

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA**

TALITA SILVA PORTO RAMOS

**FORA DE CAMPO: A IDENTIDADE, A HETERODOXIA E O FAZER
CINEMATOGRAFICO DE ADIRLEY QUEIRÓS**

BRASÍLIA

2014

TALITA SILVA PORTO RAMOS

**FORA DE CAMPO: A IDENTIDADE, A HETERODOXIA E O FAZER
CINEMATOGRAFICO DE ADIRLEY QUEIRÓS**

Monografia apresentada à disciplina Dissertação
como requisito parcial para conclusão do Curso
de Ciências Sociais com Habilitação em
Antropologia da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Daniel Schroeter Simião

BRASÍLIA, UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA,

2014

Banca Examinadora:

Daniel Schroeter Simião (orientador)

Carlos Sautchuk

UNB

Brasília - 2014

Da nossa memória fabulamos nós mesmos.

(cartela final do filme Branco Sai Preto Fica)

A Ceilândia foi o primeiro grande aborto de Brasília e, de um aborto desses, só pode sair feto doido.

Adirley Queirós

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, agradeço profundamente à Adirley Queirós meu “sujeito” de pesquisa pela atenção, pela oportunidade de acompanhar de perto seu trabalho, por me receber em sua casa, pelos e-mails respondidos e pela coerência entre o que diz e o que faz, algo bastante raro na nossa sociedade. Agradeço também à sua família e equipe pela gentileza com que sempre fui recepcionada, na casa ou nos *sets*.

À Universidade de Brasília, que mesmo estando muito longe daquele ideal de Darcy Ribeiro, me proporcionou a maravilhosa experiência do ensino universitário público e me ajudou enormemente no meu crescimento pessoal e na minha construção de cidadã.

Ao Daniel meu orientador pela ideia do sujeito/objeto de estudo, pela paciência, pela aparentemente inabalável calma, pelas sugestões, dicas, palavras de apoio e pelo empenho.

Ao DAN, pela excelente formação acadêmica e pela constante preocupação em proporcionar aos alunos debates, encontros e outros eventos que complementaram a minha formação. Em especial, à José Jorge de Carvalho por ter me introduzido à obra de Jean Rouch e à antropologia visual, à Rosa e ao Sr. Paulo que me auxiliaram pacientemente pelos obscuros caminhos burocráticos da UnB.

Ao CineBeijoca pelas intermináveis e divertidas reuniões fundamentais na elaboração dessa monografia, pelos filmes, pelas discussões e pelo apoio dos colegas de grupo. Agradeço especialmente à Raquel, tão querida e sempre disposta a me ajudar, foi a responsável pela ponte com o Adirley sem ela, esse trabalho talvez não existisse.

À minha família por tudo; pelo carinho, pela preocupação com a educação, pela paciência, por me apoiarem sempre, mesmo quando não concordam, pela segurança de saber que estarão sempre ao meu lado e pelo amor incondicional.

Aos meus amigos tão essenciais que mesmo distantes se fazem presente. Em especial à Babi, pelos conselhos, palavras de apoio e por ter me ajudado com a formatação do trabalho.

Ao Marcos meu namorado e melhor amigo que transcende os porquês.

RESUMO

A presente monografia se propõe a discutir a produção cinematográfica de Adirley Queirós a partir dos conceitos de *identidade* de Stuart Hall e *campo* de Pierre Bourdieu. Com base no trabalho de campo, o trabalho foi dividido segundo categorias percebidas como importantes para o diretor: sua auto-representação, a história e importância da cidade de Ceilândia na obra do diretor, os pressupostos éticos e estéticos que guiam Adirley a produção de seus filmes, os filmes em si e os eventos frequentados pelo diretor para exibir e discutir seus filmes.

PALAVRAS-CHAVE: Identidade. Cinema. Ceilândia. Brasília. Periferia. Hall, Stuart. Bourdieu, Pierre.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 CAPÍTULO - A IDENTIDADE CULTURAL E O CAMPO	11
1.1 A QUESTÃO DA IDENTIDADE POR STUART HALL.....	12
1.2 O CAMPO DE BOURDIEU.....	15
2 CAPÍTULO- ADIRLEY QUEIRÓS - TRAJETÓRIA E RELAÇÃO COM A CIDADE DE CEILÂNDIA.....	17
2.1 ADIRLEY QUEIRÓS – HISTÓRIA E TRAJETÓRIA.....	17
2.2 A CIDADE É UMA SÓ? - CEILÂNDIA E SUA IMPORTÂNCIA NA OBRA DE ADIRLEY QUEIRÓS	21
3 CAPÍTULO - O FAZER CINEMATOGRAFICO: ÉTICA E ESTÉTICA	27
3.1 FORA DE CAMPO - 2009	32
3.2 DIAS DE GREVE - 2009	38
3.3 BRANCO SAI PRETO FICA (BSPF) – 2014.....	42
4 CAPÍTULO - A VIDA SOCIAL DOS FILMES DE ADIRLEY QUEIRÓS.....	48
4.1 EXIBIÇÃO DE <i>A CIDADE É UMA SÓ?</i> NO CCBB	50
4.2 EXIBIÇÃO <i>A CIDADE É UMA SÓ?</i> NA FAC-UNB	52
4.3 EXIBIÇÃO <i>A CIDADE É UMA SÓ?</i> NO INSTITUTO DE CIÊNCIA POLÍTICA DA UNB.....	55
5 CONCLUSÃO	58
6 BIBLIOGRAFIA	60
7 FILMOGRAFIA	63
7.1 ADIRLEY QUEIRÓS:.....	63
7.2 OUTROS:	63

INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com a obra do cineasta Adirley Queirós foi em um festival de curtas no CineBrasília quando assisti *Rap, o canto da Ceilândia* (2005) o primeiro filme de Adirley. Tempo depois, quando já havia escolhido o cineasta como meu ‘objeto’ de pesquisa, assisti ao documentário *Fora de Campo* (2009) que mostra a vida de jogadores profissionais de futebol de um time de segunda divisão da Ceilândia e fiquei maravilhada com o estilo de filmar a cidade, a relação com os personagens e a forma de contar aquelas histórias. Durante o meu trabalho de campo fui a vários eventos em que Adirley era convidado e um deles ouvi de dois *rappers* importantes para a cidade de Ceilândia, Japão e Gog, que Adirley e seu filme sobre o *rap* foram muito importantes para a cidade e para os artistas do gênero; o filme ajudou a reafirmar a posição da cidade-satélite como um lugar aonde se tinha um rap de grande qualidade e muito engajado. Empolgado, Gog disse que Adirley era o Spike Lee¹ da Ceilândia.

Inicialmente, meu objetivo com o trabalho de campo era entender como o coletivo de cinema do qual Adirley era integrante influenciava o seu fazer cinematográfico, mas descobri que as reuniões do coletivo não eram tão frequentes quanto eu imaginava e além disso, a vida corrida do diretor dificultou a minha participação nessas reuniões. Assim, resolvi mudar o direcionamento do trabalho de campo e comecei a frequentar todos os eventos que Adirley participava para exibir e discutir seus filmes. Nesses eventos pude perceber a existência de alguns pressupostos que guiavam a produção cinematográfica de Adirley como a trajetória pessoal do diretor influenciou e influencia seus filmes, a importância da cidade de Ceilândia em sua obra, a necessidade do diretor em se distanciar de um certo modo de fazer cinema e desenvolver um modo próprio e a sua relação com o Estado que, na opinião de Adirley, deve patrocinar filmes como os do diretor.

Através de seus filmes, Adirley se esforça para construir um imaginário de Ceilândia diferente daqueles vinculados à ideia de violência e, principalmente, de periferia como um lugar ruim. Para tanto, o diretor escolheu se afastar do que ele chama de lugar comum do cinema e repensar as relações de produção existentes em um filme; os filmes de Adirley não tem roteiro e as falas são criadas a partir das memórias e vivências dos atores e do próprio Adirley. Porém, como diz o diretor, é preciso que a panela chie, que tenha dinheiro na roda e

¹ Cineasta estadunidense famoso por retratar as tensões e conflitos raciais nas periferias de grandes cidades americanas.

o Estado tem o dever de financiar filmes não-comerciais e promover a circulação desses. Esses pressupostos que servem de base para Adirley produzir seus filmes também foram utilizados por mim para orientar a elaboração e organização do presente trabalho.

No primeiro capítulo, procuro discutir a questão da identidade cultural a partir dos escritos de Stuart Hall sobre as transformações da identidade ao longo dos anos e seu caráter relacional. Para entender a heterodoxia presente na prática de Adirley me utilizo dos conceitos de Pierre Bourdieu sobre as características constitutivas de um campo. Finalizo localizando Adirley nessas discussões.

No segundo capítulo, a partir da trajetória do diretor, enfoco em como Adirley se representa enquanto cineasta e morador de Ceilândia. Discuto o papel fundamental da cidade na obra do diretor, na sua história e representação e também na positivação da ideia de periferia.

As questões relacionadas à produção cinematográfica, a estética e escolhas do diretor sobre o que será mostrado no filme e o que não será estão no capítulo três. Como forma de ilustrar aquilo que foi dito no capítulo, faço uma análise descritiva de três filmes do diretor: *Fora de Campo* (2009), *Dias de Greve* (2009) e *Branco Sai Preto Fica* (2014). O primeiro pode ser classificado como um documentário clássico sobre a realidade de jogadores e ex-jogadores de times de terceira divisão do futebol brasileiro. *Dias de greve* retrata as consequências da greve na vida de trabalhadores de uma fabriqueta de Ceilândia; é uma ficção baseada em uma obra literária de Albert Camus. *Branco Sai Preto Fica*, filme mais recente do diretor, é uma fabulação futurística sobre um acontecimento real que marcou a vida de uma geração de jovens da Ceilândia.

O último capítulo foi construído a partir das exibições do filme *A cidade é uma só?* em vários eventos pela cidade de Brasília frequentados por mim durante o trabalho de campo. Esses eventos constituem uma parte importante no trabalho de Adirley, pois é nesse espaço que o diretor “fala mal do sistema”; discute as políticas públicas de fomento à cultura e a participação do Estado nas produções cinematográficas independentes. Os eventos também são importantes para perceber as diversas reações e percepções dos filmes de Adirley.

Com o trabalho de campo e a escrita dessa monografia pude concluir que Adirley está conseguindo, mesmo que ainda seja em uma esfera reduzida, construir um novo imaginário sobre Ceilândia onde a cidade é reconhecida na tela por outros aspectos que não os ruins. Também pude perceber que, diferente do que eu supunha antes do meu trabalho de campo, o cinema coletivo de Adirley se constrói espontaneamente quando o diretor assume que todos

aqueles que participaram de alguma forma do processo de produção do filme estão aptos a interferir nesse.

