidade negra, contingente ao local, afirmando a ligação simbólica entre negritude e trabalho; os sujeitos representados viam no rap a “responsabilidade de narrar a realidade”. Vemos X declamar um rap de sua autoria que saúda o “privilegio de ser negro [...] uma raça que com o próprio sangue construiu o Brasil”. Os entrevistados ressaltam que os primeiros moradores da Ceilândia eram os trabalhadores braçais nordestinos que puseram em prática o plano de Kubitscheck de construção de uma nova capital federal. Uma das músicas apresentadas como emblemática no rap ceilandense, que demonstra a ênfase em uma busca por resignificação ou desestabilização de tais estereótipos, é do grupo Câmbio Negro, que começa nas seguintes palavras de X: “Sou negão careca da Ceilândia mesmo, e daí?”. Nas suas palavras durante o filme, o rap trata-se de

um desabafo mesmo, pô, do povo da gente que é sofrido, que é humilhado, pô, toma pancada direto aí, entendeu? E parece que tem a obrigação de ficar quieto, ficar calado.

Com esses recursos, o filme expõe as contradições inerentes à explicação da

---

<sup>94</sup> A violência da Ceilândia foi tematizada ainda, por exemplo, na famosa música *Faroeste Caboclo*, da banda brasileira Legião Urbana.

“democracia racial” no Brasil<sup>95</sup>, ideia gestada durante a Segunda Guerra Mundial<sup>96</sup> que buscava explicar a posição brasileira nas relações raciais, explicitando suas supostas diferenças tanto com o projeto fascista presente no oeste europeu quanto ao projeto capitalista estadunidense, onde havia a segregação racial endossada pelas leis de Jim Crow. A ideia de democracia racial aponta para que a política racial brasileira seja “gestada no amalgamento harmônico das raças” (GUIMARÃES, 2002, p. 137), tendo ocupado um espaço de destaque no debate brasileiro nas décadas de 1950 e 1960. Foi levada adiante subsequentemente pela UNESCO, que veio a patrocinar uma série de pesquisas sobre as relações raciais no país, que acabaram por atestar o contrário ao proposto, ou seja, a presença instituída do racismo. A partir disso, tal projeto interpretativo passou a ser desacreditado tanto na academia quanto na militância negra, mas encontra desdobramentos no senso comum quando presume-se que no Brasil não há racismo ou segregação ligada à raça ou que as desigualdades derivem exclusivamente das relações entre ricos e pobres.

Essa pretensa harmonia estabelecida no Brasil, que presume a ausência de segregação na esfera normativa e um país sem preconceitos e discriminações, acaba por nublar as formas veladas, públicas e privadas, de classificação social através da cor/raça. Em outras palavras, o contraste brasileiro com o caso de racismo institucional que teve espaço até meados do século XX nos Estados Unidos e Europa nazista acaba tendo como consequência uma percepção suavizada da participação do Estado brasileiro na manutenção das mesmas desigualdades; ignora as formas de distinção social que, como no caso da construção das cidades-satélite no Distrito Federal, podem

---

<sup>95</sup> A possibilidade de contra-narrativa à ideia de democracia racial já foi salientada em textos prévios voltados ao filme, como na crítica de Inácio Araujo (2015). Ainda que os textos da crítica cinematográfica não sigam os mesmos critérios esperados dos trabalhos acadêmicos no que toca ao rigor, elaboração e objetividade, podem ser apreciados como reações mais imediatas ao filme, sintomáticas do debate que se dá em torno das obras. Conforme Sorlin (1985, p. 156), os textos da crítica “prejulgam as interpretações posteriores e se integram à história do filme: uma realização é tanto o que se diz ou escreve a propósito dela”.

<sup>96</sup> Gilberto Freyre é muitas vezes apontado como principal responsável pela ideia, ainda que na verdade tenha referido-se “nos idos de 1944” mais precisamente a uma “democracia étnica” (GUIMARÃES, 2002, p. 137; BALIEIRO, 2014, p. 306) que, segundo ele e outros pensadores de seu tempo, seria definidora da ideia de nação no Brasil. A “democracia racial”, por sua vez, só veio a aparecer em sua literatura tardiamente, na década de 1950. Quanto à amplitude de seu emprego, conforme Antônio Sérgio Guimarães (2002, p. 167) “as idéias e o nome de ‘democracia racial’ longe de serem o logro forjado pelas classes dominantes brancas, como querem hoje alguns ativistas e sociólogos, foi durante muito tempo uma forma de integração pactuada da militância negra”.

configurar racismo. Os episódios narrados em *Rap, o canto da Ceilândia* e *Branco Sai, Preto Fica* – respectivamente, a remoção da vila do IAPI e a invasão policial no baile o Quarentão – explicitam práticas racistas por parte do Estado brasileiro – através da manutenção de políticas públicas e não-elaboração de outras –, que acabam por reproduzir a desigualdade histórica entre brancos e não-brancos, pondo à prova a possibilidade explicativa da “democracia racial”.

Frente a essa indiferença do Estado, DJ Jamaika afirma, em uma das entrevistas do filme: “a gente que levantou a bandeira da nossa área mesmo, de levantar a bandeira Ceilândia e sacudir ela, e falar que a gente mora aqui e que aqui é bom”. Os rappers expressam certa desconfiança com olhares externos à sua comunidade, como os dos pesquisadores que “escrevem livros falando sobre o hip hop mas não sabem o que que é”, que acham perigoso o “roots” da periferia, onde não entram: “a lama na rua aí, os moleques correndo e os tiros daqui a pouco rolando”. Podemos captar no título do filme uma significativa ambiguidade: “o canto” da Ceilândia refere-se tanto à música quanto ao local<sup>97</sup>. Há latente em *Rap, o canto da Ceilândia* um desejo de inclusão e/ou auto-representação por parte destes artistas/moradores, o que fica evidente em uma fala do Mc Japão: “Enquanto não tiver gente nossa lá, enquanto não tiver o nosso próprio jornalista, o nosso próprio editor, o nosso próprio redator, bixo, o rap sempre vai ficar na mesmice”<sup>98</sup>. O interesse pela cidade aparece em *Branco sai, Preto Fica* também ligado a um desejo de autonomia sobre a própria história, o que fica claro no letrero que encerra o longa-metragem: “da nossa memória fabulamos nós mesmos”.

<sup>97</sup> “Para mim, *no Rap, o canto da Ceilândia*, o canto não é música, é território [...] Tanto que eu fui buscar os caras enquanto desempregados, o filme era sobre o desemprego. Os caras, na época com 35 anos, todos em crise. Me interessava o lugar do rap enquanto lugar de trabalho. O recorte era muito simples: peguei caras que chegaram na Ceilândia juntos, todos eles chegaram no primeiro ano da Ceilândia. Fiz o recorte da idade também. Existiam vários rappers, aí peguei os que tinham a idade da Ceilândia, que eram os quarto” (QUEIRÓS, 2015, s/p).

<sup>98</sup> Sobre a construção de um “nós” local através do rap, o diretor comenta em entrevista: “[...] me interessou o rap. Eu achava que o rap era de fato a música popular brasileira [...] Então, vendo hoje, eu acho o filme muito simples, até simplório na forma, mas era um filme que tinha um discurso muito claro para a gente [...] A gente tinha muita clareza de que Brasília era uma coisa, Ceilândia outra. O filme fala só isso. A gente criou um lugar simbólico de falar ‘nós somos esse lugar’, e acho que a gente conseguiu. Tanto que esse filme foi feito há 10 anos e ainda é o filme mais visto em escola pública no DF. Muita gente viu o filme quando estava na 7º série, quando estava se formando, e fala, ‘quando eu vi esse filme eu comecei a entender o não-sei-quê’. Para você ver como é um filme muito simples: era como se fosse uma poeira levantada. Alguém ia falar aquilo. Era um discurso que estava na cabeça de todo mundo. A minha sorte foi falar” (QUEIRÓS, 2015, s/p).

Os sujeitos tratados como um “outro de classe” em *Viramundo, Maioria Absoluta e Subterrâneos do Futebol* são abordados através de um tipo de representação diversa em *Rap, o canto da Ceilândia*, que apresenta os personagens pelos nomes e que, na intimidade com o diretor, permitem-se revelar certa desconfiança com olhares externos sobre seus impasses e desejos, em uma crítica que tanto pode se dirigir aos documentaristas da década de 1960 quanto sublinhar a relevância e particularidade da obra de Queirós. A narrativa acerca dos entrevistados e sua relação social com Brasília – o “muro simbólico” afirmado por Marquim da Tropa, o preconceito denunciado pelo B-boy X – são construídas de maneira a apreender com mais nuances a experiência dos sujeitos filmados, através das suas músicas e da reconstrução ativa da memória, cuja ressignificação no presente é elemento fundamental na narrativa.

Já nas primeiras elaborações acerca da subalternidade, Gramsci buscava a abertura teórica às manifestações contra-hegemonicas dos grupos que identificava com este conceito. Negando a ideia de superestrutura do marxismo clássico, buscou compreender como esses sujeitos que enfrentam dificuldades para representar a si mesmos podem remeter a manifestações culturais folclóricas e populares em forma de enfrentamento a discursos e formas de arte hegemônicas. Para o autor italiano, seguindo a interpretação de Marcos Del Roio (2007, p. 70), intelectuais “emersos da rebeldia dos dominados” fariam florescer uma nova subjetividade, crítica e negadora de uma “condição subalterna” e da vontade dominante. Essa “reforma moral e intelectual de largo alcance” (Idem., p. 71), passaria pela criação de “intelectuais orgânicos”, “emersos do seio da própria classe” (Ibidem.), com parte importante nessa emancipação cultural<sup>99</sup>. Assim, “a história do folclore, da religiosidade, do senso comum das classes subalternas” (Ibidem.)<sup>100</sup> só poderia ser dissociada de uma situação de subalternidade em um movimento de emancipação autônomo, rebelde e criativo. No documentário de Queirós, em interessante afinidade à ideia de intelectuais orgânicos desenvolvida no

<sup>99</sup> É interessante a importância de Gramsci nas elaborações marxistas do pós-guerra, bem como dos estudos culturais. Seu pensamento influencia Raymond Williams, Richard Hoggart e Edward Thompson em seu projeto de estabelecimento de uma educação superior para as classes populares, historicamente excluídas do acesso a esta no contexto Inglês. Os três trabalharam como professores na Workers' Educational Association (WEA) e, devido à sua origem, podemos pensar, mesmo que de forma imprecisa, que a origem dos estudos culturais se liga à consolidação de “intelectuais orgânicos” no contexto britânico.

<sup>100</sup> Gramsci usa “de modo intercambiável” (GÓES, 2016, p. 105) os termos “classes” e “grupos” subalternos.

décimo segundo caderno de Gramsci (1977 [1929-37]), dá-se ênfase às manifestações e saberes dos rappers em situação de desemprego em detrimento de outros grupos possivelmente à disposição. Esses artistas locais que poderíamos pensar em afinidade com os “intelectuais orgânicos” de Gramsci, são apontados em uma das letras na trilha sonora como “intelectuais da malandragem”.

Ao passo em que *Rap, o canto da Ceilândia* tem uma narrativa tipicamente documental, interessada pelo “real” nas palavras do diretor, *Branco Sai, Preto Fica* tensiona em sua forma o documentário enquanto categoria. A tomada de consciência do diretor acerca do processo de construção da realidade por meio da representação, já salientada na entrevista ao Itaú Cultural citada no começo do presente capítulo, não abre mão de uma vontade de denuncia do real, mas passa articulá-las a formas de fabulação acerca das relações sociais em jogo na narrativa que partem também dos sujeitos locais, que, ao atuar, participam da construção dos personagens, como observaremos logo à seguir em uma breve análise de *A cidade é uma só?* (2012). O longa-metragem, imediatamente anterior a *Branco Sai, Preto Fica*, por ser o primeiro de seus filmes que busca problematizar as fronteiras entre documentário e ficção, torna-se um marco contundente do desapego do diretor ao “lugar do real” no cinema. Esse jogo com as fronteiras, que em muito difere do feito pela Caravana Farkas, passa por possibilidades do cinema contemporâneo que se estabelecem justamente, para Jean-Claude Bernardet (1985) através de uma ruptura com o modelo de *Viramundo* ou *Subterrâneos do Futebol*, que taxa de “modelo sociológico”.

Segundo Bernardet (1985, p. 6), *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984) representou um “divisor de águas” com o modelo anterior empreendido por Thomas Farkas e outros. O filme de Eduardo Coutinho, modelo mundial no que toca ao distanciamento dos documentaristas em relação ao real – tendo o diretor sido reconhecido por tanto pela Academia do Oscar –, está inscrito em um processo de dissolução do moderno para Ismail Xavier, tradição narrativa que teria sido hegemônica até o início dos anos 1980 (2001, p. 34)<sup>101</sup>. O tema do filme é o assassinato de um líder

---

<sup>101</sup> Conforme Bill Nichols (2010, p. 51): “Durante muito tempo, achava-se natural que os documentários falassem de tudo, menos de si mesmos. Estratégias reflexivas que questionam o ato de representação abalam a suposição de que o documentário se funda na capacidade do filme de capturar a realidade. Lembrar os espectadores da construção da realidade a que assistimos, do elemento criativo presente na

camponês em 1962 no interior da Paraíba. As filmagens foram interrompidas por agentes federais em 1964 devido ao potencial subversivo; 17 anos depois o diretor encontra-se novamente com as ligas camponesas de Galiléia e Sepé e realiza/finaliza um documentário que é sobre aquele documentário. Coutinho toma as imagens filmadas anos antes e reflete acerca do processo de formulação de verdades imbuído na forma de narrar anteriormente adotada, desta vez com maior distanciamento. Projeta, para os sujeitos que haviam décadas antes sido filmados, as imagens que não haviam sido assistidas e filma os rostos dos personagens/sujeitos assistindo a si próprios<sup>102</sup>. Para Guilherme da Rosa (2012, p. 28)

é indicativo o fato de que o fim do documentário moderno brasileiro é marcado pelo filme emblemático de Eduardo Coutinho [ *Cabra marcado para morrer* (1984) ] que precisou de um distanciamento de quase vinte anos para que os sujeitos pudessem ser (re)vistos de uma forma contemporânea, portanto intempestiva em relação ao moderno.

O deslocamento na posição do documentarista, que passa a valorizar a apresentação crítica de uma realidade fragmentada, relaciona-se ao deslocamento do sujeito “moderno” do documentário da década de 1960 para o “pós-moderno”, conforme apontado, em termos sociológicos, por Stuart Hall (2011)<sup>103</sup>. Essa forma diversa de lidar com a linguagem cinematográfica que traz reflexos estéticos e discursivos, sumarizados por Bernardet (1985, p. 189) da seguinte forma:

No nível da linguagem, o que assinala a ruptura entre o ‘modelo sociológico’ e as diversas tendências posteriores? Acredito que três elementos principais: deixar de acreditar no cinema documentário como reprodução do real, tomá-lo como discurso e exarcebá-lo enquanto tal; quebrar o fluxo da montagem

---

famosa sedição de John Grierson do documentário como ‘o tratamento criativo da realidade’, destrói a própria pretensão à verdade e à autenticidade da qual o documentário depende.”

<sup>102</sup> Este ponto em específico foi feito anteriormente por Jean Rouch - em *Eu, um negro* (1958) – e outros autores.

<sup>103</sup> Nas palavras de Marcelo Ridenti acerca da mudança na concepção de sujeito, que reflete na forma de fazer documentário (2005, p. 106): “A antiga estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária por certo tem herdeiros, mas há muito deixou de ser predominante, em vários casos transformou-se numa ideologia legitimadora da indústria cultural brasileira. Pode-se arriscar a hipótese – seria melhor dizer intuição, pois ela é difícil de comprovar, uma vez que ainda não há o devido distanciamento no tempo – de que o lugar principal é agora ocupado pela estrutura de sentimento da individualidade pós-moderna, esboçada naqueles mesmos anos de 1960, caracterizada pela valorização exacerbada do “eu”, pela crença no fim das visões de mundo totalizantes, dado o caráter completamente fragmentado e ilógico da realidade, pela sobreposição eclética de estilos e referências artísticas e culturais de todos os tempos, pela valorização dos meios de comunicação de massa e do mercado, pela inviabilidade de qualquer utopia”.

audiovisual e desenvolver uma linguagem baseada no fragmento e justaposição; opor-se à univocidade e trabalhar sobre a ambigüidade. Estas transformações destruíram o saber unívoco centralizado e impediram que o tomássemos pelo real. Permitiram que o pluricentrismo se expressasse. Derrubaram o pedestal do documentarista.

*A cidade é uma só?*, o mais longo na filmografia prévia de Queirós com uma hora e dezenove minutos de duração, traz os principais elementos de ruptura apontados por Bernardet<sup>104</sup>. Elaborado parcialmente com recursos de um edital de 2010 do Ministério da Cultura e TV Brasil com a temática dos 50 anos de Brasília, a ênfase do filme, desde o título, se dá no processo de construção da cidade-satélite da Ceilândia, que surge a partir de uma busca pelo combate à favelização no Plano Piloto. O resgate desse passado está no filme colocado através de imagens e áudios de arquivo acerca da “Campanha de Erradicação de Invasões” na década de 1970. Em certo momento em *A cidade é uma só?*, ouvimos uma narração de Cid Moreira, conhecido narrador de telejornal da Rede Globo, após outra gravação fonográfica de arquivo que saudava a construção da Capital Federal:

O vertiginoso crescimento das populações do Distrito Federal [...] provocou a quebra de padrões de habitabilidade nas chamadas invasões, onde não existiam as menores condições de higiene e conforto. A solução encontrada pelos administradores foi a mudança maciça daquele povo para onde se pudesse harmonizar os serviços públicos e dar condições melhores de vida àquela gente até então favelada. Coube também à Novacap participar da remoção dos moradores da antiga vila do IAPI para a cidade-satélite de Ceilândia, um local anteriormente deserto e que, naquela época, estava sendo preparado para receber esses novos moradores.

Aparecem na tela uma série de imagens em preto e branco de Brasília, tomadas em 1972 conforme viemos a perceber pela narração, intercaladas com outras que remetem a culturas populares brasileiras: danças gauchescas, um rap que acaba de ser declamado por Marquim da Tropa e identifica a Ceilândia como “uma quebrada de responsa”. A locução, cuja entonação e condição técnica nos sugerem a antiguidade do documento, coloca: “Brasília, síntese da nacionalidade, espera por você”. Um corte na montagem nos leva ao presente enunciativo do filme: vemos Dildu, personagem encarnado por Dilmar Durães – o mesmo que em *Branco Sai, Preto Fica* vem a assumir

<sup>104</sup> O filme recebeu, dentre outros, o prêmio de Crítica em 2012 na *Mostra de Cinema de Tiradentes*. Participou de alguns festivais internacionais como o *World Cinema Amsterdam*, o *Brazilian Hollywood Festival* em Los Angeles e o *BAFICI* na Argentina.

o papel de Dimas Cravalanças – perguntando ao seu cunhado Zé Antônio: “será?”, construindo uma ligação irônica com o áudio que saúda a capital federal.

Se “o saber unívoco e centralizado” (BERNARDET, 1985, p. 189) da narrativa moderna já havia sido questionado em *Rap, o Canto da Ceilândia* ao abolir-se a narração e, portanto, tirar a centralidade do documentarista em relação à voz dos entrevistados, em *A cidade é uma só?* a ideia de “opor-se à univocidade e trabalhar sobre a ambigüidade” (Ibidem.) ocorre, por exemplo, ao se questionarem os fragmentos de documentários apresentados através dos posicionamentos dos sujeitos representados. Em certo trecho do longa-metragem, após uma locução de arquivo que fala dos “longos caminhos da nova civilização brasileira. Brasília, ao irradiar-se para o norte, para o centro e para o sul”, através da “construção de estradas vitais [...] uma épica aventura”<sup>105</sup>, vemos Dildu – morador da Ceilândia que trabalha de faxineiro em Brasília, voltando para casa à noite – dormindo no ônibus durante os 50 minutos do trajeto entre Ceilândia e Brasília, propondo ao espectador uma leitura irônica da locução recentemente apresentada. A ressignificação (nesse caso, a abordagem irônica) do conteúdo documental proposto originalmente nas imagens de arquivo remete também ao segundo ponto elencado por Bernardet (1985, p. 189): a quebra do fluxo da montagem audiovisual e o desenvolvimento de uma linguagem baseada no fragmento e justaposição. O filme toma os cine-jornais sobre a construção de Brasília como discursos e os exarceba enquanto tais, problematizando a relação entre os documentários e o real ao contrapor as imagens institucionais acerca do processo de construção da cidade às denúncias dos personagens acerca do processo de exclusão social e territorial de que se trata a construção da capital. Ao ressaltar-se a arbitrariedade da interpretação dos filmes, questiona-se a forma documental como acesso a uma suposta realidade linear, unívoca ou racionalizável. Temos evidente por essas estratégias também o terceiro ponto salientado por Jean-Claude Bernardet (Ibidem.) quanto às tendências do documentário contemporâneo, que diz respeito a “opor-se à univocidade e trabalhar sobre a ambigüidade”. Logo, podemos considerar A

---

<sup>105</sup> Trata-se de um trecho do cinejornal *As primeiras imagens de Brasília* (Jean Manzon, 1956), cujo deslocamento por Queirós atualiza a memória potencial das imagens. Nas palavras de Tatiana Lima (2016, p. 2), o filme de Manzon “apresenta a cidade, que na época tinha apenas cerca de 10 mil habitantes, como a capital que seria um modelo para outras cidades do Brasil e do mundo”.

*cidade é uma só?* o primeiro filme de Queirós que derruba o “pedestal do documentarista” (Ibidem.) de maneira mais contundente, ou, em outras palavras, em que o documentarista derruba o pedestal do documentário<sup>106</sup>.

Mesmo que Adirley, em sua forma, questione os pressupostos do documentário, o dispositivo fílmico – seja na tradição documental ou de ficção – por excelência carrega uma tentativa de aproximação com o real, herdada da fotografia. Assim, ainda que possamos duvidar da veracidade do conteúdo apresentado nos documentários que cita, não podemos duvidar da veracidade das imagens. De maneira articulada a isso, o ato de filmar representa por excelência uma influência no universo que busca-se captar: a presença do documentarista, da equipe de filmagem e do dispositivo fílmico no espaço criam uma situação social diversa para os agentes filmados, logo o documentário não é uma captura do “real”, mas forja a “realidade” do documentário. Em alguns momentos Adirley voluntariamente insinua sua presença, como quando expõe no filme o próprio corpo e voz em *A cidade é uma só?* (Adirley Queirós, 2012), conversando com os demais sujeitos representados, enquanto usa-se de equipamento de cinema direto. Tal agenciamento, que remete a uma forma de fazer jornalística, pode ser considerado estritamente documental, uma vez que “documenta” o momento sem interferir no mesmo, no caso, sem negar a presença do documentarista. Por outro lado, a presença do autor em cena nos lembra do próprio dispositivo e interferência na realidade que é o filme. A obliquidade entre os regimes de ficção e documentário, em *A cidade é uma só?* e *Branco Sai, Preto Fica* funde denúncias reais no ponto de partida dos filmes com o cotidiano de personagens mais propriamente ficcionais e suas formas de ressignificar ou resistir às opressões apontadas.

Ao passo em que o diretor questiona o material de arquivo apresentado nos documentários anteriores através da verdade dos entrevistados no “presente”, também potencializa esse questionamento da forma documental pela liberdade que concede

---

<sup>106</sup> Ao passo em que a Caravana Farkas – em suas incursões sobre cenários e personagens pretensamente “reais” – fazem eco às novidades filosóficas da fenomenologia, já imbuídas no estilo da Nouvelle Vague (STAM, 2013, p. 221), o cinema de Queirós em sua fase mais madura provavelmente representa e dialoga com a difusão e consolidação do pensamento pós-estruturalista ao problematizar e deslocar as formas e lugares a partir de onde se constrói conhecimento no cinema/documentário.

aos sujeitos representados, que incorporam personagens<sup>107</sup>. Ainda que *A cidade é uma só?* esteja referido em diversos textos como documentário, é classificado como ficção no site da distribuidora oficial, *Vitrine Filmes*<sup>108</sup>, reafirmando por esta indecidibilidade a obliteração dessas fronteiras em sua narrativa. Consideramos mais adequado tratar o filme dentre as possibilidades de uma experiência estética, sem limitá-lo analiticamente a uma das duas categorias. Levamos em conta, portanto, a particularidade de sua forma de articular elementos de arquivo apresentados, criticamente questionados por personagens com trajetórias fantásticas, cuja agência e autoficcionalização apresenta uma possibilidade de releitura de um história em articulação com o cotidiano no presente do filme<sup>109</sup>.

Dildu, em *A cidade é uma só?*, é um exemplo de um personagem inventado que interage com um espaço “real”, encarnado por um ator não-profissional. Constrói sua campanha para vereador distrital através de um partido fictício, o PCN, Partido da Correria Nacional. Encarnado por Dilmar Durães, representa um interessante processo de ficcionalização do sujeito local em uma estrutura narrativa de documentário. Adirley Queirós, em certa entrevista (QUEIRÓS, 2013, p. 53), afirma que Dildu, esse político que em outras cenas aparece trabalhando como faxineiro em uma faculdade de Brasília, é “o que dá força ao filme [...] a gente apostou nele como um personagem que se parecesse com um cara da Ceilândia”. Conforme o diretor, no laboratório com Dilmar, dizia para o ator (Idem., p. 33): “Pensa num cara da Ceilândia [...] e você tem que se parecer com ele [...] pouco interessa tua fala – o que interessa é o seu corpo”. Com seu cunhado Zé Antônio e aparentes poucos recursos, distribui panfletos e divulga suas propostas na rua em uma fala tão rápida que é difícil compreender:

<sup>107</sup> Gilles Deleuze (2007, p. 184) explicita bem os limites entre real e ficção no cinema: “É preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia.” Em certa afinidade, Bill Nichols (2010, p. 26) aponta que: “Todo filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela”.

<sup>108</sup> No link: < <https://goo.gl/XDaZzL> >, acesso em 10/2/17. A distribuidora *Vitrine Filmes* foi fundada em 2010 “visando preencher uma lacuna na distribuição de filmes no Brasil” conforme o próprio site, a de “filmes brasileiros de perfil mais alternativo, premiados em festivais nacionais e internacionais, [que] encontravam pouco espaço no mercado exibidor brasileiro”. Citação do link: < <https://goo.gl/B6SI0x> >, acesso em 23/12/16.