1 CAPÍTULO – A Identidade Cultural e o Campo

Historicamente, grupos marginalizados (pobres, negros e moradores de periferias) são excluídos dos espaços de produção de sentido da sociedade e não têm controle sobre sua própria representação. Adirley Queirós, morador de Ceilândia cidade do Distrito Federal vê no cinema uma forma de ultrapassar essa condição e fazer um cinema que represente de fato a pluralidade de perspectivas de representação tendo em vista que pessoas posicionadas diferentemente na sociedade têm experiências e conhecimentos diferentes resultantes dessa posição (DALCASTAGNÈ, 2007). Para tanto, Adirley assume a identidade ceilandense para si e estimula os atores de seus filmes a fazerem o mesmo; seus corpos são corpos periféricos e carregam essa característica no jeito corrido e nem sempre claro de falar, no andar, no gesticular. Adirley diz que isso também é belo e precisa ser valorizado e mostrado na tela; no filme *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), o *rapper* X do grupo Câmbio Negro diz que tudo que havia de ruim era “jogado” para Ceilândia e os moradores eram vistos como criminosos ou potenciais criminosos; era complicado bater no peito e dizer sou negão, careca de Ceilândia *mermo* e daí? (título de uma música do *rapper*).

Assumir a identidade ceilandenses bem como a positivação dessa identidade é uma das características do cinema de Adirley e do próprio cineasta, porém essa não é a única identidade assumida pelo diretor. Ceilândia é conhecida no Distrito Federal, mas nem tanto nos outros estados e cidades do país, quando o diretor frequenta festivais e eventos de relacionados ao cinema ele “ativa” sua identidade de morador de periferia; Adirley não gosta muito desse estereótipo, mas, às vezes, é mais elucidativo do que explicar sobre Ceilândia e sua relação com Brasília e o DF. Além das identidades “ceilandense” e “morador de periferia” Adirley também se identifica como diretor e cineasta, fez o curso de cinema na faculdade e, talvez como uma forma de legitimar aquilo que faz, aciona essa identidade. Por razão dessas identidades acionadas de acordo com os diferentes contextos, resolvi trazer Stuart Hall e seu conceito de identidade para essa monografia. No livro *A questão da identidade cultural* (HALL, 1995) o teórico traça um panorama das transformações dos conceitos e usos da categoria identidade ao longo dos anos; o caminho entre a identidade unificada do Iluminismo e a identidade relacional e plural da pós modernidade, caso de Adirley.

1.1 A questão da identidade por Stuart Hall

A modernidade está em um processo de transformação causado por uma mudança estrutural que desloca os sentimentos que temos de nós mesmo, nossa identidade. Muitos dizem que esse processo propicia uma “crise da identidade moderna” enfraquecendo as amarras responsáveis pela sensação de estabilidade no mundo social. Para esclarecer se esse fenômeno é uma mudança natural da sociedade ou uma crise, Stuart Hall (HALL, 1995) começa mostrando como os conceitos de identidade surgem e se modificam ao longo dos séculos. No Iluminismo a concepção de sujeito era individualista, onde o ser humano era centrado em si, unificado e racional; o centro desse eu correspondia exatamente à identidade da pessoa. A modernidade agregou alguns valores a esse sujeito iluminista como cultura e sociedade e surgiu um sujeito sociológico onde sua identidade era formada na interação do *self* (consciência de si mesmo) com a sociedade, o indivíduo não era mais autônomo e independente, mas sim relacional. “A identidade dessa forma costura o sujeito na estrutura” (HALL: 11), estabilizando tanto o sujeito quanto os mundos habitados por ele. Essa estabilização parece não mais funcionar e o processo de identificação torna-se mais aberto garantindo uma certa fluidez às identidades, acionadas conforme a necessidade em um dado momento. Esse é o sujeito pós-moderno.

Se nas sociedades tradicionais a tradição era uma forma de controlar o tempo e o espaço na modernidade, as mudanças são rápidas, contínuas e nós estamos sempre repensando os nossos modos de vida. A globalização desconectou as relações sociais de um tempo e espaço definido e os reorganizou sem uma definição desses. Assim, a sociedade da alta modernidade não mais tem um centro de poder único, mas uma pluralidade responsável por produzir diferenças e são essas diferenças que atravessadas geram identidades inconstantes, negociáveis e não raro, contraditórias.

O conceito de indivíduo centrado em si e unificado representa uma grande quebra com o passado que o ligava a entidades divinas impedindo qualquer possibilidade de mudança. Essa ruptura ocorreu em decorrência de alguns acontecimentos como o Protestantismo, as revoluções científicas e o iluminismo que pouco a pouco deram ao indivíduo mais controle sobre si e sobre o mundo que o cerca criando uma ideia de ser humano racional e científico. O maior defensor do sujeito racional foi Descartes ao declarar que o raciocínio e o pensamento levam a uma consciência de existência que possibilita o conceito de um sujeito de razão e soberano de si denominado de sujeito cartesiano. No século dezoito as sociedades eram mais complexas e pensadores como Karl Marx localizaram o sujeito no interior das grandes

estruturas responsáveis por sustentar a sociedade enquanto as teorias de Darwin e o surgimento das novas ciências sociais forneceram as bases conceituais para a concepção do sujeito moderno. A sociologia foi responsável por questionar o sujeito cartesiano defendendo que o sujeito tem uma formação subjetiva, participando das relações sociais num processo de socialização que o transforma em um produto da sociedade na qual está inserido. Cinco teóricos ou teorias podem nos ajudar a entender o deslocamento da concepção de sujeito racional e individualista na alta modernidade. O marxismo quando postulou que o indivíduo não é um agente da história tendo em vista que essa se sobrepõe a ele; Freud ao dizer que o inconsciente não é regido pela lógica cartesiana, tem uma lógica própria e a identidade é formada ao longo do tempo por processos inconscientes; Saussure, responsável por desenvolver uma teoria estruturalista da linguagem defendendo que a esta é um sistema social que nos procede; Foucault com sua teoria sobre o “poder disciplinar” onde o indivíduo é controlado através de instituições máximas da sociedade tornando-o vulnerável ao poder público e subjugado pela burocracia; os novos movimentos sociais com foco no feminismo ao defender tanto as dimensões objetivas quanto subjetivas da política e rejeitar as distinção e separações entre público e privado. Esses novos movimentos sociais inauguram as políticas identitárias, cada movimento reivindicava uma identidade: negra, feminina, pacifista etc. para além da identidade nacional.

Com isso, hoje temos um sujeito fragmentado e localizado nos termos de suas identidades culturais entre elas, a identidade nacional. Esta não é inata a nós, mas formada a partir de uma ideia de representação, pois também é um sistema de representação cultural produtora de significados; a cultura nacional é um discurso. A concepção de nação que temos foi construída a partir de alguns elementos chaves fundamentais para sustentar a ideia de uma identidade nacional tais como as histórias sobre a origem do lugar e as tradições daquele povo puro e original perpetuadas até a atualidade afim de construir um sentimento de unidade. Independente das individualidades dos membros dessa “comunidade imaginada”, a identidade nacional os unifica transformando todos em membros. Apesar dessa tentativa de unificação a identidade nacional não suprime as outras formas de identificação como classe, gênero e raça (entendida aqui como uma característica fenotípica e não genotípica). As nações modernas são híbridos culturais, formadas a partir de misturas de inúmeros povos; é inviável dizer que ali existiu um único povo ou uma única cultura, por isso a invenção do conceito de identidade nacional. A diferença racial é sempre acionada para determinar quais são os pertencentes e quais não são mesmo que todos sejam frutos de intensas misturas entre os mais diversos povos.

A identidade nacional predominou sobre as outras formas de se identificar durante modernidade, mas o modelo econômico capitalista, global em sua essência, ajudou a criar o fenômeno da globalização que afastou a ideia de uma sociedade onde a vida social era ordenada pelo espaço e pelo tempo (coordenadas dos sistemas representações) e aumentou os fluxos entre as nações. O enfraquecimento da identidade nacional favorece o surgimento de outras identidades que se tornam mais significativas, “os fluxos culturais e o consumismo global entre as nações criou as possibilidades de ‘identidades partilhadas’” (HALL: 56), esse marketing global desconecta as identidades da história, das tradições, dos lugares e acabam por enfraquecer as identidades culturais.

Apesar de uma aparente homogeneização global causada pela globalização também podemos perceber o surgimento de um interesse pela diferença resultando em uma nova articulação entre o global e o local e gerando novas identidades globais e locais. Porém, precisamos ter em mente que a globalização não se distribui de forma homogênea e indivíduos e grupos sociais são afetados de formas distintas por estarem localizados de maneiras diferentes em relação aos fluxos culturais. As trocas culturais acontecem de maneira desigual; as grandes² nações ocidentais bombardeiam outras nações com seus produtos, mas é preciso encarar esse fato sem a inocência de achar que essas nações periféricas eram lugares fechados e culturalmente puros pelo contrário, sempre estiveram abertas para a influência de outros países. As migrações são um bom exemplo dessa relativização das identidades culturais, pois ao mudarem de país, os migrantes levam consigo suas religiosidades, hábitos alimentares e culturais. Esse movimento de formação de minorias étnicas dentro dos Estados resulta tanto em uma pluralização de culturas e identidades nacionais como em uma exacerbação da identidade nacional daquele determinado local que recebe os migrantes gerando algumas vezes hostilidades entre esses dois grupos. Uma das justificativas para essa hostilidade é a ilusão da possibilidade de voltar à pureza original daquele povo. É preciso avaliar as condições de etnicidade dos imigrantes, entendendo etnicidade como uma forma de interação entre grupos culturais atuando em contextos sociais comuns (OLIVEIRA, 2000). Os migrantes interagem articulando as identidades, a etnicidade e a nacionalidade, jogam o jogo identitário conforme as regras da sociedade na qual se estabelecem. Um migrante sempre tem sua identidade deslocada, pois está no meio; não são nem uma coisa nem outra.

Para ilustrar todo esse complexo e intrincado campo³ das identidades, relato a história de um rapaz que conheci em 2011 quando morei por quatro meses em Paris. Como capital da

² Grandeza relacionada ao poder econômico desses países.

³ Me utilizo aqui do conceito de campo de Pierre Bourdieu que será tratado mais a frente.

França, Paris recebe inúmeros migrantes de antigas colônias francesas como Argélia, Camarões, Marrocos, Costa do Marfim etc. e esses imigrantes geralmente se concentram em bairros mais afastados do centro. Conheci um rapaz nascido na França e filho de imigrantes argelinos; seus pais mantinham tradições argelinas em casa e falavam árabe, mas não tinham vontade de retornar ao país de origem porque gostavam da vida na França e dos benefícios disponibilizados pelo governo francês como saúde pública de qualidade, fortes leis trabalhista e um bom sistema previdenciário. Por sua ascendência e fisionomia árabe, Ibrahim, esse meu conhecido, me relatou já ter sido moralmente agredido tanto por cidadãos franceses que veem nos imigrantes uma ameaça ao seu estilo de vida quanto por polícias que o confundiram com um imigrante ilegal; Ibrahim sempre era parado pelas autoridades no metrô. Ele nunca se considerou “totalmente” francês, era argelino também e com as recentes políticas extremistas do governo francês em relação aos imigrantes, se converteu ao islamismo e se identifica como árabe e mulçumano principalmente, mesmo vindo de uma família católica. Ibrahim possui várias identidades e as utiliza conforme a conveniência.

1.2 O campo de Bourdieu

Em relação à maneira escolhida por Adirley para construir suas narrativas, aciono Bourdieu e seu conceito de campo e heterodoxia. O cinema de Adirley é uma forma de resistência aos padrões estabelecidos pelo campo da representação audiovisual e do cinema e esse posicionamento no campo do cinema enquadraram Adirley como heterodoxo em relação ao seu campo. Tanto pela posição política, pela postura crítica em relação aos valores impostos pela sociedade quanto pelas opções estéticas os filmes de Adirley são filmes de vanguarda e a vanguarda sempre incomoda os conservadores. O diretor conhece muito bem as regras de funcionamento do campo escolhido e as utiliza conforme seus interesses e crenças e transforma seus filmes em uma arma. *A cidade é uma só?* é um excelente exemplo; um filme viabilizado por um edital de comemoração do aniversário de cinquenta anos de Brasília que critica ferrenha e comicamente toda a ideologia por trás da construção da cidade e a falsa ideia que temos da democracia representativa. Brasília é uma ilusão foi a primeira frase escrita por Adirley no edital.

Para Bourdieu o campo pode ser entendido como um espaço estruturado de posições onde suas características se apresentam dependentes de sua posição nesse espaço. Cada campo possuiu suas leis específicas que ordenam o funcionamento desse, mas também existem leis gerais aplicáveis aos mais diferentes campos que nos ajudam a entender melhor como os campos em geral se organizam. Os espaços sociais denominados campos são estruturados, mas não de forma harmônica, pois existe sempre uma disputa de posições entre aqueles que pretendem fazer parte e os que já estão estabelecidos nesse; são pessoas com interesses comuns, porém têm recursos diferentes. Os objetos de disputa e os interesses específicos de cada campo ajudam a definir o campo e, para que esse funcione, é necessário que haja uma disputa por esses objetos entre pessoas que entendem quais são as regras do jogo, Bourdieu diz que essas pessoas são dotadas de *habitus*, adquirido com o tempo por meio das experiências sociais do indivíduo. Porém, o *habitus* diz respeito as estruturas relacionais nas quais o indivíduo está inserido e o transcende.

Um campo é constituído por múltiplas relações e aqueles com maior poder, ou acúmulo de capital (econômico; cultural; social; capital simbólico), interferem definindo regras e benefícios do campo e com isso, conseguem manter posição através da ortodoxia. Há também os que almejam uma ascensão social dentro do campo, os dominados (os novatos), que buscam o heterodoxo, a inovação do campo para provocar uma reestruturação onde sejam integrados ao campo. Os novatos se interessam em participar do jogo, mas com novas regras estabelecidas por eles e não em questionar os fundamentos do jogo, é o que Bourdieu chama de revolução parcial.

2 CAPÍTULO- Adirley Queirós - trajetória e relação com a cidade de Ceilândia

2.1 Adirley Queirós – história e trajetória

Em uma das minhas primeiras conversas com Adirley Queirós ele me perguntava mais sobre mim do que eu sobre ele talvez, uma de suas características mais forte seja seu interesse genuíno em ouvir o que as pessoas têm a dizer. Como não poderia ser diferente, a conversa chegou na temática filme e Adirley me perguntou sobre qual seria próxima sessão do CineBeijoca⁴ e eu respondi que passaríamos o filme *Iracema, uma transa amazônica* (1975) de Jorge Bodansky e Orlando Senna. Ele diz gostar do filme e pergunta a minha opinião sobre o filme, respondi havia gostado e tinha ficado muito impressionada com as atuações. Adirley diz que Paulo César Peréio (o ator principal do filme) é um dos atores brasileiros que mais gosta, esteve em quase todos os filmes brasileiros entre a década de setenta e oitenta e ainda hoje aparece aqui e ali, mas já está muito velho para frequentar todos os festivais. Adirley começa a me contar inúmeras histórias dos festivais de cinema que ele participou e Peréio também estava; entre uma história e outra ele sempre ia me informando quem era quem, qual filme tal pessoa havia feito e o que anda fazendo hoje. Talvez sem perceber, Adirley ia revelando que seu interesse por cinema vai muito além do fazer, Adirley conhece a fundo tudo aquilo que permeia o universo escolhido por ele.

Apesar disso, Adirley sempre diz que não é nem nunca foi cinéfilo, sua formação cinematográfica é composta basicamente por filmes do Bruce Lee (luta), faroeste e “pornôs”, completa dizendo que esses eram os únicos filmes que passavam no único cinema de Ceilândia, cidade aonde o cineasta cresceu e ainda mora. O cinema entrou na vida de Adirley por acaso, conta que era nas ruas da cidade aonde as coisas aconteciam, aonde os jovens se reuniam para conversar e ver a vida passar e em uma dessas reuniões na rua com seus colegas os policiais vieram para fazer uma batida (revista de grupos). Curiosamente, o único poupado da revista revistado foi o Cadeco, pois apresentou sua carteirinha de estudante da Universidade de Brasília e foi liberado pelos policiais. Adirley percebeu que naquele contexto a carteirinha de estudante não era uma mera identificação, era uma forma de diferenciar e valorar os jovens moradores de cidades satélites; uma forma de ter um mínimo de poder. Ele

⁴ Cineclubes no qual eu era integrante e essencial para o desenvolvimento da minha pesquisa.

decidiu que também queria isso, iria fazer vestibular e entrar na UnB; escolheu cinema pela nota de corte mais baixa e passou.

Os anos de universidade foram muito difíceis para Adirley, ele não conseguia se encaixar de jeito nenhum e achava tudo muito estranho. Conta que seu primeiro contato com o cinema dito autoral foi em uma aula sobre a história do cinema, às 10 horas da manhã o filme *Greve* (1925) de Sergei Eisenstein era exibido em uma televisão de 14 polegadas com o sol refletindo na tela. Detestou e até pensou em desistir do curso. Com o tempo, Adirley conheceu pessoas como a professora do departamento de comunicação Dácia Ibiapina até hoje sua amiga que o ajudaram a encontrar seu espaço da universidade e dar continuidade ao curso. Como tema de seu trabalho de conclusão do curso, Adirley escolheu falar sobre o rap na Ceilândia; ele sempre frequentou os shows de rap e boa parte dos artistas da cidade mais influentes do gênero eram seus amigos.

O rap, uma música da juventude com um discurso conscientizador muito forte sobre a realidade nos centros urbanos, tem grande importância em Ceilândia. Segundo Breitner Tavares, a cidade passou a ter visibilidade nacional na década de noventa pela quantidade e qualidade dos grupos de rap e ainda hoje existem inúmeros grupos que cantam a realidade dessa cidade (TAVARES, 2012). O documentário ganhou o nome *Rap, o canto da Ceilândia* e dialoga com 4 *rappers* ceilandenses que ganharam fama em todo país graças à música: Japão, X, Jamaika e Marquin. Para conseguir fazer o filme, Adirley precisou recorrer à ajuda de Dácia pois o departamento de comunicação não queria disponibilizar os aparelhos de filmagem para que ele filmasse em Ceilândia, a cidade tem fama de violenta entre os moradores do Plano Piloto. Em 2005, o curta⁵ foi lançado no 38º Festival de Cinema de Brasília do Cinema Brasileiro e ganhou os dois prêmios mais cobiçados do festival: Melhor Curta – Júri Popular e Melhor Curta – Júri Oficial. O filme trouxe uma grande visibilidade para Adirley e o possibilitou de continuar fazendo cinema (não como sua atividade principal, o cineasta trabalhava até pouco tempo na Secretaria de Saúde do DF), mas o principal legado do curta foi a criação do CEICINE. No site do coletivo eles se descrevem como “um grupo formado por pessoas que estão envolvidas no processo de realização e reflexão sobre cinema e que de alguma forma estão produzindo cultura na periferia. O grupo discuti a possibilidade real de se produzir uma obra cinematográfica e os caminhos para a produção dessa obra, a periferia pensar e produzir cinema, inclusive construindo perspectivas de produção e

⁵ Abreviação para curta-metragem. Existem inúmeras divergências sobre o tamanho de um curta. Uma lei, a Lei do Curta ainda não regulamentada, determina a duração máxima de 15 minutos para um curta-metragem.

linguagens locais”.⁶ Adirley conta que depois do *Rap*, houve um cisma no grupo porque, segundo o cineasta, o curta era um filme de cartilha, todo em bloquinhos, político em um sentido mais didático e ele queria fazer coisas menos óbvias, mais experimentais porém, alguns dos antigos membros não concordaram, queriam continuar com aquele formato. Adirley fala isso sem muito pesar, diz que é uma coisa normal quando se trabalha em grupo, as pessoas seguem caminhos que são melhores para elas e, como sempre conclui Adirley, tá massa também. Em sua formação mais recente, o grupo conta com Wellington Abreu, Breitner Tavares e Francisco Amorim além de Adirley.

Passaram-se quatro anos entre o *Rap* e o próximo filme de Adirley *Dias de greve* (2009), uma ficção sobre as consequências da greve na vida de um grupo de operários de uma fabriqueta de Ceilândia. Adirley havia feito um clipe com Wellington Abreu e gostou muito da discussão iniciada e propôs que eles a continuassem em um filme; o diretor tinha lido recentemente os contos *Os Mudos* e *O mito de Sísifo* de Albert Camus e teve a ideia de adaptá-los para a realidade de Ceilândia. O cineasta reuniu o CEICINE e eles começaram a discutir os contos de Camus e elaborar um roteiro. Durante um ano se encontraram uma vez por semana para decidir coletivamente como seria esse filme, quais seriam os artistas para quais personagens, os locais de filmagem e tudo que envolvia a produção do filme. Adirley sempre fala desse processo com muito orgulho, o processo de construção do filme se deu nos moldes propostos pelo CEICINE.

Para Samuel Gilmore, o artista está estabelecido socialmente graças à rede social a qual ele pertence (GILMORE, 1990); o terceiro filme de Adirley, *Fora de campo* (2009) feito em uma parceria com o DocTV⁷ parece comprovar a tese de Gilmore. O filme retrata em cinquenta e dois minutos a vida de ex-jogadores profissionais de futebol moradores de Ceilândia e um jogador que continua na ativa e joga em um time de terceira divisão da cidade mais parece uma conversa entre amigos e isso acontece porque Adirley também foi jogador de futebol profissional e conheceu a maioria dos “personagens” nessa época. Adirley pensou o documentário como uma espécie de filme etnográfico nos moldes que Jean Rouch⁸ propôs. O cineasta francês acreditava que o filme etnográfico deveria funcionar como um diálogo entre o realizador e os nativos onde esses nativos não eram mais figurantes e sim sujeitos que

⁶ Texto retirado na íntegra do site do coletivo. Disponível em <http://ceicinecoletivodecinema.blogspot.com.br>, acesso em junho de 2014.

⁷ O Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro – DOCTV – nasceu em 2003 como uma política da Secretaria do Audiovisual voltada à produção de documentários e à TV Pública. Disponível em: <<http://www3.tvcultura.com.br/doctv/sobre>>, acesso em Junho de 2014.

⁸ Como Adirley, Jean Rouch encontrou o cinema por acaso; formado em engenharia civil, foi para África à trabalho, se encantou com os povos tribais com os quais teve contato, resolveu estudar etnografia e via nos filmes etnográficos a melhor forma de fazer antropologia.

possuíam voz, opinião e podiam refletir e comentar sobre suas imagens captadas (SZTUTMAN, 2004) e com isso, acreditava ajudar a criar um novo imaginário sobre aqueles povos, um imaginário criado pelos próprios povos.