<sup>109</sup> Uma leitura semelhante foi feita no artigo de Mariana Duccini Silva, *A cidade é uma só?: autoficcionalização, interrogação de arquivo e sentido de dissenso* (2015).

a passagem do DF tem que ser igual a passagem do entorno [...] indenização pros antigos moradores da Vila do IAPI, Morro do Urubu, Placa da Mercedes, Curral das Éguas, que foi abortado na Ceilândia sem indenização.

Crítico dos dispositivos de poder narrativamente materializados na Capital Federal, questiona a “hereditariedade do serviço público” e pede saúde pública de qualidade para as periferias – dentre outras pautas<sup>110</sup> –, dirigindo-se, em suas campanhas de rua, ao “caboclo comum”.

Zé Antônio ou Zé Bigode, apresentado no filme como cunhado de Dildu, exerce o papel de motorista e cabo eleitoral para o parente. Fora isso, vende terrenos na Ceilândia, tomando parte na redistribuição de terras, ao passo em que afirma se chocar com a ocupação irregular da área<sup>111</sup>. Como Dildu, fabula o próprio nome, profissão e personalidade, estando ligado à possibilidade de uma ação dramática em sentido estrito. Ambos os moradores da Ceilândia, logo na primeira cena do filme, encontram-se perdidos em Brasília, especialmente desorientados pela nomenclatura das ruas: a conjunção entre números e letras que perfaz os endereços na capital federal difere do típico na maior parte das cidades brasileiras, onde as ruas têm “nomes” com palavras. Esse caráter de Brasília – a “cidade que JK construiu com tanto entusiasmo”, que “vive como grande metrópole”, conforme ouvimos em certo momento em um arquivo radiofônico na voz de Oscar Niemeyer – se reflete na organização urbana da Ceilândia e se aproxima da realidade de Nova York<sup>112</sup>, por exemplo. Na impressão desses

---

<sup>110</sup> Dentre as falas de campanha de Dildu, que tornam-se ainda mais inaudíveis quando anunciadas no precário equipamento de som acoplado ao seu carro de campanha: “Chega de hereditariedade para servidor do estado, escolas das cidades satélite com cursos de formação para servidor público. [...] Nós vamos botar a favela pra aprender e virar classe média cabulosa também [...] nós vamos fazer cinema de um real, filme de amor, filme de aventura e caratê [...] vamos obrigar os hospitais a receber o pessoal do entorno sem precisar apresentar foto e endereço [...] vamos quebrar com essa mania de hereditariedade, tem gente aí que tem o bisavô, o tataravô, que é servidor público desde 1500. Nós temos que dar a oportunidade também já que a porra do Estado é nosso, então por quê que a gente não tem condições? [...] moradia popular no setor noroeste de Brasília! Nós também quer morar em Brasília, hein! [...] você que foi abortado aqui, sem condições, correndo risco, agora você tem que ser indenizado”.

<sup>111</sup> “Mesmo planejada, a satélite de Ceilândia foi acrescida de loteamentos clandestinos e apropriações indevidas do espaço público. O desenho, com ruas retilíneas e longas, sem o cuidado das áreas verdes do Plano Piloto, formou becos e espaços exageradamente amplos e áridos, propiciando a ocupação irregular” (SABOIA e SANDOVAL, 2012, p. 7).

<sup>112</sup> No caso de Brasília, as quadras são numeradas de forma crescente na direção norte/sul. No livro *O Sentido do Filme*, Sergei Eisenstein (2002 [1943], p. 20-21) comenta este aspecto “neutro” das designações das ruas de Nova York, salientando que tal escolha dificulta a construção de uma memória da “imagem” das ruas, a menos que com elas se desenvolva certa familiaridade. Assim, em sua interpretação, o caso das ruas numeradas, por sua neutralidade, padronização e impessoalidade, seria

sujeitos, é interpretado como excessivamente técnico, pouco inclusivo ou convidativo, potencializando sua sensação de deslocamento e não-pertencimento no Distrito Federal idealizado.

Assim como Dildu e Zé Antônio, Nancy, apresentada como tia de Dildu, mostra-se uma personagem importante na narrativa. Bastante representativa de um teor documental relacionado à reconstrução da memória da erradicação da vila do IAPI, Visita arquivos de fotografias no presente enunciativo do filme em busca de material acerca da ação estatal na Campanha da Erradicação das Invasões. Queirós a acompanha, à guisa de Cinema Direto. Em outro momento a personagem aparece interpretando em uma rádio na periferia a música *Postal do Plano*, de Rai Melodia, que expressa criticamente a oscilação vivenciada por ela e outros entre a expectativa de uma vida no Plano Piloto e a retórica das autoridades sobre uma vida “decente” nas cidades-satélite. Acompanhada de um violão com inspiração sertaneja, canta: “Eu tinha plano de morar no Plano, de estudar no Plano. Era meu plano trabalhar no Plano [...]. Passados anos, tantas lutas, tantos planos, jogaram meus planos na periferia”. Em outro ponto do filme, mais intimista com a câmera de Queirós, conta sobre a remoção:

o discurso deles era que iam tirar de lá para uma situação legalizada, com lote, com toda a infraestrutura, e na verdade não foi isso, né? Quando a gente chegou aqui não tinha nada disso também. O que eles queriam na verdade era achar um lugar pra jogar aquele monte de pobre, né. Tirar a coisa feia que era lá próximo de Brasília mesmo e trazer pra um lugar o mais distante possível. E quando nós chegamos aqui foi um outro choque, né: que era muito mato, muita terra, muita poeira e “infra” nenhuma<sup>113</sup>.

Conta ela que, na infância, na “Escolinha do Zaru [...] que era ali no centro do IAPI”, após um teste com um grupo de alunas e alunos, foi “recrutada” para participar

---

exemplar de como se torna necessário criar uma “imagem do todo” da rua para que se viabilize a sua memorização. Já com as ruas nomeadas com palavras é mais acessível uma relação simbólica entre a palavra – seu som acústico ou seus rastros de significado – e a rua, facilitando a memorização.

<sup>113</sup> Outros depoimentos da personagem são bastante significativos da crítica ao processo de remoção, como quando afirma que a intenção da erradicação era atacar não a pobreza, mas a sua visibilidade: “O lugar que a gente morava era rota de voos nacionais e internacionais. Essa foi uma das grandes preocupação de tirar a invasão de lá. Porque as autoridades passavam e via aquela coisa feia, né. Um monte de pobre amontoado. Então ele, o governador, resolveu criar a Campanha de Erradicação de Invasões. Isso já em 69, né? E dali foi muito rápido. A remoção das pessoas de lá foi muito rápida. Na década de 70 organizou tudo e em 71 a gente já tava chegando em Ceilândia. [...] Não era retirar, era expulsar. Porque não tinha uma conversa prévia, não tinha uma reunião pra explicar, não tinha nada disso”.

do coral que cantava o jingle que embalou a Campanha da Erradicação das Invasões em rádios e televisão. A música da campanha, “A cidade é uma só”, construída a princípio para sensibilizar os moradores das vilas que seriam removidas com uma promessa de futuro melhor e “decente”, era entoada por um coral de crianças garimpadas nas escolas locais<sup>114</sup>. As crianças eram levadas para cantar na televisão e em eventos públicos onde havia doações de alimentos e cobertores para as famílias a serem removidas. Frente à sua pouco frutífera busca por arquivos que remetam à gravação do jingle da campanha na sua infância, acaba por constituir junto da equipe do filme uma suposta imagem de arquivo que, só no fim do longa-metragem, viemos a descobrir que se trata de uma encenação. Aludimos aqui ao trecho em que crianças, cujo figurino foi construído de acordo com as memórias de Nancy, preparam-se para cantar *A cidade é uma só* em um programa televisivo de estilo retrô. Assim, temos que “a testemunha, personagem característica do documentário, surge encenando (mais precisamente dirigindo), e o arquivo, outro elemento muitas vezes utilizado para definir um filme como documentário, é exposto como encenado” (LIMA, 2016, p. 11).

Outro elemento aludido repetidamente no filme, que refere-se ao passado da erradicação, diz respeito ao “X” marcado com spray na porta dos barracos que deveriam ser desocupados durante a remoção. É já expresso em *Rap, o canto da Ceilândia* que o poder público destruiu as antigas habitações na vila do IAPI, impedindo que os moradores voltassem às moradias originais e, simultaneamente, cumprindo o princípio de higienização do plano-piloto. Coincidentemente, a demarcação inicial de Brasília, quando ainda se tratava de um pedaço vazio do planalto central, é um “X” que simbolizava o cruzamento dos dois eixos principais do plano urbanístico de Lucio Costa, no espaço que veio mais tarde a ser a rodoviária da capital<sup>115</sup>. Nas palavras de Nancy em *A cidade é uma só?*:

Tava você no seu barraco tranquilamente e daqui a pouco chegava uma equipe, fazia um X no seu barraco. E não tinha muita explicação, né? [...] E esse X era pra indicar que esse barraco já estava de fato legalizado dentro da

<sup>114</sup> A letra do jingle: “Vamos sair da invasão / A cidade é uma só / Você 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!”.

<sup>115</sup> Em artigo de Saboia e Sandoval (2012) – que foca, através de uma análise fílmica, as relações entre o local, memória e reconhecimento social em *A cidade é uma só?* – pode-se aprofundar a importância simbólica da rodoviária – “centralidade dessas várias Brasília de sua periferia” (Idem., p. 1) –, onde é ocupada, por exemplo, por Dildu em suas panfletagens políticas.

vila do IAPI pra ser transferido pra Ceilândia [...] ou era pra Ceilândia ou cada um se virava pra ir pra outro lugar. Não tinha a opção de ficar lá [...] Eles queriam o terreno né, eles queriam aquele espaço”.

Dildu, em sua atuação como candidato a deputado, adota o “X” como um símbolo, defendendo a ressignificação de “tudo o que já rolou de ruim no passado”, como explica durante a campanha, questiona a fixidez de seu significado. Embora por sua idade não tenha vivenciado diretamente a remoção e marcação com o “X” ou o contexto de infraestrutura precária aludidos por Nancy, sofre os efeitos ambivalentes desse processo. A fictícia relação de parentesco insinuada entre Nancy e seu “sobrinho”<sup>116</sup> dá sentido à luta política dele e pode ser pensada a partir da ressignificação do X: conforme ressaltado pelo diretor em entrevista, uma vez posta essa relação, “tudo que ele falar e toda sua ação é como se fosse parte da história dela: porque é da família, porque mora na mesma cidade” (QUEIRÓS, 2013, p. 32).

O próprio título do filme provoca tensões a partir da busca pela ressignificação de símbolos de um passado denunciado como traumático pelos sujeitos: a pergunta que dá nome ao longa-metragem coloca um ponto de interrogação no refrão do jingle da Campanha de Erradicação das Invasões, escolha provocativa que sugere um questionamento da afirmação prévia, ou seja, enfatiza a possibilidade de negação do discurso oficial: a cidade não é uma só. O jingle da Campanha, entoado por angelicais timbres infantis, contrasta com o da candidatura de Dildu, um *rap* em cujo fundo instrumental ouve-se, com relativo destaque, o som de diversos tiros e armas engatilhando. Marquim da Tropa, que nesse filme aparece como o dono do estúdio caseiro contratado por Dildu, trabalha em conjunto com o candidato na busca por uma sonoridade que definem como “política e gangster”. Os tiros que ecoam na música de campanha fundem periferia e masculinidade, mas acabam por silenciar sobre a violência que acontece internamente na própria Ceilândia: segundo publicações diversas, a região teria sido, no ano de 2014, a mais violenta do Distrito Federal<sup>117</sup>.

O teor violento da música e o uso recorrente de gírias por parte do candidato dão passam por uma relação que estabelece com sua origem, a qual busca “representar”,

<sup>116</sup> Conforme o diretor em entrevista (QUEIRÓS, 2013, p. 32): “Ele nem conhecia a Nancy, ninguém ali se conhecia”.

<sup>117</sup> Por exemplo, conforme o site *G1*: < <https://goo.gl/jTGwio> >, embora a mesma matéria relate que no ano seguinte o número de homicídios tenha reduzido-se em mais de 40%, Acesso em 9/10/17.

tanto no filme quanto politicamente. Essa relação com a cidade, contudo, não é isenta de contradições: em determinado momento, confuso com o estado de precariedade do equipamento sonoro acoplado ao seu carro durante a campanha, joga irresponsavelmente lixo na rua. Na sequência, o automóvel fica também sem gasolina<sup>118</sup>. O candidato do PCN então é encontrado caminhando só pelo vasto e ensolarado planalto da periferia. Na pista ao seu lado, em sentido oposto, passa a enorme campanha do PT, repleta de veículos e bandeiras. Dildu encontra-se a pé entre os barulhentos automóveis do tráfego afogado pela carreata. Uma voz, entoada por um microfone a partir de um caminhão, saúda Dilma Rousseff: “Vossa presidência, seja bem vinda!”. Nessa cena, que encaminha ao fim do filme, a proposta política do PT, muitas vezes naquele período considerada a mais inclusiva dentre as possíveis, é apresentada no enquadramento simbólico proposto como mais uma representação da força centralizadora do que já é habitual em Brasília. A campanha governista impõe-se sobre a voz minoritária do cansado e desequipado concorrente da Ceilândia, de forma que o filme “satiriza a efetividade da disputa por voz dos periféricos via representação nos mecanismos da política institucional” (OLIVEIRA e MACIEL, 2017, p. 23)<sup>119</sup>. Sem sucesso na empreitada política, é manifesto no desfecho da longa-metragem um fim trágico a Dildu. O personagem volta a ser faxineiro em Brasília, onde transita despercebido, sublinhando a impossibilidade de sua intervenção na realidade histórica, ao menos em termos programáticos.

Tanto em *A cidade é uma só?* quanto em *Branco Sai, Preto Fica* a relação pré-estabelecida entre cineasta e sujeitos representados leva em conta que os atores participaram da construção do argumento do filme e criativamente das encenações, em uma proposta de cinema que, pelo menos nas palavras do diretor, é uma “construção essencialmente coletiva onde, a princípio, nada está definido” (QUEIRÓS, 2013, p. 18).

---

<sup>118</sup> Conforme Queirós (2013b): “Os atores não sabiam daquela cena. Aquele carro é meu, aquele Santana, e aparece em todos os filmes inclusive. E ele não marca gasolina. Então eu coloquei pouca gasolina, os caras não sabiam quando iria acabar, mas estavam alertados de que em algum momento iria acabar. A equipe estava a postos para que, se acabasse, ela mantivesse a relação de mise-en-scène. Continuamos gravando”.

<sup>119</sup> Taiguara Oliveira e Danielle Maciel, em ensaio de 2017, focam os embates políticos no cinema de Queirós. De maneira a corroborar a interpretação de Oliveira e Maciel, é possível remeter a Lima (2016, p. 16), quando evidencia que, conforme se aproxima o fim do filme, Dildu é mostrado “cada vez mais isolado, perambulando sozinho e deixando panfletos dentro de caixas de correio em ruas vazias”, de maneira a sublinhar sua incapacidade de mobilização social.

Um roteiro oficial foi "deixado de lado na medida em que o filme teve início" (ISAÍAS, 2007, p. 31). Não se estipulavam previamente às diárias de gravação o que seria gravado, mas simplesmente que "amanhã a locação é seis horas em tal lugar" (QUEIRÓS, 2013, p. 16). Na primeira cena de *Branco Sai, Preto Fica*, abordada na introdução da dissertação, a locução de Marquim da Tropa sobre a invasão do Quarentão é criada pelo próprio ator<sup>120</sup>. O improviso, contudo, certamente difere da perda de controle autoral – a palavra final sobre a edição continua sendo de Queirós –, mas permite que, em negociação, os atores façam emergir seus personagens em situações imprevistas onde têm de manter a linha dramática<sup>121</sup>.

A potencialidade do uso dos procedimentos documentais em *A cidade é uma só?* e *Branco Sai, Preto Fica*, está, portanto, em fundir as perspectivas dos sujeitos representados acerca dos desdobramentos contemporâneos do passado com intervenções criativas desses sujeitos no presente, sem a centralidade do discurso do documentarista. Os procedimentos documentais jogam explicitamente com o imaginário dos atores, sendo o improviso um modo de reconstrução de memórias da Ceilândia. Ao pensar na relação entre cinema e subjetividade, podemos remeter a Paulo Menezes quando afirma que "um filme não é o duplo de uma realidade qualquer [...] ele sempre se dirige para o imaginário de quem o vê" (1996, p. 88) e que o "imaginário e as imagens da quais se utiliza são uma dimensão do real do qual não podem ser organicamente separados" (idem., p. 89). O imaginário, o propriamente ficcional, não se trata, portanto, de um oposto do real, mas "de uma dimensão necessária da própria percepção que temos de nós mesmos e das coisas" (idem., p. 88). Nesses termos, a invenção dos sujeitos da Ceilândia interessa ao documentário ao

---

<sup>120</sup> Conforme o diretor em entrevista (*apud* CHACON e GUIMARÃES, 2015, s.p.): "Tudo ali era uma relação muito de amizade e de acreditar, eu acreditava e acredito que o Marquinho é o melhor ator brasileiro. Quando Marquinho começou a atuar, eu falava assim: 'Marquinho é um ator incrível, e ele tem que falar o que ele quiser'. Para mim era claro. 'Marquinho fala, fabula, conta a tua história'. [...] Mais que a direção, ali é ele. Talvez a direção, a equipe toda, a sonografia e tal, tenha um domínio em cena, mas quando ele entra, ele é uma figura única que tem uma narrativa própria [...] a gente dava liberdade para ele, não cortava momento nenhum. Então isso era documentário, se a gente tivesse domínio claro que aquele filme seria aquilo, talvez começasse a cortar".

<sup>121</sup> Queirós sobre *A cidade é uma só?* (2013b, s/p): "O que a gente propõe é assim: a partir deste momento, você é fulano. Internaliza fulano. Pesquisa fulano. [...] Eu dava pra eles os motes e eles reagiam. A agonia surgia nesse sentido. A gente propunha situações, a gente cercava as situações, mas não tinha texto pra eles falarem. Era muito livre o texto. [...]. Todo filme foi assim. Eles tinham muita liberdade pra puxar as coisas".

mesmo tempo em que constitui uma parte da realidade local e do filme. Mais do que isso, reconstitui essa mesma realidade, materializando fantasias e desejos latentes, dotando-lhes de uma forma sensível. As formas estéticas geradas potencialmente recompõe os circuitos de significados atribuídos às práticas sociais, tanto através da ficcionalização de um presente quanto da (re)construção crítica de uma memória. Esse último aspecto fica evidente quando o material de arquivo apresentado – cujo teor refere-se a uma base histórica comum entre os moradores da capital e do entorno brasiliense – é ironicamente contraposto às interpretações que os moradores de Ceilândia representados fazem dos mesmos fatos, expondo a parcialidade das narraivas financiadas pelos representantes legais de Brasília nas décadas anteriores<sup>122</sup>.

Podemos vislumbrar, após retomar a filmografia prévia de Queirós, a reivindicação de uma passado e experiências comuns à Ceilândia e ao Distrito Federal, ancorada em parte pela solidez do material de arquivo. Essa história e relação entre as cidades, subjetivada e expressa na leitura dos atores e do diretor, muitas vezes põe em xeque uma série de pressupostos oficiais ligados aos objetivos da Campanha da Erradicação das Invasões. Ao passo que as desigualdades são um tema frequente em sua produção, podemos apontar genericamente, dentre os filmes observados nesse tópico, que *Fora de Campo* e *Dias de Greve* tratam-se de leituras onde a classe social e as desigualdades decorrentes das formas de trabalho têm papel central na organização das diferenças. De maneira entrelaçada, a localização dos filmes na Ceilândia propõe a questão de como são vivenciadas as intersecções entre pertencimento de classe e pertencimento à periferia. Os filmes *Rap, o canto da Ceilândia* e *A cidade é uma só?*, apontam mais diretamente para o aspecto violento do processo de exclusão próprio da

---

<sup>122</sup> Podemos indagar também sobre a relação de proximidade entre o diretor e os sujeitos representados e, a partir daí, quais seus reflexos na representação fílmica: se é possível, a partir disso, um maior entrosamento e liberdade criativa entre as partes. Esta questão acerca também se coloca no documentário *As hiper mulheres* (Fausto Carlos, Takuma Kuikuro, Leonardo Sette, 2011), filme em que muitos dos personagens são parentes de um dos diretores. A inserção dos documentaristas no espaço fílmico – uma aldeia indígena no Alto Xingu – influencia a sociabilidade do espaço, ainda que se busque construir, no produto final, alguma sensação de objetividade. A interferência tende a aumentar conforme a maior presença de câmeras, gravadores de som, equipes de filmagem, etc. Ainda que por limitações do dispositivo seja necessário interferir no espaço em que se filma/grava, as diferentes relações pré-estabelecidas entre documentarista e sujeitos representados suscitam enviesamentos diversos nos comportamentos impressos na verdade do filme.

construção da cidade-satélite<sup>123</sup>.

Foi aprofundada nesse tópico a relação do cinema de Queirós prévio a *Branco Sai, Preto Fica* e a intenção de representação da realidade vivenciada na Ceilândia que transpassa essa filmografia. Por meio de diversos discursos que compõe cada filme, a memória local é apresentada em relação de diferenciação à Brasília. Essa forma de mobilização e representação da memória local foi em nosso texto costurada a uma interpretação acerca da forma do cineasta de lidar com elementos documentais e ficcionais no seu cinema. Em um próximo tópico nesse capítulo, nosso foco será na construção desse “outro” da Capital Federal: nos deteremos na relação de diferença estabelecida entre Brasília e a Ceilândia, bem nas diferenças internas entre a Ceilândia como representada.

### **3.3O Outro de Brasília**

Como viemos defendendo, temos no cinema de Adirley Queirós a construção de um mosaico de representações na e sobre a Ceilândia. Conforma-se nesses filmes um certo olhar, que parte do diretor e de uma série de sujeitos envolvidos. A construção da periferia neste cinema, como demonstramos, se entrelaça a raça, classe social e outros fatores de diferenciação. O foco de Queirós em grupos específicos dentro da periferia do Distrito Federal demonstra a pluralidade de sujeitos que a habita, ao mesmo tempo que, pelo seu foco em experiências de precariedade, ressalta a diferença do local com Brasília, capital do Brasil e também do Distrito Federal, com quem Ceilândia traça um diálogo histórico. Neste trecho buscaremos mais propriamente reconstituir a relação histórica e simbólica estabelecida entre essa capital urbanisticamente planejada e a Ceilândia, um desdobramento daquela. A Ceilândia de Queirós não pode ser compreendida sem referências a Brasília, já que se constitui como seu Outro, tendo como momento de origem a própria expurgação de seus cidadãos da capital; história oficial que posiciona os sujeitos numa ordem dos acontecimentos e que se entrelaça

---

<sup>123</sup> Atentar para a relação entre centro e periferia como construída também não deve ignorar as relações mutuamente constitutivas entre os dois polos. Como Dildu anuncia em sua campanha política para vereador distrital: "Brasília sem nós lá é um fantasma [...] você só vê aquele cimento [...] só que, a cidade, tudo para, se a gente não estiver lá. Só que a gente não tem valor".

nos filmes às histórias cotidianas.

A construção de Brasília, principal meta de Juscelino Kubitschek, foi legitimada por uma campanha que, conforme a análise do antropólogo James Holston em *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia* (1993), combinava uma mitologia do Novo Mundo e a teoria do desenvolvimento, sugerindo, através da nova capital, a fundação de um novo Brasil<sup>124</sup>. O pensamento de Holston vem sendo mobilizado dentre a bibliografia de artigos prévios que tratam do cinema de Queirós (MESQUITA, 2015; LIMA, 2016). Apostando em sua pertinência às discussões incitadas pelos filmes, nos propomos no presente tópico a, primeiramente, remeter à história, princípios e desdobramentos da construção da capital a fim de que possamos melhor vislumbrar a forma como é representadas por Queirós, especialmente em *Branco Sai, Preto Fica*.

Em 1955, o então presidente Kubitschek, encarregando-se de transferir a Capital Federal do Rio de Janeiro para outro lugar. Escalou Oscar Niemeyer para o design do projeto da cidade<sup>125</sup>. Principalmente assinado por este em conjunto com Lúcio Costa, o projeto se filia a uma estética modernista, ancorada em alguns dos princípios norteadores do racionalismo<sup>126</sup>. Transnacionalmente, a construção histórica do modernismo na arquitetura remete aos Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM), sendo Brasília, cidade-conceito, o exemplo mais completo das doutrinas arquitetônicas e urbanísticas apresentadas em seu manifesto<sup>127</sup>. Os CIAM constituíram o mais importante fórum internacional sobre a arquitetura moderna, de 1928 até meados da década de 1960, trabalhando com a ideia de que a arquitetura e o urbanismo seriam “os meios para a criação de novas formas de enunciação coletiva, de

---

<sup>124</sup> Holston “cita a aproximação entre o discurso de Juscelino e as teorias do desenvolvimentismo elaboradas na década de 1950 pela Comissão Econômica para América Latina (CEPAL), órgão da Organização das Nações Unidas (ONU), e também do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB)” (LIMA, 2016, p. 2).

<sup>125</sup> Haviam colaborado na década de 1940, quando Juscelino Kubitschek, então prefeito de Belo Horizonte, convocou Niemeyer para realizar diversas obras naquela cidade, no bairro da Pampulha.

<sup>126</sup> Também do construtivismo na arquitetura. Para uma contextualização das ideias que vêm, em um debate transnacional, a influenciar o modernismo e o construtivismo no Brasil e em Brasília, ver (FREITAS, 2007).