Adirley também quer criar um novo imaginário; ele diz fazer seus filmes pensando no seu pai que pegava ônibus todos os dias para trabalhar, nos seus amigos e na sua própria história em uma tentativa de alcançar o seu público alvo: os moradores de Ceilândia. Milton Santos diz que o exercício da fabulação é condição essencial para a realização do mundo atual (SANTOS, 2008) e é através dessa fabulação, de seus filmes que ele vai construindo um imaginário de Ceilândia ceilandense. Em uma das exibições do filme *A cidade é uma só?* na UnB que estive presente, haviam alguns alunos moradores de Ceilândia e, após à exibição, um debate sobre o filme foi iniciado. Adirley falou sobre o filme, o processo de produção, o FAC e abriu para perguntas; uma menina se identificou como moradora de Ceilândia e disse ter adorado ver a cidade na tela de uma forma tão bonita, outro menino falou que era morador de Samambaia e disse ter se identificado com as cenas de Dildu no ônibus voltando ou indo para o trabalho, sempre dormindo. Ao ouvir essas declarações, o diretor sorria emocionado e dizia que esse era seu principal objetivo: fazer filmes que as pessoas se identifiquem.

2.2 A cidade é uma só? - Ceilândia e sua importância na obra de Adirley Queirós

Por conta da pesquisa, fui algumas vezes à casa de Adirley e em uma dessas visitas, o cineasta me mostrou uma edição que havia feito de seu novo filme Branco Sai, Preto Fica⁹ para o FAC. Comendo bolo de banana e tomando café preparados por sua esposa Simone, Adirley logo explica, em um tom quase de preocupação, que aquela edição não era a final, era só para fins burocráticos, ainda faltava muita coisa no filme e talvez o grupo filmasse mais cenas. O novo longa de Adirley mistura documentário e ficção científica para contar a história que cerca o fechamento do Quarentão, um dos lugares mais representativos da cultura *hip-hop* em Ceilândia na década de oitenta. De maneira arbitrária, a mando do governo da época, os policiais militares entraram no Quarentão com cães para fechar o local e dizem que um dos policiais proferiu a frase que dá nome ao filme: Branco sai, preto fica (BSPF). Como todos os outros filmes do cineasta, o novo longo se passa em Ceilândia cidade que pode ser considerada um dos personagens principais na obra de Adirley; os filmes se passam lá, os personagens moram, trabalham e se divertem por lá e os conflitos apresentados são os conflitos de lá.

Ceilândia se torna um assunto de interesse quando Adirley entra na Universidade de Brasília e percebe que a diferença entre ele e seus colegas era muito mais complexa que uma mera questão de idade (ele tinha 28 anos e a maioria de seus colegas de curso por volta dos 18), ele era de Ceilândia e a grande maioria do Plano Piloto. Adirley não conseguia se comunicar dentro da Faculdade de Comunicação, nem com os estudantes e nem com os professores; segundo o cineasta, era uma onda de classe, pertenciam a mundos diferentes e enquanto os seus colegas falavam de suas viagens para Nova Iorque, Adirley falava da sua vida na Ceilândia. Assim, percebeu que para seus colegas sua cidade era tão distante quanto um outro planeta e foi aí, que o cineasta descobriu que a sua diferença poderia ser também o seu trunfo; Ceilândia era um território conhecido somente por ele, uma forma de se posicionar em relação aos outros. Com isso, o território deixa de ser somente uma força de apropriação exclusiva do espaço, para se tornar também uma forma de estrutura social que define uma identidade grupal e individual (SODRÉ, 1988). Ceilândia não era apenas o lugar aonde Adirley morava, mas o lugar aonde ele construiu seus laços sociais e familiares, formou seu

⁹ Estreou nesse ano (2014) na 17ª Mostra de Cinema de Tiradentes.

gosto musical e aonde seus “pares” moravam; Ceilândia era seu pedaço¹⁰, lugar aonde não era só conhecido, mas reconhecido (MAGNANI, 2012); parte fundamental de sua identidade.

À medida que o “personagem” Ceilândia crescia, Adirley começou a pesquisar a história da sua cidade, dos moradores (ele grava cerca de 400 fitas com entrevistas nessa época) e a entendê-la a partir da relação de sua cidade com Brasília. Adirley não frequentava o Plano Piloto antes de entrar na UnB segundo ele, os ônibus só passavam em horários específicos e isso dificultava enormemente a circulação dos jovens moradores das cidades satélites; para ele, funcionava como uma forma de segregação social, de dizer quem frequentava ou não os espaços no Plano Piloto. Breitner Tavares diz em seu livro que a sociabilidade urbana do Plano Piloto com as cidades-satélite acontecia por meio da necessidade de mão-de-obra (TAVARES, 2012), as pessoas só iam para trabalhar e o transporte público, seguindo a mesma lógica, funcionava para atender exclusivamente essa demanda.

O interesse pela questão do território aumenta quando Adirley entra em contato com a obra do geógrafo Milton Santos que trazia uma dimensão política para o conceito de território; falava da necessidade de horizontalizar a cultura, situá-la no nível da experiência real dos moradores locais e não estabelecer conexões baseadas em experiências dos extratos sociais mais altos (SANTOS, 2008). Discutir o território como um bem político e alvo de disputas torna-se fundamental para Adirley e ele encontra no cinema o melhor caminho. A partir dessa ideia, o diretor começa a dar forma a seu projeto cinematográfico; o que era dito e mostrado sobre Ceilândia na mídia era muito diferente de sua própria experiência com a cidade. Como diz o cineasta, Ceilândia era tratada como o faroeste do Distrito Federal, um lugar sem lei e o único espaço dado à cidade nos jornais era nos cadernos policiais. Ceilândia começou a ser conhecida e definida pela violência, principal estigma de cidades enquadradas como periferia.

O conceito de periferia é muito amplo e cada autor define de uma forma; o único consenso parece ser o caráter relacional do termo: não existe a ideia de periferia sem a ideia de centro. São dois tipos ideais que se ligam pela dualidade; o centro pode ser caracterizado pelo seu alto grau desenvolvimento e a periferia pela carência desse. No plano urbano, periferia pode ser entendida como espaços que contam com uma infraestrutura social ruim e acabam por se tornar locais de residências para as classes sociais que possuem renda mais

¹⁰ Termo nativo que aparece nas pesquisas etnográficas de José Magnani e se refere ao espaço ou parte dele quando esse se torna um “ponto de referência para distinguir determinado grupo de frequentadores como pertencentes a uma determinada rede de relações sociais”. (Idem)

baixa (ABRAMOVAY, 2004). Ceilândia é uma cidade pertencente ao Distrito Federal, a mais ou menos 26 quilômetros do Plano Piloto (considerado o centro do DF) e oficialmente classificada como cidade-satélite, o termo parece funcionar como um eufemismo já que as cidades-satélite têm as mesmas características que cidades conhecidas como periferias. Para Adirley, o conceito de periferia como é utilizado parece ser uma visão de quem não conhece ou vive nesses lugares; é totalizante e acaba por transformar cidades que possuem singularidades próprias em um bloco uniforme. No entanto, entende que essa classificação carrega consigo um peso político, representa a luta de pessoas antes marginalizadas e agora podem construir sua própria narrativa e a aceita, mas sempre com ressalvas. Mais que um cineasta que mora na periferia, Adirley se vê como um cineasta de Ceilândia, seu interesse é mostrar o cotidiano de homens comuns que habitam a cidade e as histórias da cidade que são também suas histórias e memórias.

Adirley conta que Por uma outra globalização¹¹ foi o livro que ele leu com mais afinco na vida e, conseqüentemente, as ideias de Milton Santos estavam muito presentes em seu primeiro filme, *Rap, o canto da Ceilândia* (2005). Os *rappers* que aparecem no curta já tem por conta da música uma reflexão sobre a vida na periferia, a violência (tanto criminal quanto policial) e a discriminação racial sempre presente no cotidiano dos músicos, mas Adirley diz que provocou os músicos deliberadamente para que eles falassem sobre a relação entre Brasília e Ceilândia. A primeira questão levantada no curta é a história de Ceilândia na fala Marquin sobre a remoção dele e de sua família da Vila do IAPI para o que viria a ser a cidade; o documentário parece ser um prelúdio do primeiro longa de Adirley *A cidade é uma só?* que trata justamente dessa história. Em algumas conversas o cineasta diz, meio brincando meio sério que a história do DF deveria ser contada em um filme de terror que mostrasse como as concepções de segregação social, espacial e racial estavam presentes na construção da capital e estão ainda hoje na política de urbanização do DF, mas preferiu fazer um filme legal, agradável e gangster como ele mesmo define o filme. Adirley conta a história da Campanha de Erradicação de Invasões (CEI) responsável pela criação de Ceilândia através de Nancy escolhida pelo governo da época para participar de um *jingle* com o nome de A cidade é uma só criado com o objetivo de mobilizar e sensibilizar os moradores do Plano Piloto à ajudar as famílias removidas.

Brasília foi construída como o símbolo de um novo país; apostou-se que a renovação urbana controlada pela gestão pública poderia ser a solução para os problemas de uma cidade,

¹¹ SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização:** Do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2000.

mas como diz Milton Santos em um artigo sobre a capital, apesar de todo o planejamento e tentativa de modernização, não pudemos evitar um fator de complexidade mais forte: o subdesenvolvimento do país e tudo que o acompanha (SANTOS, 1965). A exclusão territorial é um desses acompanhamentos e se estabeleceu rapidamente na nova capital. A construção atraiu dezenas de milhares de trabalhadores vindos principalmente das regiões norte e nordeste do país à procura de melhores condições de vida; todos queriam fazer parte do sonho de Juscelino Kubitschek, a capital era amplamente propagandeada pelo governo federal porém, com a inauguração, muitos desses milhares de trabalhadores ficaram sem empregos e, mesmo se quisessem, não tinham condições de voltar para suas cidades. Em um texto sobre o Plano Piloto, Lucio Costa¹² diz que a intenção dos planejadores e administradores de Brasília era que 1/3 dos trabalhadores voltasse para seus lugares de origem, 1/3 fosse absorvido pela atividade agrícola que abasteceria a cidade e 1/3 passasse a trabalhar no setor de serviços. Apesar dessa intenção, nada foi feito para integrar esses trabalhadores à cidade e após a inauguração a especulação imobiliária se estabeleceu confortavelmente na capital expulsando aqueles que construíram a cidade para seus arredores. A ordem urbana é idealizada por uma elite e garantido pelo Estado democrático e consiste em retirar do campo de visão aqueles que de alguma forma perturbam seu ideal de cidade e de sociedade (BORGES, 2009).

Em 1969, foi realizado em Brasília um seminário para tratar dos principais problemas da jovem capital e constatou-se que o mais graves desses problemas era a enorme quantidade de pessoas que moravam em locais considerados pelo governo inapropriados. Segundo o governo federal, esses assentamentos se localizavam no que foi estabelecido como anel sanitário da capital e poderiam eventualmente prejudicar as condições de saneamento básico da cidade. Para resolver o problema e com o propósito oficial de propiciar melhores condições de vida para os moradores das invasões, o então governador Hélio Prates criou a Campanha de Erradicação de Invasões (CEI) com o objetivo remover os moradores desses assentamentos para uma área pré-determinada e demarcada pela NOVACAP¹³. Nancy morava na Vila do IAPI, uma das invasões erradicadas, e conta que o verdadeiro motivo para tal esforço do governo era jogar para longe aquela invasão que nada tinha em comum com a nova capital: moderna e higiênica; muitos ainda ressaltam que a Vila do IAPI ficava na rota de voos internacionais o que seria mais um motivo de desconforto para o governo da época.

¹² COSTA, Lucio. Considerações em torno do Plano-Piloto de Brasília. In: **SENADO FEDERAL**. Comissão do DF. I Seminário de Estudos dos Problemas Urbanos de Brasília- estudos e debates. Brasília, 1984.

¹³ Companhia Urbanizadora da Nova Capital Do Brasil que tem, entre outras funções, executar diretamente ou por intermédio de terceiros, os projetos de construção civil e de urbanização a ela confiados. Disponível em: < <http://www.novacap.df.gov.br/institucional/competencias.html>>, acessado em junho de 2014.

Ceilândia é a materialização da exclusão territorial; em menos de nove meses quase 80.000 pessoas (uma média de 300 pessoas por dia) foram retiradas de suas casas e realocadas no que viria a ser Ceilândia. No filme de Adirley, Nancy conta que agentes do governo marcavam as portas do barraco com um X sem falar nada com ninguém e aquilo indicava a legalização deste no que viria a ser Ceilândia. Um vídeo institucional mostrado no filme de Adirley diz que as invasões não tinham a menor condição de habitabilidade e a intenção do governo era “harmonizar os serviços públicos e dar condições de vida àquela gente até então favelada”¹⁴. Como diz Marquin e X no curta *Rap, o canto da Ceilândia* os moradores da invasão foram jogados em um lugar sem água, sem luz, sem banheiro; no longa *A cidade é uma só?* Nancy completa dizendo que havia muito mato, poeira e nenhuma infraestrutura. Segundo Mara Resende, a água encanada só chegou em 1977 e as obras de esgoto só começaram em 1983 (RESENDE, 1985), doze anos depois da inauguração da cidade. Em *Rap, o canto da Ceilândia*, o rapper X diz que caixa d’água é muito mais que uma caixa com água, é um símbolo da luta da população por condições mais dignas, por aquilo que lhes foi prometido porque nas invasões a vida de fato era precária, mas havia um mínimo e nem isso havia em Ceilândia no começo; a segregação espacial culminou, como de costume, em uma segregação de direitos (MAGNANI, 2006).

Em *A cidade é uma só?*, o personagem Dildu diz que uma de suas bandeiras (ele é um candidato político) de seu cronograma político é indenizar todos os moradores das invasões “abortados”¹⁵ para Ceilândia e em uma outra fala, o personagem diz que é preciso ressignificar a história; transformar o X como forma de marcar os barracos das invasões que foram sorteados¹⁶ com um lote na nova cidade em um símbolo que nega todo essa política de exclusão territorial arbitrária. Logo no início do filme *A cidade é uma só?* o traçado do Plano Piloto é queimado e em *BSPF* o personagem de Marquim explode Brasília, o filme se passa em um futuro próximo onde é necessário passaporte para entrar na capital; a explosão, ideia de Marquim e Dilma Durães, foi a forma encontrada para vingar¹⁷ todas as violências cotidianas vividas pelos moradores de uma cidade enquadrada como periférica, mas também é uma forma de não ser somente uma vítima acuada, de reagir e criar condições para a mudança, nem que seja simbólica como no filme. Adirley tem orgulho de Ceilândia e passa isso para seus filmes, não legitima as “injustiças sociais” presentes em Ceilândia, mas mostra que, para além delas, existe uma cidade e faz escolhas como tentar não mostrar a pobreza na

¹⁴ Frase retirada do vídeo mostrado no longa. A fonte do vídeo não é citada no filme.

¹⁵ Termo utilizado pelo personagem.

¹⁶ Nancy usa esse termo ironicamente no filme.

¹⁷ Adirley define BSPF como um filme de vingança.

cidade e nem a violência criminal porque isso já é mostrado cotidianamente em todos os outros veículos de comunicação. A violência nos filmes de Adirley não é a violência da periferia, é a violência do centro em relação à periferia, do sistema eleitoral, da exclusão territorial e a violência simbólica. Cidades são fascistas, enxergado nos momentos de solidão

Como todos os seus filmes se passam em Ceilândia, Adirley sempre tenta mostrar a cidade de maneiras diferentes; às vezes, as mesmas locações são utilizadas em diferentes filmes, mas os enquadramentos não. Em *Dias de Greve*, Assis anda pela cidade de bicicleta, em *A cidade é uma só?* Dildu está quase sempre a pé e durante o dia circulando no meio da rua e em *BSPF* a cidade é mostrada de cima, à noite e pelos fundos das ruas, a parte escondida e feia como diz Adirley. A intenção do diretor em seus filmes é contar as histórias de sua cidade a partir da perspectiva dos que lá moram e com isso criar um novo imaginário da cidade, um imaginário onde os moradores têm agência porque como diz a cartela final do filme *BSPF* da nossa memória fabulamos nós mesmos.

3 CAPÍTULO - O Fazer Cinematográfico: Ética e Estética

“Prezad@s,

Em consideração as pessoas que gostam de cinema e que, eventualmente, teriam o interesse em assistir ao trabalho que realizamos, venho informar que estamos retirando o filme "A CIDADE É UMA SÓ?" do Festival de Cinema de Brasília. Os motivos já estão expostos durante todo esse ano e seria redundância dizer o que todo mundo sabe, comenta, porém silencia.

Fazemos filmes não só para serem feitos. Fazemos filmes buscando outra perspectiva estética e política (não partidária, e sim política). Fazemos filmes para que eles sejam, no mínimo, um pequeno reflexo da nossa condição cultural, social e econômica. Fazemos filmes do local onde estamos, do nosso local de fala. Ir contra esses princípios mínimos seria uma incoerência. Exibir o filme neste Festival, neste momento que se configura, seria legitimar posturas arrogantes, autoritárias e, acima de tudo, reacionárias.

Aquilo que o festival está chamando de avanços, julgo reacionários: Deslegitimar a classe cinematográfica local; Desconsiderar o nosso processo histórico por salas de cinema em CEILÂNDIA(falo aqui pela CEICINE); Fechar as portas do Festival a um outro tipo de cinema que cada dia é mais vigoroso no Brasil e no mundo ; Transformar o festival em um pastiche, em um moribundo com cara de qualquer coisa. Isso são avanços?

Creio que não.

Não podemos mais nos silenciar frente ao desrespeito que estamos sendo tratados pela coordenação deste Festival.

Adirley Queirós

Diretor do Filme A CIDADE É UMA SÓ?

CEICINE(COLETIVO DE CINEMA EM CEILÂNDIA) ”¹⁸

A carta acima foi publica no Centro de Mídia Independente (CMI) para explicar o porquê da decisão de retirar o filme *A cidade é uma só?* (2012) do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro e elucida muito bem as diretrizes que norteiam o fazer cinematográfico de Adirley Queirós. É um cinema que busca se distanciar daquilo considerado por ele como

¹⁸ Disponível em: <http://prod.midiaindependente.org/pt/blue//2011/09/497854.shtml>. Acesso em Julho de 2014.

lugar comum do cinema e principalmente dos filmes “de Brasília”¹⁹, propõe repensar as relações dentro do *set* de filmagem, diluir os limites entre documentário e ficção e fazer um cinema que não se prende as amarras de roteiros, se constrói levando em conta os acontecimentos durante as filmagens Para o diretor, é fundamental se contrapor aos filmes “de apartamento”²⁰ higiênicos, artificiais e ele vê na incorporação de elementos da cidade em seus filmes como a música, as luzes, a estética, o corpo e a fala típica dos moradores a melhor forma de fazer um cinema popular; quando Adirley usa o termo popular ele está falando sobre identificação, um filme no qual as pessoas que o assistem se sintam representadas na tela para assim, ter meios para estabelecer um espaço para o diálogo.

Adirley sempre diz ter um desejo muito grande de se comunicar (com sua esposa, filhos, amigos, espectadores, transeuntes de Ceilândia...) e vê a câmera como um grande catalisador de relações que promove encontros, potencializa discursos e dá voz a “invisíveis”. O diretor defende um conceito nomeado por ele de *gramática do corpo*²¹ e o define, de maneira não muito clara, como a forma que o ator se comporta diante às câmeras que influencia em como aquele personagem será entendido pelo público; diz que no cinemão (Hollywood e Globo Filmes) os personagens são muito artificiais, não há uma naturalidade inerente. Em sua grande maioria, os atores/personagens dos filmes de Adirley são de Ceilândia e têm um jeito próprio de falar, andar e gesticular e, ao invés de tentar esconder, o diretor os incentiva a assumirem essas características como parte de suas identidades e como algo belo. É a cidade internalizada no corpo do ator. Para ajudar Dilmar Durães a compor o personagem Dildu, Adirley pediu para o ator pensar em uma cara de Ceilândia que ele achasse massa e Dilmar criou um personagem tão carismático quanto real, se formo à Ceilândia é provável que encontremos um “Dildu” por lá, principalmente em ano de eleição! Apesar de serem personagens diferentes, é possível enxergar muitas semelhanças entre Marcelão, Dildu e Dimas Cravalanças²² personagens interpretados por Dilmar em filmes de Adirley; as semelhanças não ocorrem porque todos são interpretados pelo mesmo ator, mas porque todos são habitantes de Ceilândia e carregam em seus corpos as marcas da cidade. Adirley aposta tanto nessa internalização dos atores que seus filmes não têm roteiro, é a imaginação dos atores e suas memórias que constroem as falas.

Pude observar essa construção de perto quando estive em um *set* de filmagem do longa Branco Sai Preto Fica (BSPF). Já se passavam das dez horas da noite quando a equipe

¹⁹ Categoria utilizada por Adirley.

²⁰ Idem.

²¹ Não encontrei nenhuma outra referencia sobre isso além do próprio Adirley.

²² *Dias de Greve, A cidade é uma só e Branco Sai Preto Fica* respectivamente.

começou a filmar, a cena era de Markim em um porão fazendo uma transmissão em sua rádio. Adirley mostrou para o ator uma folha com alguns tópicos que deveriam estar presentes na fala, Markim leu e conversou com o diretor como gostaria de fazer, tirar algumas coisas e acrescentar outras, eles conversaram, Francisco (responsável pelo áudio) deu uma opinião, Denise (direção de arte e produção) também opinou e eles chegam a um acordo. Markim escolheu um vinil para colocar na vitrola e entrar no clima da cena; um tempo depois, Adirley disse que as músicas eram muito importantes para o filme, cada música despertava um sentimento em Markim e, a partir desse sentimento ele improvisava sua fala. Nenhum filme de Adirley tem falas escritas a serem decoradas existe um direcionamento, mas não uma imposição e tudo pode ser negociado. A rigorosidade dos filmes de Adirley está na parte técnica iluminação, captação do áudio, posicionamento da câmera e construção dos cenários. Nos primeiros quatro filmes de Adirley os cenários são as casas dos atores, as ruas de Ceilândia, campos de futebol etc., BSPF é o primeiro a ter cenários construídos exclusivamente para o filme e estes, são pensados para funcionarem de maneira orgânica, como se os atores/personagens de fato morassem lá e também como uma forma de negar a arquitetura “branca, muito branca, moderna e higiênica” de Brasília.