<sup>127</sup> O modernismo como proposta estética foi inaugurado na década de 1920. Uma de suas primeiras ocorrências proeminentes no Brasil foram a Semana da Arte Moderna em 1922 e o prédio do Ministério da Educação e Saúde de Capanema, encomendado por Getúlio Vargas e construído em 1936 no Rio de Janeiro, arranha-céu cujo principal ideólogo foi Lúcio Costa, com a consultoria do suíço Charles-Edouard Jaenneret-Gris, mais conhecido como Le Corbusier.

hábitos pessoais e de vida cotidiana” (HOLSTON, 1993, p. 37). Le Corbusier, que considerava a sociabilidade de seu tempo inferna – para a qual a “máquina” modernista seria um remédio (Idem., p. 63) –, era uma referência para a dupla de arquitetos brasileiros. Na medida em que o modernismo constituía uma crítica política do desenvolvimento capitalista no continente europeu, suas ideias politizaram a arquitetura e passaram a repercutir no Novo Mundo<sup>128</sup>. Havia como pressuposto acelerar o desenvolvimento social, ainda que a direção desse desenvolvimento fosse variável de projeto para projeto:

o ponto-chave do internacionalismo modernista [...] era o de que a teoria e a tecnologia da cidade modernista ofereciam um meio já pronto de salvar o mundo subdesenvolvido do caos e das iniquidades da revolução industrial europeia. [...] A construção de cidades novas, sobretudo capitais, iria estimular a tecnologia, estabelecer redes de comunicação, integrar regiões vastas, atrasadas e repletas de recursos inexplorados, além de organizar coletivamente as relações sociais de modo a maximizar os benefícios potenciais daquela máquina. (Idem., p. 89)

A inovação de seu projeto imbricou-se num processo que pode ser compreendido como uma versão brasileira da marcha para o Oeste que tanto marca a história dos Estados Unidos e da colonização da América. No cinejornal de propaganda *As primeiras imagens de Brasília* (Jean Manzon, 1956)<sup>129</sup>, vemos migrantes andando a cavalo e carregando malas em direção à capital enquanto a narração declara, sob trilha musical de faroeste: “a visão instintiva do povo faz afluir operários, artífices, agricultores, comerciantes, os pioneiros da grande migração do futuro [...] a história não registra outra marcha de conquista tão bem recebida”. O cinejornal de propaganda referia-se à cidade como uma “árvore nacional plantada no Planalto Central”, “polo magnético situado em Goiás”. De maneira afim, o cinejornal *Brasília: planejamento urbano* (Fernando Campos, 1964) compartilha de um ufanismo nacional-

<sup>128</sup> “Após a desilusão com o autoritarismo em seus próprios países, vários modernistas europeus voltaram-se para as nações em desenvolvimento como capazes de oferecer maiores oportunidades para a realização de seus projetos urbanos e regionais” (HOLSTON, 1993, p. 90), ainda que o modernismo estivesse “com frequência associado, na mente dos modernistas e dos seus detratores, ao internacionalismo soviético” (HOLSTON, 1993, p. 89).

<sup>129</sup> Trata-se de um cinejornal que tem imagens e áudio remontados em *A cidade é uma só?*. Interpretando a construção em tons épicos, “apresenta a cidade, que na época tinha apenas cerca de 10 mil habitantes [...] homenageia a liderança de JK, a inventividade de Niemeyer e Lúcio Costa, e o trabalho árduo dos migrantes do Norte e do Nordeste” (LIMA, 2016, p. 2). A obra da capital, pelo encontro entre técnica e harmonia, estaria, segundo o filme de Manzon, “fadada a ser um modelo para o mundo”.

desenvolvimentista, onde o narrador propõe que a construção da cidade-modelo “trata-se de um gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial”<sup>130</sup>. Kubitschek concebia na construção de Brasília o deslocamento do eixo de desenvolvimento econômico do litoral para o interior centro-oeste, onde pretendia construir uma rede de interligações – estradas, vias férreas e meios de comunicação – que partiria do centro do país rumo a todas as regiões brasileiras, em um projeto de integração e impulso econômico nacional. Assim, esta cidade em forma de avião ou pássaro buscava enfatizar, tanto para Kubitschek quanto para Niemeyer e Costa, o “nacionalismo brasileiro, estabelecendo metas de desenvolvimento destinadas a impelir o país para além das barreiras do subdesenvolvimento” (HOLSTON, 1993, p. 24), como um “ponto de partida para a integração nacional” segundo o filme de propaganda feito durante a ditadura militar *Brasília* (1973, Governo Federal). Essa ruptura com o passado imaginada pelo modernismo seria, para Holston, “descontextualizante”:

a descontextualização modernista baseia-se em uma teoria de transformação na qual as qualidades radicais de algo totalmente fora de contexto colonizam aquilo que existe a seu redor. O que está fora de contexto pode ser um simples edifício, concebido como um enclave de práticas sociais e de concepções estéticas radicais no interior de uma sociedade já existente, ou então uma cidade inteiramente nova, apontada como um exemplo para todo o país. A questão que se coloca para a análise crítica é a de se essa peça arquitetônica não termina por representar apenas sua monumental falta de conexão com o ambiente. Serão suas inovações capazes de ordenar a paisagem à sua volta, ou apenas se referem a si mesmas, em um estado de isolamento escultural? (Idem., p. 64)

O tipo de arquitetura empreendido no projeto de Brasília almejava a sensação de leveza através de formas arredondadas ou onduladas, ausência de ornamentos, panos de vidro contínuos; em contraste às típicas e bastante tenazes janelas e estruturas da arquitetura neo-colonial e neoclássica recorrentes no Brasil. A harmonização orgânica das construções com os seus entornos, que na proposta modernista valorizava os aspectos geográficos na determinação da forma dos prédios, diferia também do estilo

---

<sup>130</sup> O desenvolvimento social almejado não abria mão de direções de sentido conservadoras. Como explanado no filme *Brasília – contradições de uma cidade nova* (Joaquim Pedro de Andrade, 1967), “o palácio da alvorada, residência do presidente da república, foi imaginado pelo arquiteto como a casa de um homem comum. Apesar de seu desenho novo e original, segue o mesmo partido arquitetônico de uma casa-grande de fazenda brasileira, com varanda em volta e capela lateral”, reproduzindo a estrutura que remete tão enfaticamente à tradição coronelista.

retilíneo dos prédios mais típicos na arquitetura brasileira. Nas palavras de Grace de Freitas (2007, p. 46), o conjunto arquitetônico inaugural, ainda que complexo, apresentava “aparente simplicidade formal”, o que de pronto o contrasta, por exemplo, da aparência elaborada que almeja a arquitetura barroca, também bastante valorizada no país. O design empreendido por Costa e Niemeyer, assumindo que “a forma é a função” (idem., p. 47), buscava, através de “estratégias de desfamiliarização” e “técnicas de choque”, desenrolar novas formas de interação social e renovar as maneiras como olhavam-se para os objetos e conceitos<sup>131</sup>. Os arquitetos, mobilizados por um ideário socialista – não compartilhado por Kubitscheck – buscavam superar os hábitos arraigados da sociedade brasileira e a sua própria estrutura de classes, interrompendo a segregação (HOLSTON, 1993; FREITAS, 2007), aspecto bastante expresso na então capital nacional, Rio de Janeiro, através das favelas, que, grosso modo, separavam brancos e pretos, ricos e pobres. No plano arquitetônico idealizado, os funcionários de baixo escalão – porteiros, guardas, zeladores, domésticas – “teriam, morando em Brasília, os mesmos direitos à cidade do que os mais altos funcionários” (HOLSTON, 1993, p. 85). Ironicamente, Brasília, torna-se basicamente uma cidade de funcionários públicos que acaba por não abrigar os trabalhadores braçais que tomaram parte em sua concretização.

A visualidade da Ceilândia como representada por Adirley Queirós destoa da organicidade, fluidez e arborização da Capital, demonstrando o pouco alcance do planejamento estatal e de suas benses na região. Logo viemos a perceber o contraste entre as fachadas arredondadas e/ou de vidro apresentadas através das imagens de arquivo de Brasília e as paredes sem reboco da Ceilândia, retas e por vezes simultaneamente irregulares, em prédios dispersamente colocados, onde predomina a cor marrom dos muros empoeirados, do ferro oxidado, das ruas de chão batido. A dissolução da oposição entre o público e o privado através da transparência do vidro na capital modernista (Idem., p. 63) não alcança a Ceilândia de Queirós, onde recorrem os muros de cimento e as grades, delimitando com objetividade o interior e o exterior, afastando as calçadas. Estes recursos de separação deixam latentes as

---

<sup>131</sup> A estratégia, recorrente nos movimentos de vanguarda artística no período de formação da arquitetura moderna, remete, por exemplo, ao formalismo russo, considerando que a percepção estética, é um fim em si mesma (cf. STAM, 2013, p. 65).

particularidades dos problemas de segurança da periferia. Segundo Adirley Queirós em entrevista (*apud* SERAPHICO, 2016, s/p), a cidade-satélite é

[...] uma espécie de espelho inverso de Brasília. Ela [a Ceilândia] tem muita coisa forte em relação a isso. Qualquer tema que se crie dela, você inevitavelmente cai em relação a Brasília. No D.F as cidades são em relação a Brasília. Não tem jeito. Elas só existem com essa potência porque elas estão em relação à capital federal. É esse jogo o tempo inteiro de negação, cidade, negação. Ceilândia de fato é vizinha de Brasília, nesse sentido. Mas é uma vizinhança negada, radicalmente negada. Negada por esse espaço. Ela, mais que as outras, esse espaço imaginário é muito mais demarcado. Existe uma linha imaginária muito forte. Ultrapassar a cidade de Brasília não é uma passagem física só, de demarcação territorial, é uma passagem simbólica. E isso eu acho que é muito pesado até hoje.

Na mesma entrevista o diretor afirma que seu filme “é um enfrentamento, na verdade [...] Não existe diálogo entre Brasília e Ceilândia. O que pode haver é um enfrentamento em relação à representação” (*apud* SERAPHICO, 2016, s/p). Esta “impossibilidade” de diálogo, essa diferença contundente entre as partes, é uma relação: não necessitamos ver Brasília ou uma representação “fidedigna” da Ceilândia para perceber que o universo das personagens é o seu Outro. Pelo contrário, a ficção intensifica a separação através de medidas de higienização e racialização<sup>132</sup>, de maneira que não se constituem espaços sociais ou simbólicos comuns entre as cidades. O antropólogo James Holston (1993, p. 14) apontou que, em entrevistas, ouvia reiteradamente de habitantes da capital federal que o Plano Piloto estava à salvo de “toda essa desordem” dos problemas que afligem outras cidades do Brasil: “congestionamento, altas taxas de criminalidade, miséria onipresente, precariedade dos serviços urbanos, poluição”. Contraditoriamente à modernização idealizada por Kubitscheck, os relatos apontam justamente para a “localização” desse desenvolvimento. Quanto à população do entorno, ainda que grande parte trabalhe no plano-piloto, a distância entre morada e trabalho aumenta os custos de transporte tanto

<sup>132</sup> Na interpretação do diretor “toda a questão de arte e fotografia e som é um lugar onde dialoga com a ficção científica, um lugar de distopia, de futuro, de distopia social, de uma cidade sitiada, de sons estranhos, de passagem de tempo, tudo isso pra mim é ficção clássica científica” (*apud* SUPPIA e GOMES, 2015, p. 407). Nessa toada, o universo construído a partir dos diversos aparatos tecnológicos distribuídos pelo espaço diegético da Ceilândia – o toque de recolher, a necessidade de que os periféricos apresentem assaportes para visitar a capital –, articulados com um panorama político distópico, sugerem que o seu presente enunciativo se situa de alguma maneira no futuro ou em um universo alternativo, ao passo em que questionam o aspecto teleológico da construção de Brasília.

em questão de tempo quanto de dinheiro, o que coloca-os em desvantagem no que se refere a encontrar e manter um emprego e faz com que, nos momentos de lazer, os habitantes das periferias não se encontrem em Brasília. Podemos perceber logo uma discrepância econômica e de condições de habitabilidade entre centro e periferia, principalmente se referindo às décadas passadas, a partir dos depoimentos de *A cidade é uma só?* e *Rap, o canto da Ceilândia*<sup>133</sup>.

a separação entre trabalho e residência (aliada à concentração daquele e à dispersão desta) contribui de forma significativa para o desenvolvimento de um padrão centrífugo de segmentação de classe, distribuindo-se conforme faixas de maior ou menor distância de locomoção entre o trabalho e o dormitório (HOLSTON, 1993, p. 167).

Parte da campanha de divulgação da construção da capital, no início de 1957, destinava-se a recrutar pessoas para essa construção (Idem., p. 206). Este contingente de trabalhadores braçais veio principalmente do nordeste, combinando-se com o fato de que uma seca na época devastou a região, “forçando dezenas de milhares de pessoas a ir para o sul, especialmente para Brasília” (Idem., p. 223), muitas vezes traficados como escravos ou em condições análogas (Idem., p. 331). Vemos, nas imagens de arquivo usadas em *A cidade é uma só?*, um ascético apresentador de terno explicar que a maioria dos trabalhadores contratados pela Novacap “para realizar a grande obra da construção de Brasília” reside em “acampamentos e invasões”. Vemos então as imagens dos barracos na vila do IAPI, feitos de materiais precários, em chão batido. Assim, ao princípio “descontextualizante” do projeto modernista, soma-se outro “desistoricizante”<sup>134</sup>, na interpretação de Holston:

Se a premissa fundamental da fundação de Brasília é a de que ela deveria marcar a alvorada de um novo Brasil, então é precisamente a sua exemplar excepcionalidade no conjunto das cidades brasileiras o que a define como um projeto idealizado de desenvolvimento. Essa diferença utópica entre a capital e

<sup>133</sup> Segundo Saboia e Sandoval, no ano de 2012 “de acordo com a CODEPLAN, 90% da população de Ceilândia conta com redes de saneamento básico e ruas asfaltadas. No entanto, o que se vê nas cenas filmadas dentro do automóvel nas ruas de Ceilândia, o ambiente natural dos personagens parece caótico, com ruas sem calçamento, arruamento desalinhado” (SABOIA e SANDOVAL, 2012, p. 7).

<sup>134</sup> Na interpretação de Holston, os princípios desistoricizantes, descontextualizantes e mistificadores da cidade-conceito, que vieram a desdobrar-se no surgimento das cidades-satélite, já se apresentavam no documento inicial elaborado por Lúcio Costa (1957). Em sua busca por legitimação do projeto da nova capital, o arquiteto teria dado lugar privilegiado à “total descontextualização, na qual se toma um futuro imaginado como a base crítica pela qual avaliar o presente” (HOLSTON, 1993, p. 67).

o país significava que o planejamento de Brasília tinha de negar o Brasil existente. Assim, o plano piloto apresenta a fundação da cidade como se não tivesse nenhuma história. De modo similar, o governo pretendia inaugurar a cidade construída como se ela não tivesse uma história de construção e ocupação. Ao inaugurá-la, planejava revelar um milagre: uma cidade reluzente, vazia e pronta para receber os que deveriam ocupa-la. Essa apresentação de uma ideia inabitável negava o Brasil que a cidade já havia incorporado: a população dos que a construíram. (Idem, p. 199)

A estratificação que daí decorre, o não-reconhecimento social desses trabalhadores desde seu transporte para Brasília, desenrola-se, cerca de uma década depois, no processo de expulsão das famílias originárias da capital, como tematizado em *A cidade é uma só?*. Se tal projeto é essencialmente descontextualizante, o filme faz do estudo do seu entorno o seu objeto. Outro documentário que explora as contradições desse processo bem antes de Queirós é *Brasília – contradições de uma cidade nova* (Joaquim Pedro de Andrade, 1967), alinhado com o projeto do Cinema Novo. Logo antes do encerramento do curta-metragem, ouvimos a conclusão do narrador:

a sede de um governo que se manteria distante da pressão popular, ao expelir de seu seio os homens humildes que a construíram e os que a ela ainda hoje acorrem, Brasília encarna o conflito básico da arte brasileira: fora do alcance da maioria do povo. O plano dos arquitetos propôs uma cidade justa, sem dicriminações sociais, mas à medida que o Plano se tornava realidade, os problemas cresciam para além das fronteiras urbanas em que se procurava conter. Na verdade são problemas nacionais, de todas as cidades brasileiras, que nesta, generosamente concebida, se mostram com insuportável clareza.

De forma semelhante, Holston (1993, p. 200) aponta como as remoções contradizem os princípios modernistas:

Os planejadores reagiram à deformação de seus planos exorcizando os fatores que consideravam responsáveis por isso (como invasões e favelas, crescimento caótico, e organização política subversiva) por meio das mesmas medidas distópicas (negando direitos políticos, reprimindo associações voluntárias e restringindo a distribuição de benefícios públicos). Assim, ao combinar as contradições básicas das premissas de Brasília, criaram uma versão exagerada – quase uma caricatura – daquilo de que procuravam escapar [...] fizeram de Brasília um exemplo de estratificação espacial e social.

Uma série de outros filmes captura ou rememora o processo de construção das duas cidades ou os primeiros anos do Distrito Federal. Dentre aqueles de caráter mais positivista nos anos 1950 temos, por exemplo, o já citado *As primeiras imagens de*

*Brasília* (1956, Jean Manzon). Na década seguinte, *Brasília: planejamento urbano* (Fernando Campos, 1964), de estilo semelhante ao de Manzon, sauda o frescor e novidade do plano urbanístico brasileiro. *Brasília* (1973, Governo Federal), filme encomendado durante o regime militar, fala sobre a cidade como a “capital da esperança” no “grandioso futuro que já se faz presente”, “encanto aos olhos dos que aqui vivem ou dos que aqui vêm”, uma “menina, que se espalha formosa por suaves encostas, cheia de luz e paz”.

*Fala Brasília* (1966), de Nelson Pereira dos Santos com a locaboração de estudantes da UnB, traz um conjunto de entrevistas com moradores da capital, investigando suas variações de sotaque e experiências, evidenciando a pluralidade cultural da população local. O filme permite acessar as memórias e projeções de um certo “povo” brasileiro, com enfoque para os setores populares. No ano seguinte, o já citado *Brasília – contradições de uma cidade nova* (Joaquim Pedro de Andrade, 1967) propõe-se a um registro mais crítico: após um primeiro momento onde explica-se didaticamente o plano urbanístico da cidade, passa-se a palavra a moradores e trabalhadores que ressaltam as desigualdades e contradições do projeto modernista. Através da música *Viramundo* na trilha sonora, – agora não mais interpretada por Gilberto Gil mas por Gal Costa – o curta-metragem faz um elo com o de Geraldo Sarno lançado em 1965, que abordava a migração de nordestinos para a cidade de São Paulo. Joaquim Pedro representa Brasília como uma cidade marcada pela pobreza, pela mortalidade infantil e por uma juventude e universidade desorientadas: Jean Claude-Bernardet, co-roteirista do filme, foi um professor auto-demitido da UnB em 1965 devido aos contornos políticos do país e às diretrizes da universidade.

Mais recentemente, o autor Vladimir Carvalho tem explorado as contradições de Brasília, primeiramente, em *Brasília segundo Feldman* (1979), curta-metragem montado a partir de material de arquivo. Vemos em entrevista um ex-trabalhador da Novacap lembrar desventuras cotidianas dos operários que construíram Brasília – o pó constante, as más condições de habitabilidade –, com ênfase em uma famosa chacina realizada pela polícia na cantina da Construtora Pacheco Fernandes Dantas, resultado

de uma insurgência dos trabalhadores devido à má alimentação e falta d'água<sup>135</sup>. O mesmo trabalhador braçal entrevistado, no fim do filme, demonstra ter tido as esperanças de reconhecimento por parte do Governo Federal frustradas ao ter sido considerado um invasor no processo de surgimento das cidades-satélites. Em suas palavras:

[...] era uma grande esperança que terminada a construção, inaugurada, a gente teria um lote, teria uma construção, teria uma remuneração melhor e um certo apoio do governo porque a gente ajudou realmente a construir a capital, né. Então aconteceu o contrário: o candango ficou relegado assim ao esquecimento. As obras que a gente as vezes ajudou a construir a gente não pode passar nem perto, se passar, conforme ela, a gente vai até preso.

Já em *Conterrâneos velhos de guerra* (1991), filme bastante mais longo, Vladimir Carvalho retoma a construção da cidade através de uma maior pluralidade de depoimentos, tanto de candangos quanto de Niemeyer e pessoas de maior escalão ligadas ao processo. É um material rico no sentido de resgate da perspectiva e conhecimentos dos trabalhadores acerca da construção de Brasília: conforme os mesmos, a Novacap e o Governo Federal sistematicamente encobriam os óbitos por acidente de trabalho cobrindo rapidamente os corpos que caíam das construções e andaimes em uma lona preta e enterrando-os de forma rápida e anônima, dispersando a comoção dos demais operários, retomando a ordem de trabalho e invisibilizando o acontecido para a mídia. Na toada das denúncias às precárias condições de segurança que lhes eram proporcionadas, o filme leva mais a fundo a exposição da chacina policial na Pacheco Fernandes Dantas, já presente em *Brasília segundo Feldman*<sup>136</sup>. O filme não se detém à construção da capital. Segundo as entrevistas, a precariedade experimentada pela população local mais pobre prosseguiu após a CEI – coordenada pelo governo militar, que em poucos anos assume o controle de Brasília –, quando as famílias dos ex-operários foram literalmente “despejadas” no local por caminhões, dentre animais silvestres e mato. Ademais, na busca por consolidar internacionalmente

<sup>135</sup> De acordo com a entrevista, a polícia era convocada, “a qualquer reclamação em cantina e qualquer alteração em que houvesse alojamento”, por “ordem mesmo do presidente da Novacap”. O entrevistado refere-se à Guarda Especial de Brasília, cujas despesas estavam a cargo da Novacap.

<sup>136</sup> Os mentores e responsáveis pelo projeto de Brasília são mostrados negando ou minimizando o episódio da chacina. É o caso de Niemeyer, que, na insistência das perguntas sobre tal acontecimento por parte dos documentaristas, pede que à equipe de Vladimir Carvalho que interrompa as gravações.

uma imagem positiva do Brasil os militares negavam sistematicamente as epidemias de meningite que acometiam essa população. Em determinado momento, ouvimos de um senhor entrevistado sobre as condições da Ceilândia em 1971, ano da chegada das primeiras famílias:

Isto aqui era mata. Não era mata alta, era um cerrado baixo, mas só tinha mato. Não tinha recurso nenhum, só tinha serra e capim. Então a gente chegou aqui com chuva, com toda a dificuldade, não tinha transporte, não tinha energia, não tinha água pra beber e não tinha recurso nenhum. Então a gente chegou despejado aí dentro do capim, tomamo sol, tomamo chuva. Em primeiro lugar, no dia em que cheguei, ali abaixo de 4 horas da tarde, quando despejou o caminhão ali com a mudança, o material que veio dentro desse caminhão que vinha lá dá remoção não deu pra nada [...] eu tinha [esposa,] nove meninos e mais dois sobrinhos que estava comigo aqui nessa época. Passamos a noite sentado acocado, uma hora descansava numa perna, uma hora encostado descansava na outra. E de vez em quando aquele escorpião, que nós dá o nome de lacraia, passando em cima da gente; e aquele minhocão, que se trata minhocuçu, que aqui tinha demais [...] é um tipo de uma cobra que ela cresce até dois metros. Então o conforto que tinha era esse. O lote não era meu, o lote nós tinha a promessa de comprar; pra conseguir esse lote foi com uma grande dificuldade.

Esse processo de remoção das favelas de Brasília e construção da Ceilândia, denunciado como violento nos filmes de Queirós e já no documentário de Vladimir Carvalho em 1991 é, segundo o filme de propaganda da ditadura militar *Brasília* (1973, Governo Federal), “considerado uma das mais audaciosas e frutíferas investidas no campo social”. Em evidente contradição ao discurso militar, ouvimos em *Conterrâneos velhos de guerra* certa entrevistada, sentada em frente a um barraco de madeira enquanto cuida das crianças, contar suas memórias acerca da remoção na vila do IAPI:

[...] teve pessoas, da pouca coisa que tinha como pobre, de eles chegarem aqui metendo aquele caminhão que chama-se basculante e quando chegava aqui eles viravam assim o basculante, eu acho que até criança que tinha ali dentro era despejada. Despejava tudo, era madeira, com os móveis, com tudo. Pessoas que ficou com as coisas tudo escangalhada. [...] Os nossos braços é que teve que derrubar essa mata. Fizemos fogo. Fazia fogueiras aqui pra conseguir armar um barraco, ficou pessoas aqui no relento, uma época fria, que morreu crianças aqui de frio e morreu adulto também.

Em *A idade da Terra* (1980), Glauber Rocha filma nas três capitais do Brasil: Rio Salvador, Rio de Janeiro e Brasília, com ênfase para a última. O longa-metragem passa-se como num transe, povoado por imagens de cantos indígenas, danças de candomblé, carnaval e lugares paradisíacos. Talvez o mais lúdico e não-narrativo dos

filmes de Glauber, esse “transe” de duas horas e meia pode ser pensado justamente como uma obra de passagem, sua última manifestação no cinema. Mobilizando um imaginário religioso tendente ao sincrético, propõe uma série de Cristos vivos que habitam no terceiro mundo<sup>137</sup>. A tentação de Cristo é representada no personagem Brahms, loiro, eloquente e poliglota, que remete simultaneamente ao diabo, ao colonialismo e ao imperialismo estadunidense: “eu tenho medo de Cristo”, diz. Estes Cristos, frequentemente aos gritos, denunciam a situação do Terceiro Mundo e do Brasil, do capitalismo, de Brasília e da política de todos os vieses. Perto da conclusão do longa-metragem, o diretor assume a locução:

Aqui, por exemplo, em Brasília, este palco fantástico no coração do planalto brasileiro. Fonte, irradiação, luz do terceiro mundo. Uma metáfora que não se realiza na história mas preenche um sentimento de grandeza, a visão do paraíso: esta pirâmide que é a geometria dramática do Estado social no vértice poder. Embaixo as bases. depois os labirintos intrincados das mediações classistas, tudo isso, num teatro. Pois sim, a cidade, a selva: Brasília é o El Dorado, aquilo que os espanhóis e os outros perseguiram, [e vai] além.

Ao passo em que alude em seu discurso a uma profusão de dados, dificulta a síntese, somando-se a isso a desintegração da linha narrativa no filme<sup>138</sup>. Com sua ênfase nos rituais religiosos e sua ligação com o além e o passado, a obra enfatiza uma série de vozes silenciadas pelo discurso oficial, histórico e científico acerca de Brasília, do Brasil e do mundo. O extenso e atemporal repertório de referências sugere, tal como o próprio nome do filme, a dificuldade de uma abordagem linear e racionalizante acerca da complexidade sincrética da profusão cultural, religiosa e

<sup>137</sup> Ao assumir a locução do filme, Glauber alega conceber o cristianismo como “uma religião vinda dos povos africanos, asiáticos, europeus, latino-americanos, dos povos totais”, de onde a figura de Cristo emerge “em seus símbolos mais profundos [...] Um Cristo que não está morto, mas está vivo espalhando amor e criatividade. [...] Sabemos todos que morremos de fome nos terceiros mundos, sabemos todos das crianças pobres, dos velhos abandonados, dos loucos, famintos, tanta miséria, tanta feiura, tanta desgraça, sabemos todos disto. É necessário uma revolução econômica, social, tecnológica, cultural, espiritual, sexual, afim de que as pessoas possam realmente viver o prazer. O Brasil é um país grande, América Latina, África, não se pode pensar num só país. Temos que multinacionalizar, internacionalizar o mundo dentro de um regime interdemocrático com a grande contribuição do cristianismo e de outras religiões, todas as religiões”.