Quando Adirley fala de construção coletiva enfatiza que não é nada “institucional”, pesado é mais uma forma de encarar que todos envolvidos no filme têm a possibilidade de opinar sobre aquilo que está sendo feito, se juntam para produzir algo entendido por eles como arte e não como uma estrutura ou organização (BECKER, 1984). O edital responsável por viabilizar o filme BSPF era para um filme de documentário e Adirley pensava em fazer um documentário clássico sobre o fechamento do Quarentão, mas quando foi falar com os participantes sobre o filme estes disseram não querer falar de maneira direta, pois era um assunto muito doloroso para eles. No filme *A cidade é uma só?*, Adirley havia perguntado para Dilmar Durães o que ele gostaria de ser e ele respondeu que queria ser um político, pois havia sido um operário no filme anterior e em BSPF, Dilmar disse querer ser um cara vindo do espaço para matar todo mundo. Entre várias conversas, decidiram contar a história do Quarentão através de um filme de ficção científica e várias coisas que aparecem no filme surgiram de sugestões feitas em conversas, os filmes de Adirley estão abertos para englobar acontecimentos que não estavam previstos na ideia inicial de seus filmes. Durante meu trabalho de campo, acompanhei Adirley em uma filmagem na Rodoviária, ele estava filmando o filme *Cartas Lacradas* ainda sem data para estreia com Gleide Firmino (atriz principal) e sua equipe quando em uma cena prevista para ser Gleide sentada sozinha na mesa da lanchonete um garoto que estava morando na Rodoviária sentou e começou a conversar com

Gleide sobre o que ela estava fazendo. Adirley não interrompeu a conversa, resolveu gravar para incorporá-la no filme depois, conversou com o menino, perguntou o nome e a idade, disse que tinha um filho com o mesmo nome e se ele gostaria de aparecer no filme. Logo depois, passa um homem vendendo um rádio em formato de carro cheio de luzes piscando e tocando uma música brega, Adirley achou “muito massa” e foi conversar com ele e pedir que participasse do filme fazendo exatamente o que já estava fazendo, mas mais próximo da mesa e com o som mais alto. Quando Adirley fala que seu cinema é um cinema de rua, que incorpora elementos da cidade é sobre esse jeito de encarar o filme e, principalmente, o lugar de filmagem; ele filmava na rodoviária da cidade, lugar onde circula um número enorme de pessoas, as dez horas da noite em uma mesa da única lanchonete aberta àquela hora, mas ao invés de tentar controlar o ambiente, Adirley reuni todas essas variantes e as coloca no filme. Nesse dia Adirley me disse que essa era muito “louco” filmar na Rodoviária justamente por conta desses encontros inesperados e não tem sentido filmar em uma locação como essas se não estiver aberto para isso. Ele está fazendo uma crítica ao filme *Faroeste Caboclo* (René Sampaio, 2013), pois há algum tempo antes desses encontros um grupo de faxineiros que trabalham na Rodoviária curiosos com as câmeras nos perguntaram se estavam fazendo um filme e ao responder que sim nos contaram que nas filmagens daquele filme isolaram uma área enorme da Rodoviária e pediram para que os trabalhadores fizessem silêncio enquanto filmavam. Todos que lá estávamos ficamos incomodados com a história, inclusive Adirley.

Jean Claude Bernadet identifica em seu livro um modelo de documentário denominado sociológico predominante nos filmes brasileiros desse gênero nos anos sessenta e setenta; o modelo consiste em uma tese elaborada de fora da experiência pela equipe de filmagem que busca nas entrevistas daqueles que têm a experiência sobre o determinado assunto como meio de confirmar a tese. Os entrevistados não tinham agência, a eles cabia somente falar sobre aquilo que lhes foi perguntado; outro ponto importante desse modelo é o narrador esclarecido com função de explicar ao espectador o que acontecendo no filme. Esse é o modelo encontrado no filme *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967) de Joaquim Pedro de Andrade e roteiro do próprio Bernadet; o excelente documentário tem como objetivo mostrar as contradições existentes entre o Plano Piloto, ideal habitacional da modernidade arquitetônica transformado em realidade por JK, e as cidades que vão se formando ao redor da capital para abrigar os trabalhadores dispensados²³ de Brasília depois de concluir os serviços. Para comprovar sua tese inicial o documentário começa mostrando a ordenação do Plano

²³ Termo utilizado por um dos entrevistados para justificar a mudança do local de residência.

Piloto, os ideais presentes na construção da cidade e vai aos poucos explicitando algumas incoerências presentes na capital²⁴ até chegar nas cidades-satélites (na época, essas cidades ainda não possuíam tal classificação/denominação) aonde a contradição chega a seu extremo e, através de entrevistas com moradores, a equipe confirma a tese inicial. Os filmes de Adirley estão na contramão do modelo sociológico de documentário, o diretor não está interessado em confirmar uma tese ou mostrar uma verdade, seu interesse é nas histórias que as pessoas têm para contar e na capacidade que essas pessoas têm de se transformar em personagens. Para o diretor, em relação à interpretação, Nancy é o maior personagem do filme *A cidade é uma só?*, pois ela entendeu a diferença entre a Nancy do cotidiano e a imagem filmica da Nancy e, com suas estratégias de *mis en scène* (FRANCE, 2000) contava a sua história de uma forma mais dramática, articulada e esclarecida; de uma certa forma, isso incomodou Adirley e ele resolveu criar o papel do Dildu para contrabalancear a Nancy. Essa possibilidade dos entrevistados se construírem na tela, uma narrativa aonde os personagens também são agentes, e criada como algo compartilhado entre o filmado e o filmador resulto no que Marco Aurélio Silva chama de modelo etnográfico de documentário (SILVA, 2010), filmes que não possuem uma ancoragem antropológica por trás, mas seguem a lógica relacional de filmes como os de Jean Rouch. Como já foi dito anteriormente, Adirley se utiliza de métodos utilizados por Rouch em seus filmes; o antropólogo-cineasta (SZTUTMAN, 2004) gostava de criar situações em que as pessoas tinham que discutir questões polêmicas em frente à câmera, um artifício muito usado por Adirley em seus filmes. No *Rap, o canto da Ceilândia*, Adirley provocou os *rappers* a falarem sobre a relação entre Ceilândia e Brasília quando perguntava onde eles moravam, aonde ficava Brasília e, como Rouch, Adirley os filmes de Adirley também diluem as fronteiras entre o documental e o ficcional.

Partir de um acontecimento real e fabular, criar uma ficção sobre parece ser a forma favorita encontrada por Adirley para contar as histórias de seus filmes; no novo filme *Cartas Lacradas*, ainda sem data de lançamento, é essa a ideia. O filme tem como ponto de partida um ato do governo de Cristovam Buarque que, no primeiro ano de seu mandato 1995, pediu que as crianças do ensino público de Ceilândia escrevessem sobre seu amor por Brasília e como imaginavam a cidade quinze anos depois em 2010. Adirley ficou sabendo dessas cartas por uma funcionária do Arquivo Nacional e encontrou as 16 mil cartas em caixas perdidas no

²⁴ Destaque para a irônica narração de Ferreira Gullar sobre o Palácio da Alvorada construído para ser a morada do homem comum e “apesar de seu desenho novo e original, segue o mesmo partido arquitetônico de uma casa grande de fazenda brasileira”.

Arquivo; elas nunca foram abertas. Com essa informação, Adirley resolveu fazer um filme retratando como essas crianças, agora adultas vivem e experimentam a capital hoje. O maior contraste desse filme com os outros de Adirley é a escolha por trabalhar predominantemente com mulheres o que não está sendo fácil para o diretor; filme tinha duas personagens principais: Gleide Firmino, atriz profissional, integrante do grupo Teatro do Concreto e que havia participado de um filme²⁵ e Luana Vanessa integrante do grupo ceilandenses Família Show. Adirley está muito acostumado a filmar em um universo predominantemente masculino e agora precisava lidar com questões diferentes; Luana Vanessa não pode continuar no filme por questões familiares, o pai queria que ela focasse na banda familiar. Com a Gleide era tranquilo porque já estava acostumada com gravações e é uma excelente atriz. Acredito que a descrição e análise de três dos filmes de Adirley irá ajudar a compreender melhor esse fazer cinematográfico proposto pelo diretor. Os filmes escolhidos foram: *Fora de Campo* (2009), *Dias de Greve* (2009) e *Branco Sai Preto Fica* (2014).

3.1 Fora de Campo - 2009

O documentário *Fora de Campo*, uma parceria de Adirley Queirós com o DocTV responsável pelo patrocínio do filme por meio de um edital de incentivo a produção e difusão de filmes para a televisão, relata o cotidiano de seis homens envolvidos profissionalmente com o futebol; Wlade, Bé, Bezerra, Marquinho Carioca, Paulinho da Grécia ex-jogadores e Maninho que continua jogando. O título dialoga com os termos da linguagem cinematográfica campo e fora de campo. De maneira muito simples²⁶, campo seria tudo aquilo que está no nosso campo de visão da tela enquanto o fora-de-campo seriam elementos não filmados, mas fundamentais para a construção da narrativa fílmica. No futebol, o campo é o palco principal de atuação do jogador e se ele está fora de campo é, de certa forma, invisível. O documentário de Adirley fala sobre como essa invisibilidade afeta a vida desses homens que sonharam e ainda sonham (no caso de Maninho) com a glória através do futebol.

O filme começa ao som de buzinas em um estádio, mostrando imagens de um time na concentração antes do início do jogo e com cartelas que expõem a realidade do futebol profissional no Brasil: 500 clubes de futebol profissional no Brasil, 40 times disputam a série

²⁵ *A caroneira*. Direção: Otavio Mendonça e Tiago Vinicius Paz, DF, 2012, 19 min.

²⁶ Existem inúmeras discussões sobre o que seria o campo e fora de campo.

A e B, 8% dos jogadores profissionais compõe a elite do futebol. Sobre as cartelas, Adirley diz não gostar, acha muito didático, mas resolveu colocar porque era um filme para a televisão e o edital escrito por ele previa isso; na época, ele ainda seguia fielmente o edital. A primeira fala clara do filme é a do técnico que diz: “Não podemos dar sopa pra ninguém, ninguém leva não, se a gente não levar a gente morre de fome. Então, agora é a hora da gente defender o nosso pão, o nosso prato” e explicita que a intenção aqui é mostrar o proletariado²⁷ do futebol, muito distante daquele glamoroso que conhecemos. O filme corta para mostrar um jogo de futebol de várzea²⁸ na Ceilândia em um campo de terra batida e, apesar de estarem filmando de longe, as observações bastante sarcásticas do juiz podem ser entendidas perfeitamente, o que sugere que ele esteja com um ponto de áudio²⁹ em seu corpo. A próxima cena é um grupo de amigos bebendo e conversando sobre futebol no boteco, um homem ainda não identificado faz chacota com um colega insinuando que ele não é bom jogador e o homem ao lado diz que aquilo não poderia ser gravado, o primeiro olha para a câmera e diz sorrindo que eles (a equipe) podem gravar tudo. A naturalidade da cena deixa a impressão que existe ali mais que uma relação entre filmador e filmado, existe uma certa intimidade; Adirley também foi jogador profissional de futebol e a maioria de seus entrevistados são seus amigos desse tempo. Em seguida nos é mostrado um homem saindo para correr embaixo de chuva e outro pedalando pela cidade em pleno sol, o espectador ainda não sabe, mas esses são Bezerra e Maninho, personagens do filme em suas atividades diárias. Corte para a cena que comprova a impressão anterior: durante uma entrevista, Evandro chega e se surpreende em rever Adirley, o cineasta entra em cena para abraçar o visitante e este lhe pergunta se ele continua jogando bola. Adirley responde que parou e brinca dizendo que agora está fazendo um filme no qual Wlade é o personagem principal rindo, Wlade interrompe para acrescentar que agora Evandro é um coadjuvante. Até aqui, Adirley parece querer contextualizar o espectador sobre o universo contemplado no filme.

Maninho o pilar do filme e único jogador ainda em atividade nos é apresentado. Ele começa sua reflexão sobre o mundo do futebol profissional dizendo que a bola ilude muita gente e o sonho começa quando nasce uma criança e o pai afirma que será jogador de futebol de um grande time e terá fama, dinheiro, carro importado, mas os sonhos são frustrados revelando assim, a tese principal do filme. Em outra cena, Paulinho da Grécia complementa

²⁷ Expressão usada na crítica do filme na revista *online* Cinética. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/foradecampo.htm>, acesso em junho de 2014.

²⁸ Futebol de várzea é um futebol jogado de forma amadora, sem muita organização. Praticado nos campos do bairro e utilizado tanto como uma forma de lazer como um ponto de encontro de amigos que se reúnem nos finais de semana.

²⁹ Instrumento utilizado em gravações para captar com clareza as vozes dos personagens.

dizendo que futebol é só desgraça, você só encontra barreiras; Bezerra fala sobre o sonho acabar sem ter sido realizado e Wlade sobre a saudade que fica e logo pergunta para Adirley se ele não sente saudade também, Adirley responde que sim, sem nenhuma nostalgia. Uma cena mostra Maninho jogando pelo seu time e na próxima, o jogador conta não jogar futebol porque quer, ele joga porque ama; não ama a camisa do clube que veste, ama a sua profissão. Futebol é uma profissão regularizada pelo Ministério do Trabalho como todas as outras, mas como diz Paulinho ainda enfrenta uma série de dificuldades como promessas não cumpridas pelos diretores dos clubes, os salários nunca pagos em dia e a falta de estabilidade pois, os campeonatos duram três meses. Maninho diz não receber nenhum dos benefícios comuns aos trabalhadores e garantidos por lei como FGTS, férias, 13º e carteira assinada, somente três dos quinze times em que jogou assinaram sua carteira de trabalho. Adirley filma um vestiário depois de uma derrota mostrando a indignação e revolta de alguns dos jogadores que xingam bastante para extravasar a raiva e entoam, abraçados em círculo, uma oração de forma mecanizada para fechar o dia.

A câmera entra em uma casa e vai caminhando mostrando as bicicletas encostadas na parede, uma barraquinha de salgados e doces até chegar aos fundos onde fica a casa de Maninho. É muito comum em Ceilândia o mesmo lote ter mais de uma casa geralmente são familiares, mas também ocorrem famílias que sublocam esses espaços para complementar a renda. Adirley aparece na porta da casa pedindo permissão para entrar. Maninho vai para o computador, dizendo não saber mexer muito bem, quer mostrar uma matéria de jornal sobre ele; Adirley pede que ele leia em voz alta, enquanto Maninho lê a matéria que o exalta como possível salvação do time onde joga, outras notícias de jornais sobre o jogador vão passando na tela. Ao terminar de ler a matéria cheia de esperança Maninho conclui “Tudo deu errado, principalmente para nós (...) e acabou Maninho sendo enganado pelo futebol brasileiro”. A última matéria de jornal sobre Maninho mostrada no filme é sobre o processo movido por Maninho contra a Sociedade Esportiva do Gama pelos salários atrasados e é a chave para o próximo tema abordado. Bezerra começa a falar sobre a falta de honestidades dos diretores de times de futebol que pegam o dinheiro dos jogos e não repassam aos jogadores assim, muitos ficam até seis meses sem receber salário, estão quase na escravidão e diz que já aconteceu de não ter o que comer à noite depois de um treino. Para ele, deveria haver uma investigação séria sobre a realidade dos jogadores, mas não há interesse da imprensa; esta se preocupa somente em divulgar as coisas boas do futebol contribuindo assim, para a perpetuação da ilusão. Em meio a precariedade de um treino de futebol, Marquinho, ex-jogador e treinador de um time não identificado, diz que as coisas não evoluem e o mais prejudicado é sempre o

atleta por estar na “linha de frente”; são sempre culpados pelo fracasso do time, acusados de serem “mercenários”, mas, para Marquinho, os grandes culpados são os dirigentes que não fornecem nenhuma estrutura e estabilidade para os jogadores e, mesmo assim, cobram resultados. Um homem, provavelmente Maninho, caminha embaixo de chuva na lama na volta para casa.

No amanhecer aparece um homem descendo do ônibus que pergunta olhando para a câmera: “Trabalha mais não, é?”; ele entra em um vestiário e começa a colocar seu uniforme de trabalho; é Bé, também ex-jogador profissional que hoje trabalha para uma empresa terceirizada como segurança do metrô. Ele jogou em diversos times, mas foi no Vila Nova Futebol Clube que chegou no seu auge e teve fama, fotos de arquivo de jornal aparecem para comprovar sua fala; Bé foi para Portugal atrás do sonho de jogar em um time europeu, mas voltou quando não conseguiu nenhum contrato. Em outra cena, a câmera entra na casa de Bé para mostrá-lo assistindo e comentando (com Adirley) seus jogos gravados em vídeo, sua esposa aparece e se intimida diante à câmera e diz não querer aparecer, Bé e Adirley (só escutamos a voz do diretor) brincam e ela resolve ficar ao lado do marido. Paulinho da Grécia aparece trabalhando como juiz em uma pelada, notícias de um jornal grego sobre a atuação de Paulinho são mostradas e chegamos a casa de Paulinho; a câmera mostra as paredes todas decoradas com recordações da vida de jogador do único dos entrevistados que jogou no exterior. Aparentando estar constrangido com a quantidade de coisas sobre ele nas paredes, Paulinho diz que sua irmã sempre fez questão de guardar tudo que saísse sobre ele e, com uma mistura de orgulho e nostalgia, vai explicando as fotos e mostrando os recortes de jornal.

A sequência é no Arquivo do jornal Correio Braziliense com Wlade que chega e diz para um atendente do jornal que veio com “sua equipe” procurar notícias sobre sua atuação como jogador de futebol e pergunta para Adirley se ele tem as datas dos jornais que responde sarcasticamente se ele não se lembra quando jogou; Wlade xinga quando descobre que terá que procurar jornal por jornal do ano de 1989 e diz “pô, os caras me botaram para trabalhar nos arquivos, brincadeira!” porém, logo se anima ao encontrar uma notícia sobre ele. Lê em voz alta para a equipe uma que o enaltece e quando surge uma crítica sobre sua atuação brinca dizendo que era melhor “passar por cima, não mostrar isso”; olhando os arquivos, Wlade encontra uma matéria sobre um jogo contra o Botafogo que ele e Adirley jogaram juntos pelo time da Ceilândia. Paulinho mostra orgulhoso umas fotos de sua época como jogador, diz um tanto emocionado ter saudade daquele tempo, de jogar futebol, mas “o tempo não volta, não é como a fita (apontando para a câmera) que dá retorno. Fazer o quê, a vida continua”.

Em dia de jogo no estádio do Vila Nova em Goiânia, Adirley mostra Bé muito alegre sendo reconhecido e cumprimentado pela torcida, expressando seu desejo de estar em campo e cantando com a torcida, mas quando o time começa a perder ele se entristece. A cena é cortada e a próxima mostra Bé ele trabalhando no metrô, de volta a sua realidade.

Entre cenas de Maninho no treino com seu time na chuva, saindo de casa para trabalhar e andando no carro de Adirley (o carro do cineasta foi usado em todos os seus filmes) o jogador reflete sobre as dificuldades da vida no futebol e, para ilustrar a situação, conta um caso sobre um dinheiro da concentração que deveria ir para os jogadores, mas foi levado embora e ninguém recebeu nada, a quantia de R\$1200,00 seria dividida entre 18 pessoas, ele faz as contas e diz que dá mais ou menos 70 reais por jogador mas, que isso não dá para nada, não compra nem uma cesta básica, não sustenta ninguém e os dirigentes ainda cobram que o time ganhe alguma coisa. Maninho diz não ter casa e nem carro, mas para não ficar desempregado ele e os outros jogadores acabam se submetendo a essa “vergonha”. O jogador está indo jogar a final do Campeonato Brasileiro e sonha em ser contratado por um grande time, diz que uma final é uma grande oportunidade porque dá visibilidade, tem olheiros e pode surgir a possibilidade da contratação. Dentro do vestiário, enquanto a câmera viaja mostrando as condições precárias desse, o técnico faz um discurso motivador sobre sua própria história de conquistas: viajou o Brasil todo, foi para a França, conseguiu realizar seu sonho de comprar um lote para sua mãe e ajudar seus irmãos; para ele, é necessário aprender a viver com a dificuldade e transformá-la em glória, dinheiro e sucesso, mas é preciso resistir, pois o “futebol é o único meio profissional que dá direito ao pobre de ficar milionário, de ficar olhando todo mundo por cima”. Quando o time vence, todos fazem festa, mas Maninho parece não se contaminar com a felicidade da vitória e ao receber a medalha ele pede que os dirigentes paguem o que eles lhe devem. Dois meses depois ele tá treinando com a esposa, desempregado e jogando pelada na Ceilândia para conseguir pagar suas contas. A esposa de Maninho, também jogadora de futebol, fala que já tá na hora de parar, estudar e arrumar outro emprego, mas ele diz que a vida é dele, ele quem resolve e, para terminar a conversa, não vai parar tão cedo.