<sup>138</sup> Na leitura de Ismail Xavier (2001, p. 129): “Contrastes, desequilíbrios, excessos de toda ordem. O cinema de Glauber traz uma tensão peculiar entre parte e todo. O impulso totalizador colide com a interminável acumulação de elementos, com a sucessão dos detalhes que desafia a síntese. Se o Cinema Novo quis equacionar o Brasil e sempre pensou no todo, Glauber mais do que ninguém encarou esta grande ambição do diagnóstico nacional, enfrentando os problemas estéticos que o discurso da totalidade implica”.

política que se desdobra no Brasil e na capital nacional. Na interpretação de Ismail Xavier (2001, p. 108), *A idade da terra* é

a busca mais ousada de síntese e, simultaneamente, mergulho mais ousado na fragmentação e na multiplicidade de uma vivência do país. Combinação de espaços: Brasília, interiores, Rio, Salvador; mistura de gêneros: documentário, representação alegórica, filme experimental que lembra os procedimentos do *udrigrúdi*; forma sincrética de pensar o Brasil como país periférico na decadência do imperialismo, formação social dotada de uma energia concentrada na religião. Nas concentrações de massa, no carnaval porém sufocada pela anemia de sua classe dirigente e pela dominação externa. Em sua acumulação de elementos, Glauber espelha a crise, vale-se de uma recapitulação histórica que, de forma delirante, procura situar o Brasil na idade da terra, numa tonalidade de reflexão messiânica que esboça esperança, mas não consegue dar contornos nítidos a sua visão presente.

Para além dos filmes especificamente sobre o Distrito Federal, Queirós também dialoga com uma série de outros recentes, especialmente pernambucanos, que vêm colocando em questão as cidades como espaço de disputas<sup>139</sup>. A existência dessa série de filmes e mais tantos outros, alguns encomendados pelos Estado, outros que focam em entrevistas com “trabalhadores” e candangos, outros de caráter experimental, permitem que contextualizemos intertextualmente a proposta de discussão das desigualdades expressas no Distrito Federal em *Rap, o canto da Ceilândia* e nos filmes seguintes de Queirós. Observar a disputa acerca da memória do Distrito Federal, que se dá por meio das representações, permite perceber as condições para a inovação do tipo de produção de Queirós, passando pela sua realização por moradores do local e pelo lugar dado aos elementos ficcionais articulados aos documentais em *A cidade é uma só?* e *Branco Sai, Preto Fica*, especialmente neste último, onde o maior recurso ao exagero através de recursos de ficção científica exacerba as diferenças entre capital e seu entorno.

Ainda que possamos descrever Brasília a partir de seus índices, das suas representações pregressas no cinema, do ideal da visualidade de seus prédios ou dos princípios de sua construção como viemos fazendo ao longo do tópico, interessa abordarmos a quase ausência dessa cidade no conjunto de imagens de *Branco Sai*,

---

<sup>139</sup> Exemplos são, cada um com suas especificidades: *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Marasco, 2010) e *Um lugar ao Sol* (Gabriel Marasco, 2009), *O Som ao Redor* (Kléber Mendonça Filho, 2012), *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2011).

*Preto Fica*<sup>140</sup>. As únicas vezes em que temos representações de Brasília é na sequência final onde os personagens roubam a luz elétrica da estação de metrô – justamente um local de trânsito entre as cidades – e, em seguida, quando os monumentos modernistas do Plano Piloto aparecem em desenhos feitos por Sartana em seu estúdio na Ceilândia, justamente para serem destruídos. Esta ausência trata-se de uma forma de representá-la: como um espaço inacessível, que não participa da vida dos personagens, ainda que sua presença esteja frequentemente presente através de relações sociais e de poder.

Mais ausente das imagens que Brasília é a polícia, que é braço de seu poder. A dimensão do poder está estruturalmente presente em *Branco Sai, Preto Fica* através da polícia, ainda que não-fotografada diretamente, desde a fala Marquim da Tropa na cena de abertura. É reiterada nas marca de sua ação nos corpos dos protagonistas, nos elementos distópicos de controle sobre a periferia, que insinuam a presença do centro e do seu aparato a “polícia do bem-estar social”, que não vemos: são os passaportes necessários à entrada em Brasília, o toque de recolher à noite. O conflito entre a polícia e os sujeitos representados, o desmantelamento do baile do Quarentão pela polícia – apresentado como um espaço de convivência e integração entre os jovens da Ceilândia<sup>141</sup> –, são o próprio ponto de partida das entrevistas e justificam, em certa medida, a impossibilidade ou inconveniência do encontro entre a polícia e os sujeitos. Ressalta-se a continuidade de uma relação hierárquica e de controle entre Ceilândia e

---

<sup>140</sup> Ademais, também em *A cidade é uma só?* a maior parte das imagens são da Ceilândia, sendo a rodoviária o ponto mais explorado de Brasília: um lugar de passagem. O projeto de elaboração de *A cidade é uma só?*, com 52 páginas, já sublinhava a descontextualização da capital federal em relação ao seu entorno. Nas palavras do diretor: “o texto que eu crio, é um texto falando basicamente que Brasília é uma ficção, que a representação de Brasília pra gente é uma ficção. Que ela é uma cidade que podia ser um holograma: a gente só passa por ela, a gente não vive nela, não experimenta a cidade, o Centro, as Asas – a gente passa, está sempre de passagem. A gente está no subsolo, a gente é empregado doméstico, a gente é vigia noturno, a gente é guarda, a gente não está usufruindo o que seriam as benesses da cidade... Usei muito isso no argumento do filme” (QUEIRÓS, 2013, p. 62).

<sup>141</sup> Nas palavras do diretor, em entrevista à revista *Negativo* (2013, p. 64) “Era um baile *black* dos anos 80 – a gente cresceu nesse baile. Todo mundo ia para o centro de Ceilândia ver os filmes de karatê e de lá saía para o baile do Quarentão. Então nosso domingo era esse: a gente fica de duas até às dez da noite no centro da Ceilândia, depois ia para o baile. E esse baile era um baile fantástico: foi o primeiro lugar em que *Os Racionais* tocaram nos anos 80, publicamente falando (...) Como era esse Quarentão? Nos anos 80 não existia ônibus regular de Brasília para Ceilândia nos finais de semana: tinha um de manhã, um meio-dia e um à tarde. Como era um parto ir para Brasília, o *apartheid* estava dado”.

Brasília, que se articula com a racialização dos “pretos” ou “candangos”<sup>142</sup> através do aparato policial.

A partir da relação estabelecida entre Ceilândia e Brasília – vista, a partir da câmera de Queirós, sempre dentro da Ceilândia –, o plano-piloto é tido como um Outro lugar da perspectiva dos periféricos. Aludindo à relação entre o Ocidente e o resto na perspectiva do orientalismo (SAID, 2007 [1978]), a Ceilândia parte da construção de um Outro ao processo racional e moderno, representado pela capital federal. Ainda que ambos se situem em um mesmo tempo, vivenciam a modernidade e a modernização de formas distintas. A particularidade, então, é de que o Outro não é do oriente ou de além do horizonte do mundo conhecido; ele é interno, separado por um apartheid, o muro simbólico que Marquim da Tropa e Adirley Queirós aludem reiteradamente. A relação nós/outros se refaz dentro do território nacional: trata-se de uma relação de proximidade entre os espaços no filme, mas não de pertencimento. Pelo contrário, a relação estabelecida é justamente a de separação, onde a ligação umbilical entre as cidades reafirma a sua diferença. A CEI, que teria como objetivo realocar famílias irregularmente assentadas, pode ser interpretada como a sistematização e continuação de uma forma de segregação de classe e racial que, com efeito, nega a este grupo, considerado Outro e dissidente à norma, o direito a partilhar da cidade, se não como empregados. Os universos separados entre Ceilândia e Brasília suscitam espaços simbólicos e subjetividades interligados e relativamente interdependentes, mas em constante reconstrução da diferenciação.

Nesse ambiente criado pelo filme, que Alfredo Suppia (2015) já aponta como “marcadamente pós-colonial”, Cláudia Mesquita (2015, p. 11) propõe que a Ceilândia é

---

<sup>142</sup> “1995 já é o final do Quarentão: o rap nasce lá, o rap negro [da Ceilândia], [o DJ] Jamaica – tudo nasce lá. E tinha um preconceito muito grande em relação a esses caras, porque eles queriam que o Quarentão fosse ocupado pelo repente, pela mpb... Então começa a haver ações policiais constantes. Estava no início do governo do Cristovam [Buarque] e eles invadem o Quarentão com tropa, com cachorro – naquele dia ele é fechado simbolicamente, digamos assim. E o que acontece? O Quarentão tinha 800 pessoas em média. Se eu perguntar para qualquer pessoa da minha geração, que é da Ceilândia, todo mundo estava lá. E cada uma tem uma narrativa para o fechamento do Quarentão. É fantástico! Então, virou uma ficção o Quarentão. Os caras choram: ‘Pô, eu estava lá com a minha mina, aí o policial chegou, me bateu, mas eu levantei, dei uma porrada no cara’. Eles criam toda uma narrativa épica para eles também. O que que eu faço? Eu crio um documentário pro FAC [Fundo de Apoio à Cultura] e falo que tem tudo isso, mas falo também que naquele dia fatídico tinha um grupo chamado ‘Ases da Ceilândia’. Quem era esse grupo? Eram três caras dançarinos que, refletindo sobre eles hoje, são como que a nossa identidade naquela época” (QUEIRÓS, 2013, p. 65).

envolta em uma atmosfera de perda. Seu presente aparece “esfriado, melancolizado, distanciado, por vezes esvaziado e arruinado”. O projeto de Brasília – que só funciona dentro de si mesmo – tem as cercanias povoadas por sujeitos incluídos de maneira precária, onde, em *Branco Sai, Preto Fica*, o inventário dos personagens é composto em parte de enjambres, sucatas ou objetos que dialogam com a ilegalidade: são os passaportes falsificados, o antigo Opala adaptado de Marquim, os ruidosos elevadores artesanalmente construídos de sua casa, a perna eletrônica de Sartana cujo licenciamento é pirata, o carro comicamente problemático de Dildu em *A cidade é uma só?*. A exacerbação da precariedade em um cenário da desigualdade sugere que a modernização do centro existe não como um polo de desenvolvimento regional, à guisa do que foi primeiramente imaginado por Kubitscheck, mas às custas da periferia, como o destino de refugos humanos e materiais. Dimas Cravalaças, o “herói” que vem do futuro para reparar as injustiças cometidas às “populações periféricas”, não escapa à precariedade. Ouvimos, logo na sua primeira fala:



Figura 6 – Dimas Cravalaças em sua chegada à Ceilândia  
Fonte: Branco Sai, Preto Fica (Adirley Queirós, 2014)

Relatório de chegada: data ainda desconhecida. Material perdido na viagem: identidade, dinheiro, cartão de crédito e alguns equipamentos. Tô fudido. Repito: Fudido! Licitação da nave é ruim, uma praga, uma bosta! Contenção de gastos?: enfiou a sobra onde? Sequelas da viagem: transtornos psicológicos, cabeça, náuseas, contração e vômito. Tô lombrado! *Circuit*. Língua bamba! Dificulta contato.

A assimetria desta relação entre Brasília e Ceilândia, que permite que compreendemos a segunda como subalterna em relação à primeira, é especulada no futuro com Dimas Cravalaças, estabelecida no passado e reproduzida no presente, estando reafirmada na conclusão de *A cidade é uma só?*, onde observamos a impossibilidade de intervenção social/institucional por parte de Dildu. Seria redutor, contudo, observar a Ceilândia representada apenas pelo prisma da precariedade. Em *Branco Sai, Preto Fica*, as vozes da periferia, cujo silenciamento é ressaltado em todos os filmes anteriores de Queirós, acabam por reverter este processo. O uso dos bens de consumo mobilizados pelas personagens e a incorporação criativa de sua precariedade material estão de certa forma ligados à sua insurgência: o desenvolvimento da narrativa revela a construção secreta de uma potente bomba a partir da periferia que, nas cenas finais, vem a explodir Brasília. Desta maneira, as personagens tomam parte em um contra-poder no universo fílmico que é capaz de subverter as regras da capital e do capital.

Para além do questionamento da utopia modernista – e da exacerbação das contradições que se desenrolaram de seu projeto de conciliação nacionalista e entre classes –, a dimensão sócio-espacial e as desigualdades materiais entre Brasília e a Ceilândia estão fortemente imbricadas a aspectos raciais, como viemos demonstrando acerca da memória dos “candangos” em uma série de documentários prévios sobre o tema, que demonstram que a história da Ceilândia constitui-se da segregação de grupos majoritariamente nordestinos<sup>143</sup>. Desde o seu título, pode-se pensar as relações

---

<sup>143</sup> Conforme Sérgio Costa (2006, p. 11): “O racismo corresponde à suposição de uma hierarquia qualitativa entre os seres humanos, os quais são classificados em diferentes grupos imaginários, a partir de marcas corporais arbitrariamente selecionadas. Essa hierarquização apresenta tanto consequências socioeconômicas quanto político-culturais. As primeiras dizem respeito ao surgimento de uma estrutura de oportunidades desigual, de tal sorte que aqueles a quem se atribui uma posição inferior na hierarquia racial imaginada são sistematicamente desfavorecidos na competição social, cabendo-lhes os piores postos de trabalhos, salários proporcionalmente menores, dificuldades de acesso ao sistema de formação escolar e profissional, etc. A dimensão cultural do racismo se expressa no cotidiano, através de

de territorialidade de forma reversa: brancos estão em Brasília, pretos na parte exterior, ou, mais precisamente, fora, de onde o filme fala. Para além da diferença racial que separa os moradores das cidades, a invasão do baile do Quarentão, descrita na primeira cena, leva em conta um desdobramento violento do preconceito racial contra grupos negros: a ordem “branco sai, preto fica” faz evidente que a cor dos sujeitos influencia seu tratamento por parte dos policiais, explicitando uma lógica racista no aparato estatal.

Assim, a recorrência de práticas policiais, políticas e jurídicas que reproduzem e legitimam a opressão racial no caso brasileiro têm seu caráter de racismo institucional salientado. Os estudos de Sinhoretto (et. al., 2014) em importantes capitais brasileiras apontam para a normalização da violência por parte das polícias militares contra pessoas negras, especialmente homens jovens de periferia. Através da análise de dados sobre letalidade, abordagem e construção de suspeitos no Distrito Federal e de outros centros urbanos brasileiros, Sinhoretto e os demais autores concluem que “a racialização das relações sociais no Brasil se expressa de maneira contundente no campo da segurança pública” (p. 121). A operação do racismo institucional na abordagem policial (et al., 2014, p. 137) “não é apenas um processo de criminalização da vestimenta, da música, da cultura; é também uma criminalização das formas de manifestação política e cultural”, de forma que “tais grupos constituem-se como principais alvos da ação policial, bem como dos efeitos negativos dela, como o abuso policial”<sup>144</sup>.

---

formas de comportamento (escolhas matrimoniais, tratamento pessoal discricionário), rituais (insulto racista, humilhações), assim como através da marginalização social e espacial”.

<sup>144</sup> Segundo Sinhoretto, O referido artigo, *A filtragem racial na seleção policial de suspeitos: segurança pública e relações raciais*, assinado por Sinhoretto em conjunto com uma dúzia de outros autores, parte de pesquisa desenvolvida em rede em quatro estados: Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo e Distrito Federal. Os autores verificam, através de entrevistas com policiais de diversas patentes, que os trajes no estilo “hip-hop” ou “funk” são considerados indícios de suspeita de conduta criminal em diferentes locais do Brasil (p. 135), expondo a existência de racismo e preconceito de classe na construção dos suspeitos. Um dado da pesquisa é particularmente significativo sobre o DF: de todos os estados pesquisados, apenas ali não há disponibilidade de dados oficiais de segurança pública que levem em conta a variável cor/raça, dificultando a possibilidade de investigação da discriminação por parte das corporações. Posto isso, mesmo quando esses dados existem, “inexiste uniformidade nos procedimentos de coleta e sistematização dos dados referentes à abordagem policial, o que contribui para produzir a invisibilidade da questão racial para o sistema de segurança pública. A categoria cor/raça não figura nos dispositivos de registro e monitoramento de ações, e, quando está nos registros policiais, não respeita as categorias do padrão censitário desenvolvido pelo IBGE e utilizadas em outras políticas setoriais” (p. 124) como saúde e educação.

Quando tratando das classificações raciais na narrativa, interessa atentar que, à despeito da possibilidade de auto-identificação dos sujeitos que frequentavam o baile do Quarentão, e à despeito de que para certo espectador os personagens poderiam passar por<sup>145</sup> mestiços ou posicionados em outro ponto de um *continuum*<sup>146</sup> de cor, a abordagem da polícia os inscreve em uma categoria – preto – deduzida a partir do fenótipo. É “preto” quem foi assim considerado em uma ligeira e noturna análise ocular feita pelos policiais. Temos de concordar *ad hoc* com Florestan Fernandes quando defende que o status de “negro” é muitas vezes atribuído socialmente no Brasil – através do fenótipo – e não necessariamente herdado<sup>147</sup>. Possibilidades de interpretação dissidentes à policial se tornam pouco relevantes, visto que os personagens são duplamente anunciados a partir da cor: uma vez pelo Estado representado pela ordem gritada no momento da invasão, outra pelo diretor do filme, representada pelo título do filme. Assim, ressalta-se seu *status* de “preto”, a despeito de outra designação possível.

Além da racialização, a diferenciação por parte da polícia constitui-se também por um fator de controle moral que passa por gênero e sexualidade: “puta prum lado, viado pro outro”, complementam os policiais, conforme é relatado por Marquim da Tropa na sua rádio na primeira cena. Tais categorias – “preto, viado, puta” – demonstram que

---

<sup>145</sup> É o caso especialmente de Sartana, que teve parte da perna amputada e que parece, a partir da cor de sua pele, o menos “preto” dentre os personagens principais. O diretor, por sua vez, em debate que participou em 23 de março de 2015 transmitido pela *TV Drone*, diz ser “branco”. Vídeo acessível em < <https://goo.gl/DpZsuy> >, acesso em 25/2/2016. Em outra entrevista, Ardiley Queirós expõe o que podemos compreender como um conflito racial dentro do filme: “[*Branco sai, preto fica*] tinha um confronto muito claro, de um diretor branco que dirigia homens negros, não é simples. Porque, por mais que eu fale tudo isso de ‘Branco Sai, Preto Fica’, eu sou branco e o poder é meu. Eu ainda sou um homem de experiência branca, isso não tem como mudar. É a contradição” (*apud* CHACHON e GUIMARÃES, 2017, s/p).

<sup>146</sup> Muitos pesquisadores das relações raciais no Brasil afirmam que este privilegia *continuum*, priorizando a locação situacional, relacional dos sujeitos numa escala cromática, na qual outras classificações sociais interferem em conjunto para defini-los como mais ou menos próximos a um ou dos pólos. Para um resumo dessa posição, ver Patricia Birman (1989, p. 195-6), para quem “o sistema de classificação racial brasileiro possui como uma de suas particularidades o fato de ser ordenado de modo a privilegiar relações entre dois pontos polares ao invés de traçar uma linha divisória nítida entre dois campos, o branco e o negro [...] Nesse sistema, as referências à cor da pele se fazem preferencialmente por gradações – as pessoas aproximam-se do negro em certas circunstâncias. São em certos contextos mais ou menos ‘escuros’”. Referimos nesse parágrafo e ao longo do trabalho, contudo, às classificações como construídas de maneira binária pelo discurso policial.

<sup>147</sup> Posto isso, vale diferir entre “negro” e “preto”: o último termo tem sido usado como xingamento, ao passo que o primeiro é apropriado também pelo “movimento negro”. Assim, “preto” equivale de certa forma ao “nigger” nos Estados Unidos, no que toca à potência de ofensa.

dentro da periferia também há seus Outros, aqueles socialmente indesejáveis. O controle e seus dispositivos, ao diferenciar os sujeitos a partir da raça, expõe as rupturas internas da identificação local. De maneira semelhante, a deficiência física vivenciada pelos personagens, fruto da ação policial, os coloca em uma relação de distanciamento da Ceilândia. O isolamento vivenciado pelas personagens em decorrência disso, mistura na memória de Marquim da Tropa na primeira cena a juventude perdida, ou, mais propriamente, interrompida, à habilidade corporal. Seu apego ao passado se manifesta nos aparatos tecnológicos com os quais lida: a vitrola, os vinis, a rádio analógica em que rememora as músicas que dançava com os “Ases da Ceilândia”, seu grupo de *break dance*, quando “passava a semana dançando o passinho pra pegar as mina”, conforme relata. Já no presente enunciativo do filme, assistimos longamente aos seus deslocamentos através dos espaços, como se o ritmo da montagem se adequasse ao ritmo do seu corpo. As dificuldades de Marquim nesse presente, à despeito de relativamente superadas pelas suas ações e pela tecnologia, permitem uma leitura do personagem como vítima: são os problemas que relata com sua perna – afirma ter quebrado o fêmur duas vezes –, a necessidade de constante atenção médica – “eu nunca puxei cadeia, mas hora de hospital... já puxei muita hora de hospital, visse” –, dificultadas pela distância com o Plano Piloto: a minimização da participação do pedestre no projeto arquitetônico brasiliense, que se dá em nome de um funcionamento urbano sistêmico, operando pela quase abolição das ruas e esquinas e no longo deslocamento necessários entre os diferentes pontos da cidade<sup>148</sup>, potencializa a dificuldade de acesso e uso igualitário do espaço da capital federal, especialmente para os deficientes físicos.

O tipo de relação social estabelecida entre Ceilândia e Brasília que vimos explicitando, cuja ênfase é na separação e descontextualização, é potencializada pela deficiência de mobilidade dos personagens, separando-os da própria cidade-satélite onde se localizam. Apesar do tempo transcorrido desde a violência e das ações desses sujeitos, Sartana evidencia as dores do trauma em uma falta que se prolonga ao seu

---

<sup>148</sup> Na locução de *Brasília: planejamento urbano* (Fernando Campos, 1964): “[...] houve o propósito de aplicar os princípios da técnica rodoviária, inclusive a eliminação dos cruzamentos, à técnica urbanística. Assim, foram dadas ao motorista da cidade todas as vantagens do motorista de estrada: tráfego desemperedo e contínuo”.

presente: “Tem gente que fala em dor fantasma. Não tem essa, não. Você sente tudo. Mesmo sem a perna, até hoje eu sinto”. A experiência da perda reitera-se quando folheia seu álbum de casamento sentado sozinho em sua cama de solteiro, ouvindo a rádio de Marquim, que bota para tocar “um som de [dor de] cotovelo, mesmo”. Vemos, em determinado trecho, Sartana em uma balada, sozinho, improvisando passos de dança. Assim, temos, através de uma série de estratégias narrativas – como o toque de recolher, por exemplo –, a ênfase na solidão dos personagens, que são apresentados apartados na maior parte do filme. Em outro momento, Sartana aparece reparando uma perna mecânica à noite, sob baixa iluminação. Trabalha informalmente executando manutenção em peças sucateadas a partir dos conhecimentos que adquiriu por autodidatismo. Ouvimos a sua voz, captada separadamente das imagens, que recorre na ideia de que, em função de sua deficiência física, passou a vivenciar uma diferença em relação a grupos e espaços na Ceilândia com os quais outrora se identificava<sup>149</sup>:

O fim do Quarentão foi assim meio que assim, foi meio que o fim de uma fase da minha vida. O fim de uma das minhas vidas. Eu comecei uma outra vida, né. Então aí foi um outro choque, quando eu saí do hospital e tal. Eu tive esse esse choque meio que com a realidade, um choque com as ruas, onde a gente dançava, sabe. Tudo que eu passava lembrava uma coisa, sabe: a escola, a gente ficava muito na esquina da escola, sentado numa anilha, sabe. Ali que a gente conversava, bolava ali os passinhos que a gente tinha, o quê que a gente ia fazer, encontrava os amigos e tal, ou quando a gente ia jogar bola. [...] a cidade toda era parte da minha vida. Parecia que cortou aquilo ali tudo de mim, sabe? Era uma parte que eu tava perdendo. Eu não tinha mais direito de tá naquela esquina e tal. Então cheguei em casa e não queria mais sair de casa.

A partir da particularidade do seu corpo, Sartana expõe o que poderíamos referir como ruptura interna no grupo identificado como local. A partir de Avtar Brah, as formas de identificação coletivas requerem por parte dos sujeitos “uma supressão parcial da memória ou senso subjetivo da heterogeneidade interna de um grupo” (2006, p. 372). Podemos pensar, a partir dessa forma de representação e pela ênfase dada na separação da personagem com o seu entorno, que a Ceilândia existe e é apresentada

---

<sup>149</sup> Concordamos com Oliveira e Maciel (2017, p. 13-4) quando apontam que as entrevistas de Marquim e Sartana, “fazem parte de depoimentos audiovisuais documentados por Cravalanças como peça da investigação. Desse modo, a história se configura como a colagem de relatórios de viagem desse narrador vindo do futuro, ponto de vista evidenciado já na cartela de abertura, ‘Antiga Ceilândia-Distrito Federal’”. Assim, “tudo leva a crer que a narrativa é montada a partir de informações que Cravalanças vai juntando: fotos e matérias de jornais da década de 1980, sobretudo, observações sobre o cotidiano de Sartana, que parece perceber sua presença, e escuta da rádio clandestina de Marquim” (Idem., p. 13).

como diversidade, preenche de formas de identificação. Em artigo para a revista Cinética de cinema, Raul Arthuso (2014, s/p) considera que *A cidade é uma só?* e *Branco sai, preto fica*, filmes de “proximidade tão íntima”, fazem um movimento similar ao por nós identificado: uma progressão que vai do local, com a ênfase na construção de um “nós” da cidade a partir da memória no primeiro filme, à ênfase nos corpos, nas cenas noturnas e na solidão do segundo, expondo as rupturas nesse “nós” a partir da raça e da deficiência física<sup>150</sup>.

Essa tendência do documentário contemporâneo de migrar para o cotidiano, que recorre na filmografia de Queirós a partir de *A cidade é uma só?*, está colocada de maneiras diversas em obras recentes como *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010), *O céu de Suely* (Karim Ainouz, 2006) e *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2011). Concordamos com Fernanda Salvo (2011, p. 6) quando aponta que há, entre os documentários observacionais recentes uma “estética do banal”, que consiste em uma maneira de captar os sujeitos de maneira relativamente pessoal, “capturando as diferenças em seus pormenores”, o que podemos remeter de certa forma a Eduardo Coutinho em *Cabra marcado para morrer* (1984). Essa estética, menos interessada em uma explicação linear ou totalizante, desinteressada em “critérios coletivos para se explicar as individualidades”, trata-se de uma forma de narrar que valoriza a intimidade e que, em *Branco Sai, Preto Fica*, está nas cenas nas casas dos atores, em reticentes momentos de hiato, ainda que de maneira imbricada a ações extra-cotidianas e de ficção-científica. Nas palavras do diretor acerca da relação entre os corpos dos sujeitos e a cidade (QUEIRÓS *apud* ALMEIDA, 2015, s/p):

O corpo não existe sem a cidade, ele é a cidade. E esses corpos que foram amputados pela polícia era a coisa mais interessante que tínhamos. Porque aquilo foi uma ação criminosa para cortar aquela identidade muito forte que era a black music. A black music era a coisa mais potente que existia nos anos 80,

<sup>150</sup> “Enquanto o filme anterior percorria os espaços públicos, alimentava-se do sol e da cor, BSPF é um filme de recolhimento, de interiores, feito do contraste pictórico e da exploração do corpo. É um filme encarnado: o trauma está na carne, na mutilação e nas feridas expostas pelo corpo, na confusão mental de se estar apartado do território e do tempo” (Ibidem.). De maneira semelhante, aponta Cláudia Mesquita (2015, p. 11) que em *Branco sai, preto fica* “não são mobilizados arquivos institucionais, mas imagens do acervo pessoal de ex-frequentadores do Quarentão (inclusive os atores), o que vai de par com a construção de uma ‘história’ do baile e do seu fechamento totalmente conduzida pelas lembranças de dois sobreviventes. Ou seja: o filme não trabalha um confronto com a história oficial, ao modo de um contra-discurso, como faz *A cidade é uma só?*. Antes, procura salvar do apagamento mais uma história ‘menor’, perdida para a grande história”.

porque era o corpo que mais radicalmente negava o que era Brasília, representada pelo homem branco, pelos filhos de embaixadores que escutavam *The Cure*. A black music surge no Brasil para negar o parâmetro de consumo do homem do centro. Então ele é inicialmente criminalizado, porque se aquele corpo tem potência, ele é revolução.

Quando tratando da especificidade dos sujeitos representados por Queirós, da construção de processos de alteridade dentro da Ceilândia e de como são representadas as diferenças entre estes grupos específicos, é interessante observar que o filme não deixa de reproduzir um olhar masculino sobre a Ceilândia. À exceção das cantoras da Família Show – que apresentaremos no capítulo a seguir – e da personagem encarnada por Gleide Firmino – mulher negra que ocupa um cargo estatal no futuro –, as outras mulheres representadas no filme estão em Brasília, são brancas, vítimas da explosão na cena final, justamente como parte do hegemônico a ser combatido. Os personagens mais importantes, numerosos e corajosos – envolvidos na explosão de Brasília –, são homens. Assim, centrando-se na violência policial – que atinge majoritariamente os homens conforme Sinhoretto (et al., 2014) –, o filme faz pouca referência à violência interna da periferia, ignorando simultaneamente os efeitos da criminalidade – os pixos nos muros da periferia insinuam sua presença – cujas vítimas são as mais variadas e da violência doméstica<sup>151</sup>, à qual as mulheres são as vítimas majoritárias. A falta da perspectiva feminina acerca dos processos relatados, da voz da “mulher pobre do Sul” tão salientada e tão silenciada nas palavras de Spivak (cf. GÓES, 2016, p. 96), define os limites do potencial descolonizador da narrativa fílmica de que tratamos<sup>152</sup>.

---

<sup>151</sup> Uma matéria no *Jornal de Brasília* relata que no mesmo ano de 2014 a Ceilândia teria o maior número de inquéritos de violência doméstica do Distrito Federal: < <https://goo.gl/LG7Uhm> >. Torna-se interessante, neste ponto, que o filme *Chi-Raq* (2014) de Spike Lee, produção estadunidense contemporânea ao filme de Queirós, toma justamente a violência nas periferias como tema, onde, em sua narrativa, as esposas e namoradas dos gangsters arranjam uma greve de sexo até que cesse a troca de tiros entre gangsters e policiais e no interior dos próprios *ghetos*. Críticas tão expostas à violência interna da periferia escapam à filmografia de Queirós.

<sup>152</sup> Outros filmes do Ceicine e da 5 da norte, contudo, têm como foco a narrativa de uma série de mulheres da periferia. É o caso de *Meio fio* (Denise Vieira, 2014), cuja temática e equipe realizadora giram em torno de mulheres. Ademais, conforme comentários no 50º Festival de Brasília, o próximo filme de Queirós será protagonizado por mulheres, ao passo que *Era uma vez Brasília* (Queirós, 2017), sua última produção, tem quatro mulheres em posição de direção. Conforme vídeo de debate com a equipe do filme, publicado no canal de Youtube do Festival dia 11/10/17, acesso em 8/3/18, acessível em: < <https://goo.gl/venK58> >.

Após a análise que viemos empreendendo no presente capítulo acerca da relação estabelecida nos filmes entre Ceilândia e Brasília, passando pelo contexto e intertexto à especificidade dos corpos dos personagens, atentaremos em um próximo para a dimensão ativa da sua construção dos sujeitos como representados, suas formas de negociação e articulação com uma multiplicidade de correlações de força, que lhes põe em relação ora de resistência, ora de resignação em relação às dificuldades apresentadas. Como viemos defendendo desde Gramsci (1977 [1929-37]), a categoria “subalternidade” é mobilizada não como a forma de inscrever um grupo em um lugar que o esvazie de agência, mas de atentar para as possibilidades de superação de tal situação. As representações em jogo nesse cinema que podemos considerar oriundo de uma perspectiva subalterna dependem das relações sociais tão quanto das formas de identificação provisórias por meio das quais os agentes lançam mão. Tendo sido abordada nesse tópico a representação da relação de desigualdade entre os ceilandenses e Brasília e a formação de grupos subalternos dentro a própria periferia, justamente os que se colocam em evidência nas abordagens de Queirós, em um próximo, vista a complexidade da “identidade” local, atentaremos para as possibilidades de agência como representadas. em situações de precariedade.

#### **4. “Da nossa memória fabulamos nós mesmos”**

Através de uma tela na sua nave espacial, Dimas Cravalaças é informado que sua missão é encontrar Sartana, quem teria as provas necessárias das violências de Estado contra a população da Ceilândia. O agente terceirizado então recolhe uma série de arquivos, fotografias, e vemos-no ouvindo a rádio pirata de Marquim da Tropa, por onde acessa as trágicas memórias do baile do Quarentão. Perto da consumação do filme, após sido informado por sua correspondente do futuro – encarnada por Gleide Firmindo – que “o clima tá tenso” devido à chegada da Vanguarda Cristã ao poder e que talvez por isso ele não consiga voltar, Dimas recebe mais uma mensagem:

Cravalaças, esse é o nosso último contato. Parabéns pelas provas obtidas. O governo brasileiro será acionado na Justiça e as famílias serão ressarcidas. Seus serviços não são mais necessários. No entanto, um evento eletromagnético ocorrido no passado ameaça o futuro da Terra. Se você conseguir impedir a grande explosão será devidamente recompensado e terá autorização para voltar. Não há tempo Cravalaças! Corra Cravalaças!

Ela refere-se à explosão de Brasília que vem sendo arquitetada por Marquim da Tropa, Sartana, DJ Jamaica e outros. Logo após, a máquina do tempo de Cravalaças balança, sacudindo e atordoando o personagem. Vemos-no, após o corte, em um tiroteio dentre ruínas metálicas. Deslocando-se ágil por entre barricadas, rebate e ricocheteia tiros com uma raquete. O ritmo de seu deslocamento assemelha-se ao da veloz sequência em que se insere a cena, já no final do filme. Não vemos quem são os inimigos contra quem atira e de quem se defende. Uma alegoria à guisa do Cinema Novo, a cena pode ser interpretada como uma revisão onírica da consciência do personagem, ou seja, como representação de sua subjetividade; contudo, trata-se mais provavelmente de uma viagem ilegal de Cravalaças ao futuro – vista a sua não autorização para tanto, expressa por Firmindo –, onde vem a subverter as ordens recebidas, endossando por omissão a explosão da capital no passado. De fato, é possível entender que a interferência provocada pelo agente na história através de sua viagem propicia esse “evento eletromagnético” que “ameaça o futuro da Terra”.



Figura 7 – Dimas em tiroteio  
 Fonte: Branco Sai, Preto Fica (Adirley Queirós, 2014)

A construção do cenário nessa breve cena do futuro em *Branco Sai, Preto Fica* prioriza os tons frios tanto no céu quanto no chão, entre o branco, cinza e azul. O metal negro retorcido espalhado pelo cenário, que Cravalanças usa de abrigo, lembrar a visualidade pós-apocalíptica de *Mad Max* (George Miller, 1979) – referência reiterada pelo diretor em entrevistas<sup>153</sup> –, sublinhada pela semelhança entre a aridez do planalto brasileiro e dos desertos australianos explorados pelos filmes de George Miller. O espaço virtual do futuro é tratado como um método de análise do presente, lançando um olhar sobre como a tecnologia e os desdobramentos das relações de colonialidade podem transformar a sociedade. Escondido atrás de uma viga, Dimas larga a raquete imaginária no chão e saca uma pistola invisível, que aponta contra seus inimigos que nunca são mostrados. Em suas palavras, podemos buscar um desenho de quem são:

-Trá, trá! Toma aí paga pau do progresso! Toma aí 225 prestação! Toma aí ferro retorcido do caralho! Aí, aí! Não vai (...não-não vai...) vim aqui não, vai ficar aí no futuro, garra do carai! O progresso é o futuro mesmo ninguém tem a moral de cair pra dentro do bagulho não! Prá, prá! Racista que não vai mudar a

<sup>153</sup> “O meu sonho era fazer um *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). Queria fazer um *Blade Runner*. Então o nosso imaginário é *Blade Runner*, *Mad Max* (George Miller, 1979)” (QUEIRÓS *apud* SUPPIA e GOMES, 2015, p. 407).

cara nunca, vai ficar desse jeito mesmo! Toma Europa do inferno! Toma todo mundo! Toma última pintura do inferno! Toma graffiti paga pau da porra! Toma falta de posse! Toma falta de (... de...) fazer as coisa! Toma boca aberta! Ó o monte de mosca aí na boca! Pá! Pá!

Após disferir vários tiros, baixa o braço, cansado. Rapidamente olha para a câmera, aponta a sua arma e disfere dois últimos tiros em direção ao espectador. A violência de Dimas sobre o público – os tiros que disfere em direção à tela – parecem remeter a uma herança do Cinema Novo e do Cinema Marginal: para Glauber o cinema deve ser violento também com quem o vê<sup>154</sup>. A cena expressa, no interior do personagem, a míngua da fé na possibilidade de transformação social a partir da lógica do Estado<sup>155</sup>. Nesse sentido, sua trajetória assemelha-se à de Dildu, encarnado pelo mesmo ator em *A cidade é uma só?*, com a diferença de que o filme de 2014 termina em um ato de subversão por parte do personagem. O discurso de Cravalanças, que chancela o que viemos referindo como uma crítica aos desdobramentos de um plano modernizador na periferia, expande a crítica do filme do passado e do presente também para o futuro. Assim, a partir dos registros documentais coletados por Dimas Cravalanças o filme aponta para um processo de reparação da situação de subalternidade em que é colocada a periferia, tanto no universo diegético – através do julgamento no futuro – quanto fora dele, pensando-se o longa-metragem como objeto na sociedade.

Quando tocando à possibilidade de reparação das violências estatísticas sofridas por grupos subalternos no passado – essa a missão inicial de Cravalanças –, interessa

---

<sup>154</sup> Xavier (2001, p. 69) sobre o Cinema Marginal e a sua estética do lixo: “Florescido no período posterior ao AI-5, esse cinema é em geral assumido como a resposta à repressão na linha agressiva do desencanto radical; sua rebeldia elimina qualquer dimensão utópica e se desdobra na encenação escatológica, feita de vômitos, gritos e sange, na exacerbação do *kitsch*, no culto ao gênero horror subdesenvolvido [...] Enquanto estratégia de agressão, a estética do lixo é uma radicalização da estética da fome, é uma recusa da reconciliação com os valores de produção dominantes no mercado. Dela resultam filmes que, em média, talvez sejam muito datados, sintomas da época, mas nessa atmosfera exasperada também se engendra uma poética mais densa, em que a agressividade é ironia mais elaborada e se articula a um metacinema mais rigoroso”.

<sup>155</sup> Nesse sentido, é interessante que seu primeiro nome, Dimas, remete ao santo católico que foi crucificado junto a Jesus Cristo. Dimas, o bom ladrão, reconhece-se pecador já na cruz, sendo então perdoado e recebido no paraíso conforme o evangelho de Mateus. De forma semelhante, o personagem de Queirós, ao encontrar-se condenado, assume o lado do “povo da Ceilândia”, buscando à sua maneira justificar os erros do passado. Para os Racionais MC – na música *Vida Loka II* –, Dimas seria o primeiro “vida loka”. Grupo de referência no rap brasileiro, é lembrados em *Rap, o canto da Ceilândia* por sua passada pelo interior do Distrito Federal.

atentar para a elaboração do relatório oficial da Comissão Nacional da Verdade<sup>156</sup>, instituída em 16 de maio de 2012, entregue à Presidente da República em 10 de dezembro de 2014, cuja publicação foi sincrônica ao filme. Tal comissão, cujo objetivo era investigar crimes de violação de direitos humanos cometidos e omitidos na ditadura militar entre 1946 e 1988 – ou seja, num recorte de tempo que compreende o relatado caso da invasão policial no baile da Ceilândia – só considerou vítimas do Estado membros de organizações políticas que atuavam no período, o que amplifica o efeito de impunidade particular no abuso policial contra os grupos periféricos e negros. Não obstante, a Lei da Anistia<sup>157</sup> brasileira promulgada em 1979 – sincrônica à redemocratização –, segue impedindo que se desenvolvam julgamentos ou ações jurídicas aos casos de terrorismo de estado agora publicizados pela Comissão.

Nesse contexto, a situação de “perdido no tempo-espaço” de Dimas o coloca em sintonia com a violência sofrida pelos demais, ao passo que aponta para a continuidade da dificuldade no julgamento de casos de abuso policial. A corroboração de Dimas com a explosão de Brasília – posicionamento do personagem que adquire relevância se percebermos que seu conhecimento da história é expandido em relação ao dos demais personagens e do espectador, vista a sua possibilidade de trânsito para o futuro – e a situação de precariedade em que opera levam a crer continuidade da impunidade nos casos de violência de Estado em 2074. A dificuldade de operação dentro da lógica do Estado não significa a incapacidade de ação por parte de Cravalanças, mas, em certo sentido, justamente a sua possibilidade de enfrentamento das forças estabelecidas através da subversão. De maneira semelhante, como bem notaram Oliveira e Maciel (2017, p. 18-9) “ironicamente, o mesmo sítio que restringe a circulação dos moradores dos núcleos habitacionais ao plano piloto acaba por criar um nicho de mercado paralelo”, que possibilita a confecção da bomba que encerra o filme. Interessamos nesse momento de desfecho da análise as possibilidades de agenciamento e subversão dos sujeitos e suas formas de articulação às dificuldades apontadas por essa situação que viemos tipificando como de subalternidade.

---

<sup>156</sup> A Comissão Nacional da Verdade foi criada a partir da Lei 12.528/2011, cujo texto integral está disponível no site do Planato, em < <https://goo.gl/StPG2Q> >. Lei de novembro de 2011, acesso em 24/5/18.

<sup>157</sup> Lei 6.683/1979, disponível no site da Casa Civil da Presidência da República, em < <https://goo.gl/YZzYEe> >, acesso em 21/1/17.

O título do presente capítulo, “Da nossa memória fabulamos nós mesmos”, remete aos letreiros de encerramento de *Branco sai, preto fica* e evidencia a busca conjunta pela ressignificação da memória local por meio da “fabulação”, que diz respeito diretamente à hibridez entre características ficcionais e documentais no filme e à liberdade dramática concedida aos atores/sujeitos representados. Ainda que o filme parta de um argumento e pesquisa prévios, foi empreendido sem roteiro oficial (ISAÍAS, 2007, p. 31; SUPPIA, 2015, p. 25), como uma criação conjunta com os demais envolvidos, que projetam ficções existenciais<sup>158</sup>. Em conjugação à crítica à continuidade da relação desigual entre Brasília e seu entorno expressa por Dimas – as “225 prestação” que ressalta em sua fala, simbólica da dependência econômica a que são enfaticamente submetidos os mais pobres –, é identificável a reivindicação do valor das manifestações culturais não-hegemônicas: “Toma Europa do inferno! [...] Toma última pintura do inferno! Toma graffiti paga pau da porra!”, grita enquanto dispara. Gestado no mesmo universo dos sujeitos representados, em conjunto com estes, dando ênfase a vozes subalternas, o filme põe em evidência uma forma de narrar particular acerca dos processo de violência e diferenciação apresentados – e simultaneamente a diversidade de discursos em conflito –, em que envolve aspectos estéticos e subjetivos dos atores a partir da valorização e “realização” de fabulações conjuntas. A abertura a essa possibilidade permite que o documentário de Queirós transcenda o simples relato de opressões que poderiam perfazer a expectativa acerca de um documentário sobre violência de Estado na periferia. Diz o diretor, sobre o seu processo de trabalho com

---

<sup>158</sup> Para Alfredo Suppia (Ibidem.), o lado positivo dessa estratégia é a possível identificação de “um raro vigor e dinamismo no trato de temas candentes da agenda contemporânea, temas controvérsos que, sob um olhar mais ‘burocrático’, talvez perdessem a vivacidade e, mais importante ainda, sua autenticidade”. A estratégia aproxima o diretor da concepção de roteiro de um documentário: menos rígidos que os de ficções onde a montagem e a captação são mais rigidamente assinalados pelo guião, no caso dos documentários a improvisação e a descoberta podem cumprir papéis marcantes devido à impossibilidade de prever literalmente o desenrolar dos acontecimentos. Para mais sobre a escrita de roteiro e suas especificidades e diferenças, ver Syd Field (1995). Conforme Queirós sobre o filme, em transcrição nossa de entrevista para o *Itaú Cultural*: “o que me motiva são contar histórias da cidade em que a gente é herói. Então sempre me motivou fazer filme de herói [...] o método é assim: ele [Marquim da Tropa] vê filmes, ele discute comigo histórias, eu proponho pra ele um personagem. Nessa proposta, eu tenho uma linha construída, eu queria que o personagem fosse assim, assim, assado, queria que o roteiro se passasse em tal lugar, e vai acontecer isso e aquilo [...] proponho isso pra ele, ele leva isso pra casa, e depois de dois meses de conversa – é sempre assim, uma conversa longa – ele chega com um filme [...] Ele me propõe histórias também. Então o método é muito nesse sentido: com pessoas que eu conheço, com atores que eu conheço, que eu sei que são incríveis. E a gente vai jogando com eles esse jogo, com a equipe e com os atores. O que é muito tenso também. É muito divertido mas é muito tenso”. Acessível em: < <https://goo.gl/HqBiif> >, acesso em 19/12/17.

## Marquim da Tropa:

Queríamos contar essa história, mas o próprio Marquim não se sentia muito confortável com uma abordagem documentária. Ele dizia que já havia perdido a perna, não queria repetir a experiência. Pelo contrário, gostaria de poder usar os recursos mágicos do cinema para voar, para fazer tudo aquilo que não consegue mais. Chegamos à conclusão de que queríamos intervir na realidade criando uma ficção científica. Mas como se faz sci-fi num país sem tradição do gênero, e sem dinheiro? Nosso método é sempre documentário, mesmo quando trabalhamos nas bordas, fazendo ficção. Nossas equipes são reduzidas. Têm de caber numa van. Mais que isso não dá. (*apud* MERTEN, 2015, s/p)<sup>159</sup>

O crítico de cinema Inácio Araujo (2015, s/p), salientando a origem do filme e as possibilidades de deslocamentos estéticos e de perspectiva dos hegemônicos daí decorrentes, apontou que “não foi uma ONG nem um diretor de cinema de boa vontade que pôs uma câmera na mão de Adirley Queirós”. O crítico de cinema constata a ênfase dada no modo de produção de Queirós à valorização da cultura local no seu cinema, a maior autonomia dos sujeitos representados no filme, se o compararmos, por exemplo, ao modelo cinemanovista, onde os cineastas iriam a um contexto distante do seu e falariam sobre sujeitos que não conheciam. Adirley fala de experiências próximas às que vivenciou e junto com outros sujeitos que também as vivenciaram. Contudo, podemos, problematizar a afirmação de Araújo ao perceber que o conhecimento em cinema de Queirós vem de Brasília, mais precisamente da UnB, inserção esta na universidade que, conforme certa fala de Marquim da Tropa em *Rap, o canto da Ceilândia*, é bastante rara para moradores das periferias do Distrito Federal. A maior parte do financiamento de seus filmes – recursos federais – também vêm deste centro<sup>160</sup>. Desviando de uma essencialização da origem do filme, interessa-nos como

<sup>159</sup> Em outra entrevista, o diretor comenta: “É quase um sadismo reafirmar o lugar dele, eu vou reafirmar no cinema que ele é sofrido? É muita falta de sensibilidade a pessoa ver um filme e não imaginar que aquele corpo do Marquinho ainda é o corpo do Marquinho, ele fabula, ele tem sonhos, ele quer ser bonito. Então a gente filmou o Marquinho como se ele fosse um ator de Hollywood. Marquinho é lindo nesse filme, tanto é que as mulheres saem do filme e estão loucas por ele, um objeto erótico do filme. Não quero reafirmar que os meus amigos são uns fodidos, para quem eu vou falar isso? Eles não querem ver isso, eles ficam putos com isso. [...] a fala deles era invariável: ‘eu quero ser herói’. É uma forma de ganhar, mesmo sabendo que o corpo tá lá, a opressão do Estado tá lá, a opressão territorial tá lá, a racial tá lá, a da fala tá lá, o silêncio tá lá” (QUEIRÓS *apud* CHACON e GUIMARÃES, 2015, s/p).

<sup>160</sup> Ao referimo-nos à origem do filme, portanto, devemos atentar para as relações mutuamente constitutivas entre “centro” e “periferia”. Como observamos, as cidades-satélite da capital do Distrito Federal são muitas vezes referidas como cidades-dormitório, evidenciando a relação umbilical estabelecida entre Brasília e Ceilândia, especificamente demonstrando a dependência mútua das

esses sujeitos discursivamente identificados como ceilandenses têm experiências particulares também em relação a este grupo, de maneira que uma análise das relações sociais deve ser articulada a um estudo da subjetividade, “interstícios da mente onde a intersubjetividade é produzida e contestada” (BRAH, 2006, p. 364).



Figura 8 – Sartana em seu galpão de próteses  
 Fonte: Branco Sai, Preto Fica (Adirley Queirós, 2014)

Para tanto, interessa determo-nos por ora na representação da deficiência como uma diferença interna em relação ao local, que marca um tipo particular de experiência dos sujeitos representados em relação aos habitantes da Ceilândia: abordada no fim do capítulo anterior como reflexo da violência policial e possibilitadora de uma leitura vitimizante sobre os protagonistas, a situação relaciona-se também à sua agência. Podemos pensar na trajetória de Sartana: ainda que suas memórias de dor no filme, estejam relacionadas à falta – da perna, da juventude, da sensação de pertencimnto,

---

idades nas relações de trabalho. Ademais, tanto a construção de Brasília pelos “candangos” que vieram mais tarde a perfazer o contingente populacional das cidades dormitório, quanto o episódio relatado da CEI que originou a Ceilândia, são desdobramentos dessa interrelação que está nos fundamentos do filme. Caso buscássemos analiticamente localizar a origem do filme em um dos lados de um binarismo, estaríamos, além de reproduzindo as mesmas estruturas hierárquicas que a narrativa busca superar, constituindo uma perspectiva essencializadora e vitimizadora, que reproduziria de maneira reducionista um lugar subordinado à obra e seus realizadores.

da esposa –, o sujeito é apresentado subindo escadas, se exercitando, dando manutenção em próteses como a sua, desviando energia elétrica da estação de metrô para abastecer o mecanismo da bomba; em uma sequência de agenciamentos que adquire significado em relação à sua deficiência. A ação mais radical no filme – a explosão de Brasília – é coordenada justamente pelos deficientes físicos, Marquim e Sartana, sugerindo uma leitura que não os subalterniza no nível da agência. Na interpretação de Oliveira e Maciel (2017, p. 20):

Sartana, desde a primeira aparição, é mostrado com os olhos atentos aos céus, como se sondasse algo a mais no horizonte, insinuando uma capacidade sensitiva que percebe a chegada da nave de Cravalaças e sua movimentação nesse “território do passado”; os desenhos que faz do personagem do futuro reforçam essa impressão. Sartana converte sua deficiência em oportunidade de explorar novos conhecimentos, buscando, de maneira autodidata, noções de mecânica, elétrica e até programação de *softwares*.

Em sintonia com nossa interpretação e com o trecho citado de Oliveira e Maciel, o crítico Inácio Araujo (2015, s/p) salientou que a originalidade de *Branco sai, preto fica* “é que não estamos em um documentário ressentido, mas em uma espécie de óvni cinematográfico em que os fatos se misturam à ficção e a ficção à ficção científica”. Nas palavras de Queirós, “O documentário é o espaço do sofrimento porra nenhuma [...] é o que leva à vingança: fabular e tocar o terror” (2015, s/p), sendo a possibilidade de ficcionalização legada aos personagens através da fabulação uma busca da subversão de uma “gramática” do cinema<sup>161</sup>. Nesse sentido, a fala das personagens é permeada de gírias regionais, às quais recorrem em toda a filmografia do diretor e que o mesmo reproduz ao falar em festivais ou dar entrevistas. Tal “gramática” transcende os maneirismos verbais e diz respeito às formas de usar e apresentar os corpos:

se a gente propõe a esse narrador periférico que ele apareça dentro de um arquétipo de ficção [...] acho que esse personagem chega num certo ponto, em que não existe uma orientação de corte [para a câmera], e ele tem que responder à própria fruição do pensamento, e aí ele começa a ter gagueira. E isso eu acho massa. Na gagueira sai o filme. Ele [...] passa a atuar a partir de sua memória, e aí ele começa a se emocionar. Acho que minha busca é no limite dessas coisas: a narrativa enquanto documentário e a narrativa desse cara ficcional. E aí vem também uma coisa de preparação da equipe pra essas reações, porque ela tem que estar preparada pra gagueira do cara. A nossa

<sup>161</sup> Experimentada desde *A cidade é uma só?*, conforme entrevista ao Itaú Cultural, acessível em: < <https://goo.gl/HqBiif> >, acesso em 19/12/17.

busca de cinema é muito por essas narrativas. (QUEIRÓS *apud* ALMEIDA, 2015, s/p)

Em um colóquio<sup>162</sup> realizado em 2014, ao falar sobre *Branco sai, Preto fica*, o diretor afirma sua intenção de “fugir de um bom gosto”. Em outra entrevista, aponta que “Talvez o tosco seja a nossa potência sensível. Talvez aquilo que é mais forte da gente, que é o que eles chamam de tosco, é aquilo que a gente se envolve enquanto cinema” (*apud* SUPPIA e GOMES, 2015, p. 410). Tais ideias se expressam no filme através de uma série de escolhas estéticas, ao que podemos concordar com Ivonete Pinto (2017, s/p) quando aponta que “Adirley Queirós é herdeiro do cinema marginal (ou udigrudi, ou de invenção), onde a liberdade estética (a ‘feiura’) e narrativa (a esculhambação) eram valores”, estratégia “imbricada com o que quer contar e a maneira como quer contar”. De maneira semelhante, poderíamos considerar que a intenção de fugir de um “bom gosto” está de acordo com as expectativas criadas em torno do paracinema<sup>163</sup>, num movimento de olhar para a “cultura trash como um ponto de refúgio e vingança” (SCONCE, 1995, p. 379), de contra-cultura, de uma “estratégia de choque e confrontação contra as elites culturais” (Idem., p. 376). Em *Branco Sai, Preto Fica*, priorizam cenários desorganizados, caóticos, mal arejados, ou por vezes mal hidratados e iluminados. O “bom gosto”, relacionado às formas hegemônicas na representação cinematográfica, seria definido por Bourdieu como a negação de tudo o que é mundano, simples, que não é distinto. Nessa perspectiva, a irreverência da obra de Queirós, ao buscar uma estética que não se ampara em um ideal de beleza comumente aceito, se desenvolve na “recusa da recusa que se encontra na própria origem da estética erudita” (BOURDIEU, 2007, p. 35). Em outras palavras, ao negar o bom gosto, nega a negação que este sistema simbólico significa, que é a negação da degradação e, por conseguinte, nega afirmar os mesmos cânones da cultura dominante.

Temos, a partir de Jeffrey Sconce (1995) que os filmes de baixo-orçamento com maior frequência expressam a imaginação dos realizadores envolvidos mais livremente:

<sup>162</sup> 3º Colóquio Cinema, Estética e Política, realizado em abril de 2014 na Universidade Federal Fluminense, em Niterói. Trecho com a fala de Adirley disponível no Youtube pelo link: < <http://goo.gl/Mm8ywX> >, acesso em 23/12/16.

<sup>163</sup> Tratam-se de gêneros de baixo orçamento que desviam aos padrões estéticos estabelecidos canonicamente, mas que contam com grupos de adeptos: filmes japoneses de monstro, filmes italianos bíblicos (*peplum*), filmes trash em geral e outros específicos.

sob menos pressão de apoiadores e financiadores, favoreceria o aparecimento de soluções impopulares ou radicais e a abordagem de temas tabu. Em contraste com Queirós, alguns dos filmes da década passada que se situam em periferias foram lançados com grandes orçamentos, visando grandes públicos pagantes: *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) – este indicado a 4 Oscars –, *Carandiru* (Hector Babenco, 2003) e *Tropa de Elite*<sup>164</sup> (José Padilha, 2007) são exemplos, realizados por diretores e equipes radicados nos grandes centros urbanos. Segundo a crítica de Ivana Bentes, um conjunto de filmes realizados no país aproximadamente na primeira metade da década de 2000 – englobando *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) –, que buscava explorar territórios à margem da sociedade burguesa – como o sertão e as favelas, “territórios em crise, onde habitam personagens impotentes ou em revolta, signos de uma revolução por vir ou de uma modernidade fracassada” (BENTES, 2007, p. 242), já paradigmáticas na construção da identidade do Cinema Novo –, mas com um tratamento “pop” e exotizante, tratam-se de uma “cosmética da fome” (2007): espetacularização da pobreza voltada para o mercado, um reflexo não premeditado da filosofia da “Eztétyka da fome” de Glauber Rocha,.

Nos termos de Bentes, as heranças do Cinema Novo na cosmética da fome – elenco com não-atores, temas sociais, filmagem em cenários reais – se articulam a expressivas diferenças: se o pobre no Cinema Novo é uma vítima, nos filmes de 2000 a pobreza é perigosa. Seria o caso de *Cidade de Deus* (2003), exemplificado por Victor Guimarães (2017, s/p) como “uma cartilha ilustrada da cosmética da fome”, conferindo um tom profético às palavras da autora porque surgido no ano seguinte à primeira declaração de Ivana Bentes (apontado por outros autores justamente como o filme que marca a transição para a pós-retomada<sup>165</sup>). O documentarista do Cinema Novo, que intervia na realidade, tanto pelos efeitos da sua condição física – o confronto do cineastas com o real próprio do cinema direto – quanto pela sua vontade de mudá-la ou

<sup>164</sup> Mais tarde rebatizado para *Tropa de Elite I: missão dada é missão cumprida*.

<sup>165</sup> Alguns pesquisadores consideram o lançamento de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2003) o principal fato do cinema brasileiro em 2003 – o ano que considera-se o marco inicial da “pós-retomada” do cinema brasileiro – devido à projeção internacional e sucesso de público e crítica do longa-metragem, expressivo em relação à produção da década anterior. Na pós-retomada, através da revitalização do mercado cinematográfico e do parque exibidor no Brasil, em parte amparadas no funcionamento da Ancine, observa-se um melhoramento significativo nas condições de realização e acesso a financiamento no Brasil, bem como de maior reconhecimento nacional e internacional das produções em relação às décadas imediatamente anteriores.

denunciá-la, se torna, quando se tratando dos filmes da “cosmética da fome”, um curioso, que narra e assiste de forma dissimulada, ou seja, como se não estivesse ali para o jogo de atores. Na troca da câmera na mão pela steadycam, o artista controla o espaço surfando por sobre a realidade com suas gruas. Esse conjunto de filmes recentes que associam o belo à qualidade da imagem<sup>166</sup>, se dispõe a um apaziguamento da brutalidade do mundo através de uma linguagem atraente e glamourizada, abrindo mão da “estética da violência” de inspiração fanoniana que é expressa no Cinema Novo<sup>167</sup>. Diferente da cosmética da fome, os ecos do Cinema Novo são perceptíveis no contemporâneo em *Branco Sai, Preto Fica* tanto no tiro que Dimas Cravalaças direciona ao seu público quanto pela explosão da Capital Federal na sequência final.

Em contraste com o caso de Queirós, alguns títulos recentes no Brasil, também voltados à temática da violência policial direcionada a populações marginalizadas como *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007) – maior público brasileiro de seu ano entre obras nacionais e estrangeiras (FACCHINELLO, 2013 p. 19) – e *Tropa de Elite II* (José Padilha, 2010) – esse que já teve o status de filme brasileiro mais assistido de todos os tempos<sup>168</sup> – têm tido grande apelo com financiadores e procura por parte do público pagante<sup>169</sup>. Como viemos sugerindo a partir de Sconce (1995), a possibilidade de dissenso com o “bom gosto” está ligada ao orçamento do filme. Ainda que a sequência de filmes de Padilha seja posterior à afirmação da “estética da fome” por Ivana Bentes,

---

<sup>166</sup> “Um cinema ‘internacional popular’ ou ‘globalizado’ cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética ‘internacional’. O sertão torna-se então palco e museu a ser ‘resgatado’ na linha de um cinema histórico-espetacular ou ‘folclore-mundo’ pronto para ser consumido por qualquer audiência” (BENTES, 2007, p. 245).

<sup>167</sup> Ismail Xavier (1983, p. 9) propõe que a fome e a precariedade não estão apenas nos temas dos filmes de Glauber, mas são assumidas como manobras estéticas “na própria forma de dizer, na própria textura das obras [...] invertendo posições diante das exigências materiais [...] transforma em lance de linguagem o que até então é dado técnico”.

<sup>168</sup> É importante atentar que o público pagante das salas de cinema não representa o gosto da população de forma homogênea nem cobre todas as formas de se assistir a um filme. Nesse sentido, segundo Paulo Menezes (2013, p. 63), o “sucesso realmente avassalador” de *Tropa de Elite I*, se fosse computado, o tornaria “o filme brasileiro mais assistido de todos os tempos” (Idem., p. 64), visto que “por volta de 11 milhões viram o filme por meio de cópias piratas baixadas da internet ou vendidas por camelôs” (Idem., p. 63-4).

<sup>169</sup> Para além dessa comparação, em entrevista para Suppia e Gomes (2015, p. 404) Adirley fala que *Branco sai, preto fica* foi considerado por Sílvia Cruz – ligada à distribuidora Vitrine Filmes – o “blockbuster do cinema independente porque fez 20 mil pessoas”. Em entrevista para Chacon e Guimarães (2015, s/p) afirma que *Branco sai, preto fica* é “o filme brasileiro que mais foi visto em festivais”.

reproduzem em certa medida suas características. Por outro lado, podemos encontrar semelhanças entre os filmes de Padilha e *Branco Sai Preto Fica*: as temáticas da periferia e da violência de Estado; as figuras de Capitão Nascimento e Dimas Cravalanças, agentes do Estado em certa medida exteriores aos subúrbios em que atuam, respectivamente nos filmes de Padilha e Queirós. As diferenças, contudo, são salientes: o Capitão Nascimento de Padilha tem em seus inimigos via de regra moradores negros da favela, contra os quais não titubeia em agir com violência. O herói Dimas Cravalanças, ao revés, busca provas de injustiças contra as populações negras e marginalizadas. Em *Tropa de Elite*, diversos personagens negros não-nomeados são violentados, humilhados, assassinados ou encontram-se em situações precárias. A narrativa, por sua vez, naturaliza estes acontecimentos através de uma repetição não necessariamente crítica, podendo ser interpretada como uma representação que assujeita as populações negras e periféricas em posições subalternas. Ainda que a intenção de Padilha tenha sido crítica ao aparato policial, a recepção do filme não necessariamente, visto o endeusamento do personagem Capitão Nascimento por parte do público: o filme pode ser interpretado como uma ode à ação policial como solução para os desvios sociais no país – que seriam o tráfico e consumo de drogas –, encarnados no filme em sujeitos negros e periféricos, a serem violentamente combatidos pelo Estado<sup>170</sup>.

Enfim, temos que filmes como *Tropa de Elite* e *Branco sai, preto fica*, ainda que explorem temas semelhantes, tratam-se de formas de representação bastante distintas, que passam pelo distanciamento social entre os diretores e os contingentes retratados, ainda que transcendam esse aspecto simplesmente. Como viemos defendendo, o orçamento menor de *Branco Sai, Preto Fica* não se trata necessariamente de um condicionamento às suas escolhas e linguagem, mas da possibilidade de expressão de narrativas e soluções estéticas dissidentes das hegemônicas. Ademais, sua forma de custeio amparada no tipo de política fiscal engendrada pelo Governo Federal – das quais a Lei do Audiovisual<sup>171</sup> e Lei Rouanet são bastante representativas – faz com que

---

<sup>170</sup> Para um olhar mais extenso às ambiguidades do polêmico *Tropa de Elite* e às diferentes formas de subjetivação suscitadas no debate público, ver Menezes (2013).

<sup>171</sup> Na interpretação de Ismail Xavier: “A lei do audiovisual – esquema de isenção fiscal que faculta às empresas um mecenato feito às custas do próprio governo – tem sido o grande suporte do cinema,

o filme já chegue pagos às salas de cinema. Logo, diferente de Padilha, suas escolhas estéticas não dependem tão diretamente das expectativas frente ao público pagante ou dos interesses das empresas financiadoras, laços que são uma possível explicação para as ambivalências da narrativa de *Tropa de Elite*. Nessa toada, a produção de Queirós em 2014 consegue superar o que Bentes colocou como “a tênue perspectiva política dos filmes contemporâneos e as cada vez mais raras experimentações estéticas” (2007, p. 243) quando se referindo aos filmes dos anos anteriores. Certa particularidade de estilo tem sido apontada também por críticos de cinema como Ivonete Pinto (2015, p. 1), que nota que um dos motivos que levou o júri do *55º Festival Internacional de Cartagena*, na Colômbia, a dar o prêmio de *Melhor Filme para Branco Sai, Preto Fica* foi sua originalidade “which means that after seeing the film people don’t feel like they have seen anything like it before”.

No recente quadro do cinema brasileiro a *Globo Filmes*, filiada às organizações Globo, tem assumido um importante papel na distribuição de filmes, gerando obras que flertam com a linguagem televisiva, a qual tem também sido incorporada em outros filmes, como os produzidos pela Rede Record<sup>172</sup>. Existem, contudo, alternativas a esse padrão. Conforme investigação de João Guilherme Barone (2011), no período de 2000 a 2009, apenas 5% dos filmes brasileiros com exibição em salas de cinema no País atingiram mais de um milhão de espectadores, o que demonstra a heterogeneidade das produções no período recente que denomina-se *pós-retomada*. O recente surgimento

---

oferecendo uma moldura para a liberdade de estilo, desde que se tenha acesso mundando, e de classe, aos canais para captar recursos junto às empresas ou a governos locais que procuram favorecer a descentralização. A escolha entre a inserção no circuito do ‘cinema de arte’ ou a tentativa de comunicação com o grande público depende fundamentalmente dos realizadores, pois não há pressão imediata por retorno de capital, valendo mais a convicção pessoal que dirige o projeto numa direção ou noutra. Dentro da brecha criada pela legislação, os cineastas vão trabalhando, cada vez mais cientes de que podem estar vivendo uma bolha de produção com morte anunciada se não houver imaginação capaz de produzir uma política de que o cinema ainda carece” (2001, p. 42).

<sup>172</sup> Grupos ligados à Rede Record recentemente emplacaram o maior sucesso de bilheteria na história do cinema do país como o filme de temática evangélica *Os dez mandamentos* (Alexandre Avancini, 2016), contabilizando 11.305.479 espectadores pagantes em salas de cinema, segundo dados do OCA (Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual), acessíveis em: < <http://oca.ancine.gov.br/> >, acesso em 3/1/17. Comenta-se amplamente na mídia que apesar do número de bilhetes comprados, muitas das salas estavam vazias ou quase vazias durante as exibições, suscitando a hipótese de que as equipes envolvidas na distribuição e produção tenham adquirido os ingressos para atingir o marco numérico, desbancando *Tropa de Elite 2* (José Padilha, 2010), também com mais de 11 milhões de espectadores. A maior parte das outras maiores bilheterias da história do cinema nacional são também oriundas do período apontado como de pós-retomada. O custo médio da realização também aumentou e foram gerados alguns dos títulos mais caros do Brasil, como *Nosso Lar* (Wagner de Assis, 2010).

de filmes independentes do apoio de grandes estúdios no caso brasileiro – ou de grandes multinacionais como a *Universal*, no caso de *Tropa de Elite* –, dando espaço às vozes usualmente silenciadas nesse meio ou representadas com certo distanciamento, pode ser exemplificada também pelo projeto *Video nas aldeias*<sup>173</sup>, criado por Vincent Carelli, que facilita a indígenas que produzam cinema. O projeto viabilizou, por exemplo, o filme *Martírio* (Vincent Carelli, 2016), que documenta o desigual conflito entre os indígenas Guarani Kaiowá e grupos ligados a latifundiários no Centro-Oeste do Brasil. Aqui podemos referir também, dentre os filmes que povoam festivais e salas de cinema, a *As hiper mulheres* (Fausto Carlos, Takuma Kuikuro, Leonardo Sette, 2011) e *5x favela agora é por nós mesmos* (Cacau Amaral, Cadu Barcelos, Rodrigo Felha, Luciano Vidigal, Manaira Carneiro, Luciana Bezerra, Wagner Novais, 2010). Extrapolando o “cinema”, poderíamos pensar no Youtube e em um maior acesso às tecnologias de vídeo digitais como meios de popularização e democratização da possibilidade de representação em audiovisual. Assim, entre a súbita parada na produção de cinema no Brasil na extinção da Embrafilme por Collor de Mello – precedida por um passado muito menos democrático no que toca à realização de cinema e audiovisual, muito devido aos custos dos processos –, até a diminuição da atual Ancine<sup>174</sup> por Michel Temer, notamos uma maior multiplicidade de olhares no cinema do Brasil.

Não pretendemos colocar a “cosmética da fome”, portanto, como estética geral da pós-retomada do cinema brasileiro – o que é inclusive recusado por Ivana Bentes<sup>175</sup> –, mas salientar a possibilidade de rompimento com um padrão de representação da periferia engendrada por Queirós, que corrobora sua intenção de uma contra-

<sup>173</sup> O projeto, fundado em 1986, tem como objetivo fortalecer a identidade e cultura dos povos indígenas. Em 2000 passa a receber recursos do Ministério da Cultura. Consiste em uma escola de cinema para indígenas, embora às vezes equipes externas realizem projetos tendo os indígenas como tema e/ou público. Mais informações no site oficial: << <https://goo.gl/me6d4f> >>, acesso em 15/3/2017.

<sup>174</sup> Vale a nota de que o diretor Luiz Rosemberg Filho, em entrevista ao site Omelete, criticou a burocracia do sistema de incentivo e financiamento da Ancine, o qual alega abrir espaço para a censura: a “continuação da ditadura” (FONSECA, 2015). Outras críticas semelhantes à agência foram feitas por Cacá Diegues, para quem “a burocratização da Ancine não é só apenas uma coisa indesejável, mas também muito perigosa. A burocracia é instrumento de censura ideológica, estética, política e artística”. Em matéria acerca de carta entregue à então Secretária da Cultura, Ana de Holanda, em abril de 2011, assinada por 200 cineastas e produtores culturais brasileiros, com reclames acerca da ANCINE, principalmente por “dificultar e atrasar processos de captação e prestação de contas dos filmes” (CARTA CAPITAL, 2012).

<sup>175</sup> Conforme comentário da pesquisadora em entrevista no programa *Sala de Cinema* do SescTV no ano de 2013, acessível em: < <https://goo.gl/xKxhmp> >, acesso em 17/3/18.

visualidade ao “bom gosto” e que se liga diretamente ao desejo de autonomia sobre a própria história da periferia no cinema, que viemos abordando no presente capítulo, enfatizado nos letrados finais do longa-metragem: “da nossa memória fabulamos nós mesmos”. Essa “autonomia” passa por escolhas estéticas: a opção pela valorização da cultura local na trilha sonora, o papel que os sujeitos representados exercem na construção de seus personagens e no desenvolvimento da narrativa. A busca por um novo forma de representação das experiências sociais na Ceilândia pode ser interpretada como a busca por uma linguagem “decolonizadora”, que, por sua vez, se articula a questões globais, como a emergência de pautas anti-racistas. Ao passo que na elaboração de Ivana Bentes a cosmética e a estética da fome são as principais referências na representação da periferia no cinema brasileiro, a produção de Adirley, fruto de um contexto mais recente, marca uma outra posição possível<sup>176</sup>.

Posto isso, a despeito da sua inovação estética em relação às duas tendências anteriores e da proximidade dos sujeitos representados na confecção do filme, restaria questionar se um lugar subalterno desses sujeitos não se reconstrói pelo que o filme mostra e quais são as contradições que isso implica quando se pensa nas formas e limites da autorepresentação desses sujeitos no modelo de Queirós e, mais especificamente, no caso de *Branco Sai, Preto Fica*. Recuperando as discussões dos capítulos anteriores, interessa verificar em que medida a posição do diretor e dos sujeitos representados aderem à noção de Spivak do que seria subalternidade: a autora, crítica da soberania do sujeito em relação à sociedade, define os subalternos como grupos ou sujeitos constituídos “por modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política legal e da possibilidade de se tornarem membros plenos do Estado dominante” (2010 [1985], p. 12).

A “fabulação” reivindicada pelos grupos representados nos letrados de encerramento de *Branco sai, preto fica* se dá em certos limites relacionais à sua

---

<sup>176</sup> Para Homi Bhabha, segundo Sérgio Costa (2006, p. 93-4) “a ação criativa é aquela que subverte, redefine o signo, a partir de um lugar enunciatório deslocado dos sistemas de representação fechados. Não se trata, portanto, conforme Bhabha, de uma intervenção informada por um sistema de representação concorrente, mas de um lugar fronteiro, de alguma maneira fora dos sistemas de significação totalizantes e que é capaz, por isso, de introduzir inquietação e revelar o caráter fragmentário e ambivalente de qualquer sistema de representação. A eficácia da intervenção é também sempre contingente, aberta, indefinida, trata-se de uma ação dentro da área de influência do sujeito, mas fora do seu controle”.

subalternidade: o desejo de Marquim da Tropa de fazer sua cadeira de rodas voar, por exemplo, confesso em entrevista pelo diretor, não pôde se concretizar. Essa dificuldade, por outro lado, não impossibilita os agenciamentos a partir de situações de opressão, seja a partir da música, da rádio, das formas de resistência e subversão cotidianas ou através da fabulação no filme. Com essas questões em mente, no próximo e último tópico, abordaremos a reviravolta que a cena conclusão *de Branco sai, preto fica* representa em relação à filmografia pregressa do diretor, potencializando a possibilidade da agência em situações de subalternidade e dando maior ensejo para a análise das possibilidades de resistência no seu cinema.

#### **4.1 A explosão de Brasília e a bomba cultural**

Apresentada desde o início do longa-metragem na forma de um grande tubo metálico na rádio pirata de Marquim da Tropa, só nos é revelado segunda metade do filme que víamos uma bomba. Sua construção e acionamento trata-se da expressão mais contundente da possibilidade de ação ligada à fabulação proposta pelo filme. com o auxílio de DJ Jamaika, Marquim sintetiza várias vozes da periferia a serem projetadas sobre a capital federal, levando ao paroxismo a ideia de que é possível arranjar formas de resistência através dos discursos. No presente tópico, analisaremos o referido desfecho do filme.

O ambiente tecnológico construído em *Branco Sai, Preto Fica*, que exacerba a repressão estatal, também favorece o agenciamento dos personagens através de dispositivos: o plano de explosão de Brasília apenas é alcançado através do uso de uma série de aparelhos eletrônicos ou tecnológicos mais ou menos sofisticados. De maneira adjunta, a possibilidade da bomba e o seu processo fazem o conjunto de personagens se entenderem como “grupo” e se relaciona diretamente aos poucos momentos de contato entre eles, quase sempre apresentados isolados. Na primeira cena de encontro entre eles, DJ Jamaika<sup>177</sup> visita Marquim da Tropa de maneira

---

<sup>177</sup> Personagem pouco apresentado ao longo do trabalho e do filme, é um homem negro da Ceilândia, sem desabilidade física aparente, mais corpulento que Marquim, possivelmente próximo aos 40 anos de idade.

mediada por equipamentos tecnológicos, como bem nota Hirano (2015, p. 225): “Marquim se comunica via celular com Jamaika e observa o percurso do amigo por meio das câmeras de vigilância instaladas em sua casa”. Essa bomba, que segundo Jamaika será lançada “no espaço, no futuro”, é “um grande evento que vai acontecer”. No acordo tratado entre os personagens, Jamaika assume a sonoplastia do projeto, não por convicção ideológica, mas em troca de passaportes falsificados que lhe permitam o acesso a Brasília. Juntos, Marquim e Jamaika captam uma série de sons para a confecção da bomba, que analisaremos nos parágrafos subsequentes<sup>178</sup>.



Figura 9 – Marquim mexe na bomba  
Fonte: Branco Sai, Preto Fica (Adirley Queirós, 2014)

Em um centro popular de comércio de eletrônicos na Ceilândia Marquim e DJ Jamaika gravam som ambiente – Marquim na frente, com o fone, guiando Jamaika, atrás, com um microfone direcional –, remetendo à busca por uma dimensão do “popular” local, possível de relacionar com a estratégia do cinema direto nos documentários do Cinema Novo, ainda que, no novo contexto, contando com maior

---

<sup>178</sup> Em outro momento, Marquim e Sartana se encontram, Sartana explica que o plano é roubar a energia da estação, o que já estaria em curso e que leva a crer que os protagonistas do filme também protagonizam o projeto da explosão.

familiaridade dos sonoplastas em relação ao espaço visitado e documentado. Conforme Mesquita (2015, p. 15) essa cena é a que mais lembra *A cidade é uma só?*, “retratando uma Ceilândia documentária, mais viva, menos especulada”, vista a excursão dos personagens a um espaço diurno e ocupado por uma coletividade de pessoas. Em outro momento, Jamaica chama a atenção para a necessidade de acrescentar mais sons da vida cotidiana ao experimento, como os de vendedores ambulantes, que vão “dar mais a cara de Ceilândia”.



Figura 10 – Marquim e Jamaica captam som direto  
Fonte: Branco Sai, Preto Fica (Adirley Queirós, 2010)

Além dessas cenas, os dois gravam músicas na casa de Marquim, como um rap de Dino Black que expõe a invisibilidade que vivencia no dia-a-dia como morador pobre da periferia do Distrito Federal. Essa trilha<sup>179</sup>, como o áudio direto do “camelô”, apela ao

<sup>179</sup> “Acendo o último cigarro dando um bico no café amargo, concentrado em algo que não me disfarço. Analisando situações que me causam angústia, abrindo as portas de casa dando de cara com a rua, mutilando emoções, heranças materiais, deixando de ser refém do que eu não quero mais. Fazendo tesourinha, cidades, pontes, jardins, meu palhaço tatuado de tinta nanquim. Roendo as unhas sentado num dos bancos, síndrome da impaciência em meio ao trânsito. Vou sorrir pra quem me pede um sorriso, quero relatar no RAP algo sobre a isso. Carros, motocicletas, gentes no sobe e desce, na estrada de Taguá o baú desaparece. Marmitex engolida na poeira do salário antiquado, revendedores de móveis

popular local e ao cotidiano. De maneira adjunta, podemos pensar no rap como uma manifestação negra transnacional que, como a black music, passa por um diálogo com a cultura estadunidense, especificamente a de suas periferias. A periferia como diferença afirmada a partir de um bem cultural transnacional pode nos levar de encontro a Paulo Emílio Sales Gomes (1996, p. 90) quando propõe que, no Brasil, “não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é”. Tais manifestações não devem ser tratadas portanto como essencialmente estrangeiras<sup>180</sup>, mas contextualizadas na problemática enunciada: a presença do rap e da música negra na bomba que vem a explodir Brasília ironiza a insuficiência da polícia em conter as manifestações negras, como uma resposta à invasão do Baile do Quarentão, um *baile black*.



Figura 11– A Família Show performa  
Fonte: Branco Sai, Preto Fica (Adirley Queirós, 2010)

usados. Finalmente, cruzamento (?), aumenta o meu tédio. Anuncio o meu nome no interfone de um prédio: Dino Black”.

<sup>180</sup> Segundo Renato Ortiz (1994, p. 43-4) a música soul trata-se de “uma importação de matéria simbólica que é ressignificada no contexto brasileiro. É bem verdade que o soul não supera as contradições de classe ou entre países centrais e periféricos, mas de uma certa forma ele “serve” melhor para exprimir a angústia e a opressão racial do que o samba, que se tornou nacional”.

Finalmente, a última parte de sons que vemos serem captadas para integrarem a bomba sonora de Marquim e Jamaika são músicas de forró, remetendo à origem nordestina que perfaz grande parte da população local<sup>181</sup> e ao contingente de “candangos” que constrói tanto a Ceilândia quanto Brasília. A Família Show, grupo que apresenta e interpreta suas composições no filme, é composta de um casal, um filho (cujo teclado dá a base instrumental) e uma filha. As músicas, de estilo dançante, são gravadas na sacada da casa de Marquim através de uma mesa de som portátil. A particularidade do forró, além de remeter à origem geográfica dos primeiros ceilandenses, diz respeito a uma possível valorização erótica desses corpos refugio do projeto modernizador. O refrão de uma das músicas, “ele é bonito, ele é cheiroso [...] quem é gostoso levanta a mão, quem é bonito dá um gritão”, logo muda o gênero do sujeito – “ela é bonita...” –, convidando também o público a identificar-se favoravelmente como desejável, e, sem embargo, identificando-os assim: “aqui só tem mulher/homem bonita/o”.

Em sintonia, a *Dança do Jumento*<sup>182</sup>, segunda e última música apresentada pela Família Show, reivindica um potencial fálico aos sujeitos representados, que se estende à iniciativa bélica da bomba em que toma parte. Na perspectiva de Bakhtin (1993) sobre a linguagem carnalizante, o riso, em contexto festivo popular, “se caracteriza por colocar em cheque os pressupostos do poder estabelecido” (*apud* BALIEIRO, 2014, p. 42), relacionando-se ao excesso, ao utópico, ao corpo grotesco. Como diz DJ Jamaika ao preparar o material de áudio, aludindo ao seu potencial destronador: “vamos lançar jumento neles”. Em seus estudos sobre as manifestações carnavalescas da Idade Média, Bakhtin considera que “o riso supõe que o medo foi dominado” (1993, p. 78). Nesse sentido, conforme Balieiro (2014, p. 42), trata-se de um riso “democrático e inclusivo”, universal, simultaneamente alegre e sarcástico, afirmando e negando as hierarquias postas. Assim, o riso não seria apenas negação, mas “simultâneo renascimento, apontando para um horizonte utópico que destrona a imobilidade

<sup>181</sup> Segundo dados de 2015 da PDAD (Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios) na Ceilândia, conforme autodeclaração, 57,95% da população se vê como parda, 36,64% se vê como branca e 26% se vê como preta, dentre outras classificações de menor expressividade numérica. Disponível em: < <https://goo.gl/nnJzHj> >, acesso em 31/12/17.

<sup>182</sup> “Olha a dança do jumento/ balançando o instrumento / Alô gatinha vem fazendo o movimento/ Quero ver você dançar a dança do jumento” são os versos enfatizados no filme.

conservadora da autoridade, colocando ênfase na alternância e na renovação” (Ibidem.). Não obstante, a estética “brega” das músicas afina-se com a busca por uma linguagem da periferia que se diferencie do “bom gosto”, como viemos referindo a partir de falas do diretor. Para Hirano (2015, p. 225) “A inclusão da ‘Dança do jumento’ no meio do filme explora essa incomunicabilidade entre centro e periferia na própria relação com espectador, ao adotar uma trilha indigesta para parte do público que assistiu ao filme”.

Em continuidade a esse sentimento de desmonte de cânones, a última cena e os créditos finais são embalados pelo funk “Bomba explode na cabeça” (2007), do mineiro MC Dodô<sup>183</sup>, salientando, sob um ritmo musical ligado em sua origem à juventude negra das periferias, uma vontade de “cobrança”. A reivindicação de uma memória coletiva passa por uma série de linguagens e discursos em certa medida heterogêneos e até contraditórios entre si<sup>184</sup>, mas que na bomba conformam-se como uma coesão de manifestações, devidamente mixadas<sup>185</sup> por Marquim e Jamaika. Para Avtar Brah, o apelo à experiência coletiva, prenhe de potencial político, direciona-se a lutas sobre “diferentes modos de ser” (2006, p. 371). Essa prática performativa de construção de lugar de poder re-inscreve a subjetividade, outrora individualizada, e possibilita lutas por formas de reconhecimento do grupo.

Interessa, contudo, que justamente a falta de uma solução clara e imediata para os impasses colocados nas personagens gera a necessidade da fabulação de uma saída, ou, mais profundamente, da fabulação de um contexto em que possa emergir uma solução efetiva, prática e documentável, que é todo o universo diegético do filme. Usando como conteúdo dessa bomba uma série de manifestações que partem das

---

<sup>183</sup> “Bomba explode na cabeça estraçalha ladrão/ fritou logo o neurônio da apaziguação/ Eu vou cobrar e com certeza a guerra eu vou ganhar/ os truta e as correria vão me ajudar/ o tic-tac do relógio o jogo já começou [...]”.

<sup>184</sup> Alguns desses paradoxos internos, geracionais, são citados pelo diretor em entrevista (*apud* ALMEIDA, 2015, s/p): “Quando eu ia entrevistar os caras que frequentavam o Quarentão, e que são meus amigos, eles me falavam que odeiam funk, por exemplo. Porque acha que funk é música de ignorante. É exatamente o mesmo preconceito que aquela geração deles sofreu, porque o que eles escutavam era música de preto. Eles refletem esse preconceito porque a memória deles está no passado. [...] Quando eu coloco a Dança do Jumento em *Branco Sai Preto Fica*, que é um forró esculachado e passo depois pra um funk, é pensando nesse embate de gerações”.

<sup>185</sup> Aqui pego emprestado o termo da sonoplastia, onde mixagem significa o arranjo harmônico, geralmente digital, de uma série de faixas de áudio de fontes distintas, a fim de conferir-lhes a harmonização desejada.

memórias de sofrimento, violência e segregação destes Outros constitutivos do Distrito Federal, os autores consolidam enfim a explosão de Brasília através de uma amálgama de vozes da periferia, questionando a utopia que marcou a idealização de Brasília através de um desfecho “distópico”. Essa violência, expressa nas manifestações de controle estatal, culmina na resposta a este fenômeno. É interessante, nesse sentido, resgatar Fanon, para quem a violência é um fundamento do colonialismo e da dominação racial. Segundo o autor, há nos países colonizados uma “violência atmosférica”, “violência-resposta”, “proporcional à violência exercida pelo opressor, que leva à revolução” (*apud* ORTIZ, 1994, p. 61). Em entrevista, Adirley Queirós diz que a explosão de Brasília se justifica<sup>186</sup>

porque não há diálogo. [...] Propor diálogo com quem? [...] O filme não propõe diálogo. [...] Se a gente faz cinema, se a gente constrói narrativas, é hora de propor então um não-diálogo radical. Vamos explodir a cidade, explodir essa relação.

Essas linguagens e possibilidades de expressão estão atreladas ao uso de tecnologias fantásticas, rastro de ficção-científica tanto quanto a exacerbação do controle no cotidiano dos personagens. Assim, dentre os cenários e equipamentos inspirado em *Blade Runner* ou *Mad Max*, Hirano (2015, p. 219) aponta que há entre os personagens um “sonho ciborgue”, remetendo a Donna Haraway (2001). Para Hirano (2015, p. 225), em referência a Haraway, os protagonistas do filme “podem ser vistos como ciborgues, locomovendo-se por meio de artefatos tecnológicos — a cadeira de rodas, o elevador, a prótese”. De forma adjunta, a manutenção da rádio pirata por Marquim nos é apresentada logo de início como uma forma de resistência à memória do trauma. O trabalho na rádio se desenrola no seu encontro com Dimas e reencontro com Sartana. “Aonde andaré Sartana?”, pergunta emocionado em uma de suas locuções. Em um cenário de deficiência física e apartheid social, através da tecnologia que manipula, pode almejar a superação e desconstrução das limitações do seu corpo, sendo no filme justamente os deficientes físicos vitimizados pela força policial do Distrito Federal aqueles que vêm a engendrar o plano de destruição de Brasília. A manifestação mais potente até então apresentada pelos personagens

<sup>186</sup>Transcrito pelo autor a partir de vídeo transmitido na web. Em debate em 23/3/2015, transmitido pela *TV Drone*, acessível em < <https://goo.gl/DpZsuy> >, acesso em 25/2/2016.

mutilados pela polícia – mesmo se comparada à sua juventude, quando ostentava um corpo hábil – é a construção da bomba. Conforme Donna Haraway (2001, p. 100) “talvez os paraplégicos e outras pessoas seriamente afetadas possam ter (e algumas vezes têm) as experiências mais intensas de uma complexa hibridização com outros dispositivos de comunicação”.



Figura 12 – Sartana hackeia a perna mecânica  
Fonte: Branco Sai, Preto Fica (Adirley Queirós, 2014)

Para Haraway (2001, p. 40), o ciborgue trata-se de “um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção”. Nessa miscelânea entre corpos e dispositivos, entre o possível e o ficcional, o filme constrói suas utopias “a partir daquilo que se encontra à mão; o descarte, o ferro-velho, o lápis e o papel, alçados a um lugar transformador” (HIRANO, 2015, p. 221). As subjetividades dos sujeitos representados, tão solapadas pela verdade do documentarista em filmes como *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1964), em *Branco sai, preto fica* adquirem relevância nos discursos da rádio, na especificidade dos seus corpos. As experiências, memórias e projeções dos sujeitos têm tamanha relevância que são o nóculo entre a forma documental – os relatos que perfazem o

começo do filme – e a ficcional que se exacerba no desfecho da narrativa através da reconstituição dos desejos dos sujeitos representados.

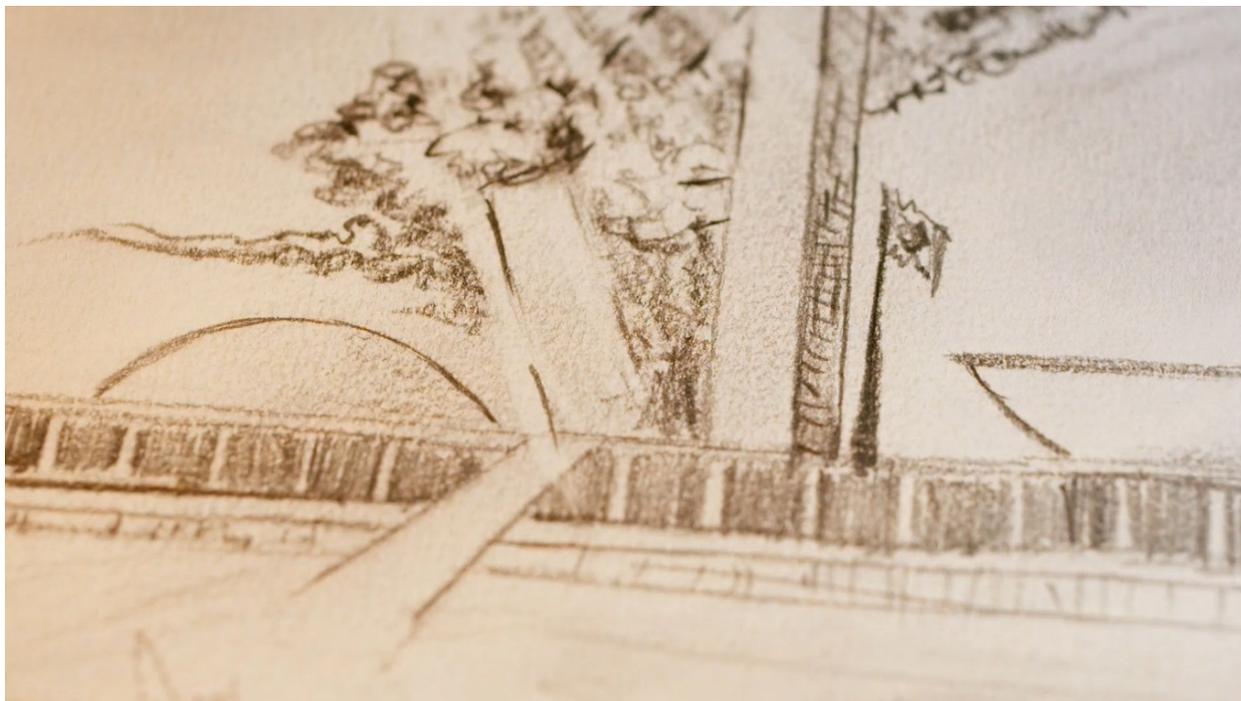


Figura 13 – O congresso nacional é explodido  
Fonte: Branco Sai, Preto Fica (Adirley Queirós, 2014)

Nessa permeabilidade entre ferramenta e mito, a solução para a explosão do Congresso Nacional e da Torre de Tv Digital no encerramento do filme são desenhos feitos por Sartana<sup>187</sup>. A escolha por uma série de desenhos para representar a capital do Brasil durante a sua explosão remete ao acessível, à ideia de cinema popular, de busca por opções de realização em contexto de precariedade material, tão próprias do *paracinema* e do Cinema Marginal, em uma bomba estética tão distinta dos mais conhecidos e onerosos lançamentos brasileiros sobre a periferia.

Hirano (2015, *passim*) recorre à ideia de que a ausência de um mediador na estrutura interna da narrativa (como em *Cidade de Deus* ou *Tropa de Elite*) dá corpo à

<sup>187</sup> Assim, ainda que as entrevistas onde Marquim e Sartana contam sobre suas pernas tenham sido dadas a Dimas Cavalaças – e possamos pensar que o filme é construído a partir de materiais de arquivo organizados pelo viajante espacial –, é possível uma leitura distinta onde o filme se passa na cabeça de Sartana: é ele quem aparece operando uma câmera, quem desenha Dimas (e portanto possivelmente o imagina) e desenha também a cena final do filme. Interpretação semelhante já está em artigo de Hirano (2015, p. 221).

forma com que Queirós reafirma a impossibilidade de diálogo entre centro e periferia. Através de um ato expurgatório, o grupo de personagens indicam que, de sua perspectiva, apenas com a destruição o seu problema seria resolvido, ou que o problema não tem solução, restaria implodir o que o criou. Na interpretação de Oliveira e Maciel (2017, p. 29), trata-se de “uma ação de revide, que assim se manifesta por não ter condições de reinventar a política”. A praxis revolucionária, o contra-poder (explosão de Brasília ou possibilidade de ação dos grupos subalternos) recorrem a uma estética e ideologias contra-hegemônica (manifestações que enfatizam o local da periferia, novas formas de narrar). Nessa toada, tanto a revolta de Cravalaças, quanto o funk de Mc Dodô que proclama “ganhar a guerra”, quanto a explosão de Brasília, assumem o paradigma de um conflito onde não existe mediação possível, impossibilidade já sublinhada pela incapacidade de diálogo entre centro e periferia fora de uma postura de “enfrentamento”, referida em entrevista pelo diretor (*apud* SERAPHICO, 2016, s/p).

Nesta lógica, o filme desacredita do modernismo como teleologia da história nacionala partir de hipérboles que sublinham a centralidade da violência. A harmonização do plano urbanístico modernista, que idealmente seria centrífuga – saindo da Capital para o entorno – é apresentada como uma fronteira entre capital e entorno, em cuja história está a segregação de classe e racial. Ao contrário de ser um eixo de desenvolvimento e progresso que iria suavizar as diferenças entre classes, Brasília expõe seus abjetos, tratados como Outros: a segregação e injustiças experienciadas entre os grupos periféricos, que teriam se perpetuado desde pelo menos a década de 1970, culminam no ato “terrorista” empreendido contra Brasília, como uma fabulação de um processo de desconstrução deste centro, representante de um poder hegemônico. Como resposta à modernização pretensamente centrífuga do modernismo, a cena final propõe que o ordenamento caótico da modernidade periférica é centrípeta em direção à Capital, a pretensa “cidade do futuro”. Assim, na tese do filme, justamente a periferia, a abjeção desse centro que é Brasília em sua tentativa de apagar o passado, projeta a sua própria expressão sobre a Capital Federal. Constrói-se, portanto, um contexto de perda de um objetivo histórico nacionalmente abrangente, expondo a natureza fragmentada dos discursos, espaços e do povo brasileiro, de encontro à narrativa teleológica do progresso e, por extensão, ao ímpeto modernista

que marca a marcha para o oeste. Conforme Robert Stam (2001, p. 44-5):

Considerar, como faz Hall, o mundo contemporâneo marcado por conflitos em torno do sentido, ou seja, dos conflitos culturais, implica em reconhecer a interdependência de enunciados que disputam os significados da sociedade. Bakhtin concebe o mundo social a partir da ideia de uma heteroglossia dialógica, na qual forças centrípetas (monologizantes) buscam impor certa centralização e, em diálogo com elas, forças centrífugas corroem suas tendências centralizadoras, podendo a paródia ou o riso ocupar um lugar de destaque para tal.

Posto isso, a limitação da paródia do longa-metragem é a indisponibilidade de ferramentas em sua narrativa para medir as consequências da explosão de Brasília. Através do proposto pelo filme, não temos acesso a como se desenrolaria a vida social dos sujeitos representados ou as relações de poder no futuro, se não pelo plano em que encontramos Cravalanças só entre os destroços de Brasília quando volta ao tempo de onde veio. Como bem notam Oliveira e Maciel:

A opção pela bomba no filme é o emblema de um impasse: ao enorme reservatório de desilusões e inventividades difusas não se apresenta um caminho político viável, por isso a massa sonora é amorfa, embora com muito poder de estrago. A ação reativa ensaiada pelos personagens assinala o encerramento do velho, mas não lhe é dada a condição de inaugurar um novo campo de expectativas. (2017, p. 23)<sup>188</sup>

O filme se conclui com “a instalação do desequilíbrio” nas palavras de Suppia (2015, p. 25), onde as possibilidades abertas a partir de estratégias ficcionais muito provavelmente potencializam a precariedade em que se encontram os sujeitos representados. A explosão como forma de agenciamento aponta para um ceticismo, para a impossibilidade de fabulação de uma saída redentora por parte dos sujeitos representados, que, por sua vez, demandam urgência nas transformações. Desenha-se um futuro propriamente distópico à despeito do apelo às culturas folclóricas locais. Dito isso, o parâmetro da manifestação artística em sua dimensão política não é a intervenção direta na realidade ou simplesmente reconstruir a memória do acidente que gerou as seqüelas nos sujeitos representados. A destruição de Brasília não pode nem

<sup>188</sup> Em outro trecho do mesmo texto: “O impasse, devidamente tratado no filme de Adirley, é que a incineração do passado, simbolizada na queima do sofá de Marquim, acontece sem que uma redefinição de um novo campo de intervenção e expectativa desponte no horizonte, posto que o futuro, bem conhecido por Cravalanças, não é outra coisa senão o próprio presente exagerado”. (Idem., p. 27)

se concretizar fora da ficção da maneira com que foi construída, nem levaria a que os grupos ou sujeitos representados superem uma situação de precariedade tão simplesmente. De maneira mais complexa que no universo construído no longa-metragem – onde a capital federal centraliza os desfortúnios dos sujeitos – o poder está disperso além de Brasília. Dentro da mesma, contradições estão expressas, por exemplo, na consagração do filme especialmente e primeiramente no *Festival de Brasília de Cinema Brasileiro*, onde ganha uma dezena de prêmios. Ainda que possamos considerar que a inserção e legitimação do longa-metragem no festival alude à relação umbilical entre a Ceilândia e seu centro – trata-se, afinal, de um filme sobre Brasília financiado com seus recursos, realizado no seu entorno –, a “contaminação” do centro de poder por vozes e manifestações culturais subalternas, proposta no fim do filme, se concretiza pontualmente na sua boa recepção.

O filme que se segue a *Branco sai, preto fica* na filmografia de Queirós, *Era uma vez Brasília* (2017) se situa, novamente, em uma Ceilândia sitiada, à qual um agente do futuro vem em auxílio. O novo filme, muito menos narrativo, alinha-se a uma proposta de cinema de fluxo e parece potencializar a sensação de incerteza quanto às formas de mediação institucional já colocadas de maneiras diversas em *A cidade é uma só?*, *Branco sai, preto fica*, *Fora de campo* e *Dias de Greve*. O tipo de narrativa construída, foca em ações aparentemente prosaicas, onde o tempo se consome através do fumo acelerado dos personagens, sua ação mais recorrente. Dessa vez, a partir das improvisações, podemos ter acesso à construção de um universo de ficção-científica na periferia rico e vívido de improvisação, ainda que disperso, onde é possível a leitura de que a representação da impossibilidade de agência é exacerbada ao ponto da impossibilidade da ação dramática<sup>189</sup>. Esse universo ficcional não é uma sequência direta de *Branco Sai, Preto Fica*, mas busca dialogar com o processo de impeachment de Dilma Rousseff e consequente presidência de Michel Temer.

---

<sup>189</sup> A partir da abordagem de temas que já estavam nas obras anteriores – viagem no tempo, violência de Estado, periferia, negritude –, mas como um novo paradigma sobre a relação entre os sujeitos representados e o espaço em que se situam, *Era uma vez Brasília* não precisa ser lido necessariamente como a “falta” ou “impossibilidade” de uma narratividade, mas como uma aventura por outras formas de conceber o som, a imagem e os personagens dentro do filme. Uma análise mais pormenorizada desse filme, lançado já ao final da presente pesquisa, fez-se inviável devido ao cronograma estabelecido.

De maneira articulada ao ambiente criado, *Branco sai, preto fica* estende aos sujeitos representados a possibilidade de se afirmar e reconfigurar seu sentido existencial, e nisso sucede em evidenciar sua autonomia em momentos de rebelião, ainda que em um cenário que evidencia as limitações de possibilidades de concepção de uma saída redentora. Através da explosão do centro e da potencialização das narrativas do entorno sobre Brasília, aponta-se justamente para a busca da superação do desequilíbrio dessa relação e mesmo para a dificuldade ou impossibilidade de reparação dos erros e violências do passado. A expressão dessa relação entre Ceilândia e a capital, no desfecho proposto pelo filme, difere de uma perspectiva que reifique as diferenças, almejando a mobilidade desses novos sujeitos plurais. Por outro lado, recorre na investida da bomba a violência como constitutiva e organizadora das diferenças, já bastante evidenciada desde *Rap, o canto da Ceilândia* ou nas primeiras cenas de *Branco sai, preto fica*, existindo a possibilidade de uma leitura do desfecho do filme que aponta justamente para a impossibilidade de diálogo entre centro e entorno.

## Considerações finais

Como o cineasta Adiley Queirós, especialmente em *Branco sai, preto fica*, representa as diferenças que mediam a experiência social dos sujeitos? Vista a participação dos documentados na elaboração da narrativa com Queirós – diferente portanto dos modelos mais populares de representação do subalterno e periférico no cinema brasileiro – e, portanto, da maior vasão dada a sua subjetividade através de recursos ficcionais de “fabulação”, como podemos perceber a subjetivação desses sujeitos acerca das relações sociais em que se encontram inseridos e as quais constituem? Vista a liberdade legada aos sujeitos representados e sua importância na construção do filme, em que medida seus agenciamentos apontam para a superação de sua identificação em um enquadramento de subalternidade? Como são representadas as diferenças e desigualdades em suas intersecções? É tendo em vista especialmente essas questões que desenvolvemos a presente dissertação.

No terceiro capítulo, partindo de uma relação contextual e intertextual com os documentários sociais brasileiros da década de 1960, percebemos como Queirós faz, a partir da periferia do Distrito Federal, uma crítica à cidade modernista e seu falho plano de progresso centrífugo ao Brasil. A teoria do modernismo, já criticada em bibliografias e filmes anteriores os quais elencamos no mesmo capítulo, na tese construída pelos cineastas ligados ao Ceicine é solapada por uma manifestação centrípeta da periferia – a bomba – situada a poucos quilômetros da cidade-conceito de Costa e Niemeyer, especificamente da Ceilândia, primeira e maior das cidades-satélites no Distrito Federal. Nesse sentido, a filmografia pregressa de Queirós é simultaneamente um tipo de denúncia da subordinação da Ceilândia em uma relação desigual com o centro quando uma busca por valorização do universo cultural local, especialmente das classes trabalhadoras, muitas vezes a partir do rap.

Em *Branco sai, preto fica*, somos levados da denúncia de violências sofridas por personagens negros na Ceilândia – na primeira cena especialmente, abordada na introdução do trabalho – para a ênfase nas perspectivas e narrativas desses sujeitos

através de mecanismos de fabulação de um contra-poder em relação a Brasília. Viemos demonstrando no terceiro capítulo como as vivências e subjetividades de trabalhadores braçais sertanejos, contingente expressivo da população brasileira em maior situação de precariedade, vem sendo abordada há décadas no cinema brasileiro. Não obstante, denúncias à precariedade da situação desses trabalhadores durante a construção de Brasília – cujas condições de dignidade estavam aquém das prometidas pelo Governo Federal e Novacap – foram extensiva e didaticamente apresentadas nos filmes de Vladimir Carvalho. O deslocamento que o tipo de narrativa de Queirós representa em relação a tais filmes, a sua possibilidade de inovação em relação aos modelos clássicos de documentário, se dá em grande medida pela importância em que se revestem os sujeitos representados na construção da narrativa fílmica.

Nesse filme, os relatos de um grupo de sujeitos negros na Ceilândia, captados em forma documental, tornam-se o pano de fundo para a construção de um universo de ficção científica, em que incorporam personagens ficcionais. A relação estabelecida com o real no filme, então, leva em conta o passado da Ceilândia e dos sujeitos representados, como explora a forma com que um grupo de sujeitos vivencia e ressignificada de forma complexa as diferenças e desigualdades. Nesse contexto, a desabilidade corporal de Sartana e Marquim da Tropa relaciona-se à questão do agenciamento sempre presente, cujo momento de maior potência mostra-se na conclusão do longa-metragem, com a explosão de Brasília. O desejo dos sujeitos, materializado na conclusão do filme, aponta para que a partir da agência e criatividade da periferia – a bomba – deve-se transcender a oposição binária entre centro e entorno ao estilo orientalista, por consequência desfazer a relação simbólica hierárquica que coloca a periferia em uma situação subalterna.

As narrativas de moradores negros da Ceilândia sobre o tipo de relação com o Estado vivenciado na periferia e outra série de disputas simbólicas em jogo, colocados em primeiro plano no longa-metragem, propõe uma reinterpretação crítica tanto do passado quanto do futuro das relações entre o estado brasileiro e as populações que mantém em um estado de subalternidade. Assim, potencialmente as diferenças, subjetivadas pelos sujeitos representados, se transformam a partir de agenciamentos específicos representados no filme. A bomba, tal como o próprio cinema de Queirós e

sua inserção no maior festival brasiliense, representam esse novo espaço para o híbrido, a contaminação do centro pela periferia, que toma o lugar do binário e estanque, rompendo com o “muro” epistêmico e simbólico entre esses espaços. Essa projeção das vozes não se limita, portanto, a uma mimese da praxis colonial – o cinema, a violência na bomba –, mas significa a expansão das possibilidades de representação e expressão desses sujeitos em espaços outrora por excelência coloniais. Os subalternos dessa vez agenciam a explosão de Brasília, negando a reconciliação com a hegemonia e fazendo-se “falar” sobre o centro, sendo dentre as narrativas de Queirós o filme de 2014 o que dá maior potência ao agir dos sujeitos representados em seu desfecho.

A inspiração anti-colonialista fanoniana apropriada por Glauber Rocha é resgatada em outra estrutura de sentimento (WILLIAMS, 1979) no cinema de Queirós, mais afim a uma pluralidade de disputas no social, colocando em primeiro plano as desigualdades raciais, menos evidenciadas pelas esquerdas do passado. O comentário sobre os acontecimentos documentados, tão comumente feitos pela narração no modelo sessentista, em *Branco sai, preto fica* tomam corpo através das encenações dos sujeitos representados, que assumem em conjunto o lugar do narrador, simultaneamente desestabilizando a figura de *um* mediador do filme quanto a centralidade do documentarista na construção do proposto pela narrativa. A explosão da capital federal através de uma série de vozes da periferia – e de seus desenhos em papel e lápis – possibilitada nessa saída ficcional sugere que, na perspectiva dos próprios sujeitos que edificaram Brasília, ou, mais propriamente, daqueles que na narrativa os representam, a trajetória nacional demanda uma reinterpretação, desvelando suas contradições internas e sua dissonância com as narrativas apresentadas a partir da Ceilândia. Uma desilusão com o projeto modernizador brasileiro é conotada tanto nos documentários do Cinema Novo quanto no cinema contemporâneo de Queirós e em outros títulos recentes como *Tropa de Elite*.

Em Adirley Queirós a forma de financiamento aponta para uma possibilidade de diálogo e cooperação entre grupos sociais marginalizados e poder público, ao passo que a impossibilidade de avanços sociais na lógica da política institucional é um ponto recorrente nas narrativas. O esquecimento “oficial” de Dimas Cravalaças no passado,

o agente terceirizado do Estado em busca de indenização aos periféricos cujos serviços “não são mais necessários”, salienta em *Branco sai, preto fica*, em última instância, a impossibilidade de reparação através da lógica do Estado. A mesma ideia recorre, de outras formas, em *Era uma vez Brasília* e *A cidade é uma só?*, seus outros dois filmes mais recentes. Como no subalterno de Spivak (2010), os sujeitos a quem o filme dá voz só podem ser falados por (pelo filme), representados; à despeito da relativa autonomia com que são revestidos no modelo narrativo do Ceicine. A interpretação por nós engendrada, portanto, não desfaz a reflexão da autora indiana: faz-se necessária a mediação do diretor, dos recursos federais e do dispositivo fílmico para que a fabulação da possibilidade de emancipação/resistência de que tratamos concretize-se. A “concretização” da explosão de Brasília, ainda que limitada ao universo fílmico, materializa na projeção aspectos subjetivos dos sujeitos representados, como seus desejos e formas de articulação das diferenças. De maneira semelhante, as adversidades dos seus corpos e as desigualdades das relações sociais que sobre eles agem, superadas através da ficcionalização de dispositivos (ou do dispositivo fílmico), os aproximam da ideia de “ciborgue” a partir de Donna Haraway (2001), ainda que sua existência enquanto tal se detenha sobretudo na projeção: em seus reflexos nas subjetividades dos sujeitos representados e do público.

A relevância do presente estudo em parte se ancora na exploração de novas possibilidades de representação do subalterno no cinema brasileiro. A relação hierárquica entre Brasília e Ceilândia que recorre na maior parte da filmografia de Queiró, foi por nós analisada à luz das ideias de Said em *O Orientalismo* (2007 [1978]) acerca da relação contingente e dependente entre colonizador e colonizado, expressa na própria construção de Brasília onde os candangos, extereorizados para a Ceilândia e o entorno de forma geral, constroem o centro, tanto materialmente quanto simbolicamente por diferenciação. A possibilidade de subversão dessa hierarquia se anuncia desde a consagração do primeiro filme do diretor em festivais de cinema, meios “legítimos” de apreciação dessa arte, e vem a tomar corpo na realidade fílmica de *Branco Sai, Preto Fica*, como abordamos no último tópico do último capítulo. Nesse sentido, o filme produz uma possível forma alternativa e participativa de vida social a partir da carnavalização de Bakhtin e do tipo de miscelânea cultural que pode ser

representada pela bomba. No que toca à possibilidade de concretização e legitimação de uma narrativa periférica dentro o cinema brasileiro, encontramos trajetória semelhante à reviravolta que se dá no pensamento pós-colonial ao deslocar-se o foco do escrutínio do poder do colonizador para o do colonizado.

A especificidade da representação nesse filme em relação à tradição de documentários sociais sessentistas ou aos demais documentários engendrados acerca dos candangos no Distrito Federal passa, portanto, por uma maior autonomia cedida aos sujeitos representados na construção de uma fabulação, de maneira que as diferenças em jogo – deficiência, local, raça, classe –, ainda que partam do olhar do diretor, constroem-se relacionalmente aos anseios dos sujeitos representados. Esses sujeitos, dividido entre a representação de si e a construção de personagens, ao passo em que se afastam de um tipo de representação propriamente documental, dão ensejo ao estudo de suas subjetividades e agenciamentos, desviando de uma representação vitimizadora. Esse filme que parte da denúncia de violências e desigualdades acha sua saída em um cenário onde tanto o espaço diegético quanto os personagens transitam entre o documental e o ficcional, onde os próprios recursos de ficcionalização ou “fabulação” carregam consigo um teor documental, que diz respeito à materialização dos desejos dos sujeitos representados, que tão expessamente escapam aos documentários de entrevistas ou à maioria dos filmes sobre a periferia que vemos desfilando.

### Referências bibliográficas

- ADELMAN, Miriam. **A voz e a escuta**: encontros e desencontros entre a teoria feminista e a sociologia contemporânea. Online, 2ª. ed., São Paulo : Blucher, 2016. 246 p.
- ALMEIDA, C. Entrevista: Adirley Queirós, diretor de Branco sai, preto fica. **Fora de Quadro**, 19 de março de 2015, Online. Acesso em 8/3/18, acessível em: < <https://goo.gl/n86VCc> >.
- ARAUJO, Inácio. 'Branco Sai, Preto Fica' é filme de terror verdadeiro. **Folha**, 10 de março de 2015. Online. Acesso em 20/3/18. Acessível em: < <https://goo.gl/jQblpp> >.
- ARTHUSO, Raul. Branco Sai Preto Fica, de Adirley Queirós (Brasil, 2014). **Revista Cinética**, 24 de setembro de 2014. Online. Acessível em: < <https://goo.gl/60j5Uu> >. Acesso em: 8/3/2018.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do filme**. Texto & Grafia: Lisboa, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papyrus. 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ediora da Universidade de Brasília. 1993.
- BALIEIRO, F. F. A “guerra” contra o gênero: reações às últimas décadas de políticas de promoção da igualdade de gênero no Brasil. **Cadernos Pagu**, nº51. São Paulo: Campinas. 2017.
- \_\_\_\_\_. **Carmen Miranda entre os desejos de duas nações**: cultura de massas, performatividade e cumplicidade subversiva em sua trajetória. UFSCAR, 2014.
- BARCELOS, Caco. O jeca contra o tubarão. **Jornal Movimento**. 5 de abril de 1976, s/p. Online em: < <https://goo.gl/XRUcek> >, acesso em 25/2/18.
- BARNOUW, Erik. **Documentary: a history of the non-fiction film**. Nova Iorque: Oxford University Press. 1974.
- BARONE, João Guilherme. Assimetrias, dilemas e axiomas do cinema brasileiro nos anos 2000. **Revista Famecos**, Vol.18, Nº3: Imaginário e Tecnologias. Porto Alegre/RS, PUCRS. 2011.
- BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Revista Alceu**, vol.8 – nº15, p. 242 a 255. 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo, Editora Brasiliense. 1985.

BIRMAN, Patricia. Construção da negritude: notas preliminares. **Cativeiro e Liberdade**. Rio de Janeiro, UERJ, 1989.

BOGADO, M. D.; CLAVERY, E.; ONETO, P. G. A cidade é uma só? – um novo olhar sobre o cinema da periferia. In: **Intercom: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**, XVII, São Paulo, Ouro Preto. Anais. 2012. p. 1-12.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

\_\_\_\_\_. **Espaço social e poder simbólico** in: Coisas ditas. SP, Brasiliense, 2004.

BRAH, Avtar. **Diferença, diversidade, diferenciação**. Cadernos Pagu, nº26. Campinas, p. 329–376. 2006.

BUTLER, Judith. **Cuerpos aliados y lucha política: Hacia una teoría performativa de la asamblea**. 1ª ed, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2017.

\_\_\_\_\_. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. 8ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CARTA CAPITAL, Redação. **Cineastas voltam a criticar burocratização da Ancine e atraso na aprovação de políticas culturais**. Online. Disponível em: < <https://goo.gl/jEr6gz> >. Acesso em: 3/1/17. 2012.

CHACON, Clarice. GUIMARÃES, Vitor. O documentário que leva à vingança: uma entrevista com Adirley Queirós. **Revista Territórios Transversais**, nº3, 2015.

CHATTERJEE, P. Peasants, politics and historiography: a response. **Social Scientist**, v.11, nº5. 1983.

COSTA, Lúcio. **O relatório do Plano Piloto de Brasília**. Módulo, n. 8, 1957.

COSTA, Sérgio. **Dois atlânticos**. Belo Horizonte: editora UFMG. 2006.

DÉBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto. 1997.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Editora Brasiliense. 2007.

DEL ROIO, Marcos. Gramsci e a emancipação do subalterno. **Revista de Sociologia e Política**, nº 29, p. 63-78. 2007.

DERRIDA, Jacques. **O monolinguismo do outro ou a prótese de origem**. Porto: Campo das Letras. 1996.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Editora Jorge Zahar, Rio de Janeiro. 2002.

FACCHINELLO, Bruna. **Distribuição no cinema brasileiro contemporâneo: estudo de caso Tropa de Elite I e II**. Pelotas, 28p. Trabalho de conclusão de curso de graduação (Cinema e animação), UFPel, 2013.

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva. 1995.

FONSECA, Rodrigo. Dois Casamentos: "A Ancine é a continuação da ditadura", reclama o diretor Luiz Rosemberg Filho. **Omelete**. Online. Acessível em: < <https://goo.gl/EgUggQ> >, acesso em 3/1/17. 2015.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

FRASER, Nancy. **Reconhecimento Sem Ética?** Lua Nova, São Paulo, p 101-138, 2007.

FREITAS, Greice de. **Brasília e o projeto construtivo brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

GADELHA, Marina. **Amado pelo público, detestado pela crítica: os contrastes de Mazaropi nas matérias de jornal**. In: Funarte. Online. Acessível em: < <https://goo.gl/xw85dC> >. Acesso em 20/3/2018. 2013.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Diferentes, desiguais e desconectados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

GÓES, Camila. Repensando a subalternidade: de Antonio Gramsci à teoria pós-colonial. **Revista Outubro**, nº26, julho de 2016.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo, Paz e Terra, 1996.

GRAMSCI, Antonio. **Quaderni del carcere**. 2ªed: Torino: Einaudi. 1977.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **Classes, Raças e Democracia**. São Paulo: Editora 34, 2002.

GUIMARÃES, Victor. Da cosmética da fome à gentrificação da violência. **Cinética**. Online, 2017. Acessível em: < <https://goo.gl/gPn6Ja> >. Acesso em: 9/3/18.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro, 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A. 2011.

\_\_\_\_\_. Identidade cultural e diáspora. Trad: Regina Helena Fróes e Leonardo Fróes. In: P. Williams e L. Chrisman (eds.) **Colonial discourse and post-colonial theory**. Nova York: Columbia University Press. 1994.

\_\_\_\_\_. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomas Tadeu (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

\_\_\_\_\_. The West and the Rest. Discourse and power. In: HALL, Stuart; HELD, David; HUBERT, Don; THOMPSON, K. (Org.) **Modernity**: introduction to the modern societies. Oxford: Blackwell. P. 185-227. 1996.

\_\_\_\_\_. The work of representation. In: HALL, Stuart (org.) **Representation**: Cultural representation and cultural signifying practices. Sage/Open University. 1997.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In Tadeu, Tomaz (Org.). **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. “Branco sai, preto fica”: a crise da figura do mediador humano. **Revista Novos Estudos Cebrap**, vol.103. 2015. p. 219-226.

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

ISAÍAS, Hector Gomes. **O cinema é um só?: montagem e desmontagem em Adirley Queirós**. Dissertação de mestrado. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará. 2017.

JACKS, Nilda. Repensando os estudos de recepção: dois mapas para orientar o debate. **Ilha**, v.10, nº2, p. 17-35. 2008.

JAMESON, Fredric. **The cultural turn**: selected writings on the postmodern 1983-1998. Londres: Verso. 1988.

LEITE, Paulo Moreira. No largo do Paissandu, mulheres com estola de pele, bandinha de música: a estréia do filme de Mazzaropi. **Folha de São Paulo**, 8 de junho de 1977.

LIMA, Tatiana Hora Alves de. Imagens táticas contra utopia modernista: investigando As primeiras imagens de Brasília e A cidade é uma só?. **Revista Lumina**, vol.10, nº2. 18 p. Programa de Pós-graduação em Comunicação Universidade Federal de Juiz de Fora: UFJF. 2016.

LÖWY, Michael & SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis, Vozes. 1995.

MARÉS, Chico. Bancada evangélica seria 3.º partido da câmara. **Gazeta do Povo**. Online. Disponível em: < <https://goo.gl/FWWBq2> >, acesso em 27/5/17. 2013.

MEDEIROS, Rosângela Fachel de. “Da nossa memória fabulamos nós mesmos”: deslizamentos entre o documental e o ficcional em ‘Branco sai, preto fica’, de Adirley Queirós. Disponível em: < <https://goo.gl/xKZB5t> >. Acesso em: 17/1/2018. **Congresso AsAECA: Perspectivas contemporâneas del audiovisual: cine, televisión y nuevas pantallas**, V, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes. Anais. 2016. p. 739-746.

MENDONÇA, Daniel de. LINHARES, Bianca. BARROS, Sebastián. O fundamento como “fundamento ausente” nas ciências sociais: Heidegger, Derrida e Laclau. In: **Revista Sociologias**, vol.18, nº41. Porto Alegre. 2016, p. 164-194.

MENEZES, Paulo de Arruda. Cinema: Imagem e interpretação. **Revista Tempo Social**. Online, 1996, vol.6, n.2, p. 83-104.

\_\_\_\_\_. Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. **Revista brasileira de ciências sociais**. Online. 2003, v.18, nº51, p. 87-98.

\_\_\_\_\_. Tropa de Elite: perigosas ambiguidades. **RBCS**, Vol.28, nº 81. 2013.

MERTEN, Luis Carlos. ‘Branco Sai, Preto Fica’ põe ficção científica na realidade brasileira. **Estadão**, São Paulo, 19 de março de 2015. Online. Acessível em: < <https://goo.gl/34GrSV> >. Acesso em: 21/1/2018.

MESQUITA, Cláudia. **Memória contra utopia: Branco sai, preto fica (Adirley Queirós, 2014)**. Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS): Brasília. 2015.

MIRANDA, Marcelo. O jeca da eternidade. In: **O tempo**. Online. Acessível em: < <https://goo.gl/AiZo2i> >. Acesso em: 20/3/2018. 2012.

MUSSEL, Felipe Schultz. O canto da Ceilândia: música e política nos filmes do Ceicine. In: **Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual**, XVIII, Unifor, Fortaleza, Ceará. Anais. 2014.

NICHOLS, Bill. **Introduction do documentary**. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 2010.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. Braziliense: São Paulo, 1994.

PELÚCIO, Larissa. Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre estudos pós-coloniais, feminismos e estudos queer. In: **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**. Online, 2012. Nº2, v.2, p. 396-418.

PINTO, Ivonete. A Brazilian Bomb in Cartagena. In: **Fipresci – International Federation of Film Critic**. Online, 2015. Disponível em: <[goo.gl/dmYvCd](https://goo.gl/dmYvCd)>. Acesso em: 12/10/2016.

\_\_\_\_\_. Era uma vez Brasília não cumpre o que promete. **ABRACCINE** (Associação Brasileira de Críticos de Cinema), 6 de outubro de 2017. Acessível em: < <https://goo.gl/nnNgjz> >. Online. Acesso em 27/12/17.

PISCITELLI, Adriana. Interseccionalidade, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. **Sociedade e Cultura**, v.11, n.2. 2008. p. 263-274.

QUEIRÓS, Adirley. Entrevista Adirley Queirós. **Negativo**, Brasília, v.1 n.1, 2013. Entrevista concedida a Maurício Campos Mena, Claudio Reis e Raquel Imanishi. Online, p. 16-69.

\_\_\_\_\_. Entrevista Adirley Queirós. **Multiplot**. Entrevista concedida a Daniel Dalpizzolo. 2013b. Disponível em: < <https://goo.gl/MVsNNJ> >. Acesso em: 8 de março de 2018.

RESTREPO, Eduardo. **Antropología y estudios culturales**. Argentina: Siglo Veintiuno, 2012.

\_\_\_\_\_. Identidad: Apuntes Teóricos y metodológicos *in* Castellanos, Gabriela; Gruesco, Delfín; Rodríguez, Mariángela. **Identidade, cultura y política**: Perspectivas conceptuales, miradas empíricas. Série Antropologia y Etnologia. Universidad del Valle. México, 2010.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras. 2006.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Tempo Social**: revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1. 2005, p. 81-110.

ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome. In: **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. **Revisão crítica do crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ROSA, Guilherme da. Viramundo e a relação entre sujeito e verdade no documentário brasileiro moderno. In: **Revista Orson**. Online, 2012. nº 3, p. 20-29.

RUFFATO, Luiz. Temer inaugura a república evangélica. **El país**. Online. Disponível em: < <https://goo.gl/5mRKFJ> >. Acesso em: 28/12/16. 2016.

SABOIA, Luciana. SANDOVAL, Liz. “A cidade é uma só?": luta por reconhecimento na relação centro-periferia em Brasília. In: **Seminário Internacional Urbicentros**, III, Bahia: Salvador. Anais. 2012.

SAID, Edward. **Orientalismo, O Oriente Como Invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALEM, Armando Salem. O Brasil é meu público. **Veja**, São Paulo, 28 de janeiro de 1970. nº73.

SALVO, Fernanda. A estética do banal no cinema brasileiro pós-retomada: uma pequena viagem à *Avenida Brasília Formosa* de Gabriel Mascaro. **Lumina**, Vol.5, nº1; Universidade Federal de Juiz de Fora. 2011.

SCONCE, Jeffrey. ‘Trashing’ the academy: taste, excesso, and an emerging politics of cinematic style. **Screen**, Vol. 36, Nº4. 1995. p. 371-93.

SCOTT, Joan W. **A invisibilidade da Experiência**. Projeto História. São Paulo, 1998, p. 297-325.

SERAPHICO, Amanda. Entrevista com Adirley Queirós: o historiador do futuro. **Revista Beira**, 19 de outubro de 2016. Online. Acessível em: < <https://goo.gl/5tXxSa> >. Acesso em: 11/1/17.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Mariana Duccini Silva da. A cidade é uma só?: autoficcionalização, interrogação de arquivo e sentido de dissenso. **Intexto**, nº33, p. 76-89. Porto Alegre: UFRGS. 2015.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 15ª ed, Editora Vozes. 2014.

SIMONARD, Pedro. **A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema**. Rio de Janeiro: Mauad X. 2006.

SINHORETTO, Jaqueline [et al.] A filtragem racial na seleção policial de suspeitos: segurança pública e relações raciais. In: LIMA, Cristiane do Socorro Loureiros [et al.] (orgs.). **Segurança pública e direitos humanos: temas transversais**. p. 121-160. Brasília: Ministério da Justiça, Secretaria Nacional de Segurança Pública (SENASP). 2014.

SORLIN, Pierre. **Sociologia del cine: la apertura para la historia de mañana**. Fondo de Cultura Económica, S. A. de C. V. México, D. F., 1985.

SOUZA, Jessé de. **A ralé brasileira: quem é e como vive**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

\_\_\_\_\_. **Os batalhadores brasileiros: nova classe média ou nova classe trabalhadora?** Belo Horizonte: UFMG. 2012.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG. 2010.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 5ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

SUPPIA, Alfredo. Acessos restritos: Branco Sai, Preto Fica (2014), de Adirley Queirós, e o cinema brasileiro de ficção científica contemporâneo. **Revista Hélice**, vol.2, nº5, p. 21-29. Online. 2015.

SUPPIA, Alfredo. GOMES, Paula. Por um cinema infiltrado: entrevista com Adirley Queirós e Maurílio Martins a propósito de Branco Sai, Preto Fica (2014). **Doc On-line**, nº18, 2015. p. 389-413.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2ªed. Campinas: Papyrus. 2002.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WEBER, Max. **Metodologia das ciências sociais**. São Paulo: Cortez Editora. 5ªed. 2016.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra. 2001.

\_\_\_\_\_. **Sertão mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome**. Embrafilme e editora Brasiliense: São Paulo. 1983.

ZERO HORA. **Morte de jovem negro abala os Estados Unidos**. Online. Disponível em: < <https://goo.gl/Yvv5Vg> >. Acesso em: 27/5/2018. 2014.

## Filmografia

Favela de meus amores. Humberto Mauro. Brasil. 1935.

Rio, 40 graus. Nelson Pereira dos Santos. Brasil. 1955.

As primeiras imagens de Brasília. Jean Manzon. Brasil. 1956.

*Moi, un noir* (Eu, um negro). Jean Rouch. Nigéria. 1958.

Jeca Tatu. Milton Amaral. Brasil. 1959.

Aruanda. Linduarte de Noronha. Brasil. 1960.

Couro de gato. Joaquim Pedro de Andrade. Brasil. 1960.

*Primary* (Primárias). Robert Drew. Estados Unidos. 1962.

Cinco vezes favela. Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Miguel Borges, Marcos Farias. 1962.

Deus e o Diabo na terra do Sol. Glauber Rocha. Brasil. 1963.

Casinha pequenina. Glauco Mirko Laurelli. Brasil. 1963.

Maioria absoluta. Leon Hirszman. Brasil. 1964.

Brasília: planejamento urbano. Fernando Campos. Brasil. 1964.

Viramundo. Geraldo Sarno. Leon Hirszman. 1965.

Subterrâneos do futebol. Maurice Copovilla. Brasil. 1965.

Fala Brasília. Nelson Pereira dos Santos. Brasil. 1966.

Brasília – contradições de uma cidade nova. Joaquim Pedro de Andrade. Brasil. 1967.

O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro. Glauber Rocha. Brasil. 1969.

Brasília. Governo Federal. Brasil. 1973.

*Jaws* (Tubarão). Steven Spielberg. Estados Unidos. 1975.

*Mad Max*. George Miller. Austrália. 1979.

Greve!. João Batista de Andrade. Brasil. 1979.

Brasília segundo Feldman. Vladimir Carvalho. Brasil. 1979.

*Blade Runner*. Ridley Scott. Estados Unidos. 1982.

Cabra marcado para morrer. Eduardo Coutinho. Brasil. 1984.

ABC da greve. Leon Hirszman. Brasil. 1990.

Conterrâneos velhos de guerra. Vladimir Carvalho. Brasil. 1991.

Carlota Joaquina, Princesa do Brazil. Carla Camurati. Brasil. 1995.

Central do Brasil. Walter Saller. Brasil. 1998.

Carandiru. Hector Babenco. Brasil. 2002.

Cidade de Deus. Fernando Meirelles. Brasil. 2003.

Rap, o canto da Ceilândia. Adirley Queirós. Brasil. 2005.

O céu de Suely. Karim Ainouz. Brasil. 2006.

Tropa de Elite. José Padilha. Brasil. 2007.

Fora de campo. Adirley Queirós. Brasil. 2009.

Um lugar ao Sol. Gabriel Mascaro. Brasil. 2009.

5x favela agora é por nós mesmos. Cacau Amaral, Cadu Barcelos, Rodrigo Felha, Luciano Vidigal, Manaira Carneiro, Luciana Bezerra, Wagner Novais. Brasil. 2010.

Tropa de Elite 2. José Padilha. Brasil. 2010.

Nosso Lar. Wagner de Assis. Brasil. 2010.

Avenida Brasília Formosa. Gabriel Mascaro. Brasil. 2010.

As hiper mulheres. Fausto Carlos, Takuma Kuikuro, Leonardo Sette. Brasil. 2011.

O céu sobre os ombros. Sérgio Borges. Brasil. 2011.

Dias de greve. Adirley Queirós. Brasil. 2012.

O som ao redor. Kléber Mendonça. Brasil. 2012.

A cidade é uma só?. Adirley Queirós. Brasil. 2012.

Uma história de amor e fúria. Luiz Bolognesi. Brasil. 2012.

Casa grande. Felipe Gamarano. Brasil. 2014.

Meio fio. Denise Vieira. Brasil. 2014.

Branco sai, preto fica. Adirley Queirós. Brasil. 2014.

Chi-Raq. Spike Lee. Estados Unidos. 2015.

Que horas ela volta?. Anna Muylaert. Brasil. 2015.

The 13th (A 13ª emenda). Ava DuVernay. Estados Unidos. 2016.

Os dez mandamentos. Alexandre Avancini. Brasil. 2016.

Martírio. Vincent Carelli. Brasil. 2016.

Era uma vez Brasília. Adirley Queirós. Brasil. 2017.