Maninho vai a um bar com os amigos, anda de bicicleta pela cidade e pega o metrô, local de trabalho de Bé, mostrado em serviço na próxima cena. As pessoas passam como se não tivesse ninguém ali, ele agora é invisível, o exato oposto do que aconteceu no estádio. Bezerra aparece sentado olhando para o nada em sua barraca de chapéus na Feira, uma cliente aparece, ele negocia, ela não compra nada. Já em casa, ninando sua filha, diz ter jogando profissionalmente 18 ou 19 anos, tem muita saudade, compara sua vida de antes com agora,

mas diz que não pode ficar preso ao passado se não deprime muito e vai para as drogas, para o álcool; para ele, “a parada é muito triste, um sonho que apaga as luzes e precisa ter Deus pra não fazer besteira”. Para Paulinho, a parada é muito ruim, mas os jogadores precisam se conscientizar que o corpo não aguenta, com quarenta anos já não tem mais condições. Wlade passou três anos desempregado após a parada, viveu de bicos e hoje trabalha como enfermeiro; começou agora e só irá se aposentar em trinta anos, pois sua carteira não foi assinada nos tempos de jogador profissional de futebol. Wlade é filmado em seu ambiente de trabalho. Brincando com Adirley, diz que se tivesse estudado, mexido com cinema estaria melhor, passeando pra lá e pra cá, gravando, filmando “os caras”... Ele fala que Paulinho não gosta de brincadeiras e Bezerra é mais tranquilo, vai à igreja e pergunta se Adirley já foi lá na igreja dele. Adirley responde filmando Bezerra e sua esposa no culto evangélico cantando e quando a pastora começa a pregar, Bezerra se vira em direção à câmera e levanta a mão como se estivesse abençoando a equipe. Paulinho é filmado trabalhando como juiz de pelada, em sua casa, ele diz ganhar cinquenta reais por partida, que gosta de fazer arbitragem, se diverte com os jogadores que se julgam mais espertos que ele, não sabem que ele conhece bem a “malandragem do futebol”, também já foi jogador.

Maninho está agora jogando pelo Esporte Clube Dom Pedro Bandeirante, ele parece satisfeito, incrivelmente (expressão usada por ele) o time fez um contrato com ele e está assinando sua carteira de trabalho. O jogador também está contente porque vai jogar contra o Botafogo, mais uma boa oportunidade para ser descoberto por um grande time e contratado; ele espera estar inspirado no dia para jogar bem e “dali, já ir para fora”. Maninho explica como funciona o Campeonato Brasileiro: se ele ganharem, são duas partidas e se eles perderem, é só uma partida e ficam com 40% da renda dos ingressos. Uma palestra sobre organização tática é ministrada pelo técnico e fala sobre o número de gols por partida que o Dom Pedro levou, não foram muitos e o time tem chance de ganhar. Kabila, colega de time de Maninho, reúne outros colegas no quarto do hotel para motivar seus colegas e faz uma metáfora com a parábola de David e Goliás da Bíblia, alguns jogadores parecem entediados e outros concentrados. Imagens do jogo mostram uma boa atuação de Maninhos, mas seu time acaba perdendo. No vestiário e técnico tenta consolar dizendo que eles fizeram o que puderam e rezam o Pai Nosso em círculo. Maninho está desolado, a câmera fecha em seu rosto para captar seu olhar distante, ouve-se a torcida do Botafogo gritando, a tela escurece e aparecem as últimas cartelas: Maninho tem 32 anos, joga profissionalmente desde os 17 anos, tem onze títulos na carreira, entre eles o de campeão da Série B do Campeonato Brasileiro. Quando estava editando o filme, Adirley achou que essa cena era muito pesada, expunha demais o

Maninho e o diretor resolveu colocar essas cartelas para suavizar um pouco, mostrar também as conquistas do jogador.

Sobre a cena final, Adirley conta que foi falar com Maninho depois de filmá-lo sentado no gramado e o perguntou como ele conseguiu ficar tanto tempo sentado lá e Maninho respondeu “ué, vocês não estavam filmando?”. Assim, o diretor reflete sobre a representação em um documentário, diz que depois de um tempo acompanhando a pessoa ela começa a interagir com a câmera, a entender como funciona o processo. Para Adirley, uma representação assim diz muita coisa e pode ser sincera e bonita.

3.2 Dias De Greve - 2009

A ideia do filme surge quando Adirley e o ator Wellington Abreu fazem um clipe juntos e resolvem prolongar as discussões iniciadas. Adirley diz que sempre quis “tirar onda” usando Albert Camus, seus colegas de faculdade sempre citavam o autor depois que voltavam de viagens para a Europa. Quando Adirley leu uma obra do autor argelino ficou realmente interessado, pois viu algumas semelhanças entre os livros de Camus³⁰ e a vida na Ceilândia; havia lido o conto *Os mudos*³¹ do autor e resolveu adaptá-lo para a realidade de sua cidade. Com isso em mente, reuniu Wellington Abreu e outros amigos e escreveu um texto sobre sua ideia de fazer um filme que falasse sobre o território e a cidade a partir de Camus, o grupo colocou o texto na internet e este teve tanta repercussão que o diretor foi chamado para falar sobre em um telejornal. Dessa forma, Adirley conseguiu um patrocínio parcial para começar a filmar. A equipe pôs um anúncio para convocar atores profissionais e aspirantes, selecionaram alguns e durante um ano se reuniram em oficinas de preparação de atores, reuniões para escrever o roteiro e tudo mais que envolvesse o processo fílmico; para o diretor, foi o filme mais coletivo que ele já fez. Quando em 2009 saiu o edital do FAC, Adirley concorreu, ganhou a verba para o filme e rodou o filme em menos de um mês, na correria como diz ele. Como no conto de Camus, o filme de vinte e quatro minutos é sobre as repercussões e

³⁰ Camus nasceu na Argélia quando essa era uma colônia francesa, teve uma infância pobre onde estudar era um luxo, mas mesmo assim ele foi até o doutorado em Filosofia, sempre indignado com a guerra, a fome e a opressão do Estado em relação às populações marginalizadas. Estas têm um papel fundamental na obra literária e filosófica do autor.

³¹ In: Camus, Albert. O exílio e o reino; tradução de Valerie Rumjanek. -6ª edição- Rio de Janeiro: Record, 1997.

consequências de uma greve na vida dos operários, greve essa considerada surreal por Adirley, pois são operários de uma serralheria mínima de Ceilândia onde o patrão não é nenhum “grande capitalista”. A proposta do filme é mostrar como aqueles corpos não mais pertencem à cidade na qual vivem. Passaram a vida inteira trabalhando e agora estranham e são estranhados pela cidade.

O filme começa com Assis (Wellington Abreu) chegando à uma reunião para discutir os rumos da greve iniciada por eles; a cena é escura e a locação parece ser nos fundos de uma casa. O personagem Zé Tonho avisa que o sindicato irá propor o fim da paralização e ele está de acordo, o grupo inicia uma acalorada discussão. A posição dos atores na tela reflete a posição dos seus personagens: de uma lado os que estão alinhados com o sindicato e do outro os que não concordam. Entre os que não concordam está Edvaldo e Marcelão (primeira aparição de Dilmar Durães nos filmes de Adirley; ele também está em *A cidade é uma só?* e *Branco Sai Preto Fica*) que encara muito mal a notícia sobre a decisão o sindicato e começa a xingar revoltado com a situação. Zé Tonho argumenta expondo as consequências da continuação da greve, seu discurso parece uma repetição mecanizada de falas típicas de sindicato. A câmera roda focando somente em quatro personagens, dois contra e dois a favor, Assis não aparece na cena, mas Zé Tonho apela para ele dizendo que a conjuntura mudou e Marcelão se revolta ainda mais. Corta a cena e a cartela com o nome do filme aparece.

Assis aparece de bermuda e sem camisa, quebrando cerol ao lado de uma criança para passar na pipa e enquanto, Marcelão observa de longe, Assis solta pipa com duas crianças em um descampado. Em outra cena, assistindo a uma partida de futebol, Marcelão pergunta se Assis não tem saudade da bola dizendo que se ele não tivesse se machucado iria longe e seco, Assis responde que futebol é assim mesmo; ele não fala muito, prefere observar e fumar seu cigarro. E é assim que assiste uma partida de futebol de seus colegas de trabalho com crianças no meio da rua, de longe. O grupo de amigos aparecem tentando consertar o carro de um deles e quando conseguem, vão eufóricos jogar futebol e beber vinho em um campo distante ao som de uma música brega³²; depois da partida, se sentam e olhando o horizonte percebem que estão completamente deslocados, como se o tempo deles tivesse passado. O conto de Camus também fala sobre esse sentimento quando o personagem principal Fernande não vê mais graça no mar, a sua rotina de trabalho lhe roubou isso *“Pouco a pouco perdera o hábito daqueles dias violentos que o acalmavam. A água profunda e clara, o sol forte, as garotas, a vida do corpo, não havia outra felicidade na região. E essa*

³² Estilo musical muito popular em Ceilândia.

felicidade passava coma juventude.” (Camus, 1997: 58). Na cena seguinte, Assis pede mais vinho para Marcelão.

Zé Tonho aparece caminhando com outro, reproduzindo mais uma vez o discurso sindicalista, dizendo que seus colegas não tem consciência de classe porque estão trabalhando no galpão de uma escola de samba na qual o patrão deles é patrono. Assis e Edvaldo aparecem trabalhando na escola de samba, ajudando nos preparativos do desfile e tentando ganhar algum dinheiro extra; Assis recebe vinte reais de Edvaldo. Após o dia na escola de samba Assis, Marcelão e Edvaldo vão beber no bar da Marta e combinam de ir para um forró depois. Zé Tonho chega meio sem graça, os outros lhe oferecem uma bebida, ele diz não poder beber e gaguejando, sem coragem fala que ficou sabendo do trabalho no galpão de seus colegas e se sente na obrigação de alertá-los pois isso não está de acordo com o movimento. Os três se revoltam e não entendem a conexão entre as duas coisas, Assis justifica dizendo que está faltando arroz na casa dele e pergunta se Zé Tonho está com o sindicato ou com eles, Zé responde: “ Com vocês, é claro!”. Assis, Marcelão e Edvaldo aparecem felizes dançando em uma boate com suas esposas e namoradas. Zé Tonho caminha de calça e camisa social por uma plataforma sobre os trilhos do metrô com um livro debaixo do braço. Na cena seguinte, os três amigos conversam sobre Zé, o culpando pela situação, comentado à crítica ao trabalho na escola de samba; indignado com a possibilidade de voltar a trabalhar sem ter nenhuma das exigências atendidas, Edvaldo diz: “Volto não cara, cheguei até aqui e não volto não!”. Eles andam no mesmo lugar aonde Zé Tonho andava, mas na direção contrária o que parece funcionar como uma metáfora para as posições políticas dos personagens: estão na mesma situação, trabalham no mesmo lugar porém, tem visões muito diferentes de como proceder.

Mais uma reunião, o lugar é o mesmo da primeira, Assis chega fumando cumprimenta a todos com um aperto de mão menos a Zé Tonho, as divergências políticas parecem ter abalado a relação entre os dois. Assis volta andando para casa, abre a geladeira, mas ela está vazia, ele parece irritado e melancolicamente olha para as fotografias, medalhas e troféus de sua época como jogador, lembranças de um passado de esperança que hoje só servem de decoração para a casa. Sua esposa aparece e pergunta sobre a reunião, se eles receberam aumento, se vão voltar e Assis responde, lavando as mãos compulsivamente, que a reunião não deu em nada, não receberam aumento nenhum, que voltar é o único jeito e xinga o patrão. Ela olha sem paciência para o marido e ensaia falar alguma coisa, mas é interrompida pelo filho que grita por ela. Assis vai fumar seu cigarro no terraço enquanto olha de longe o movimento noturno da cidade.

No amanhecer, Assis sai de casa para o trabalho e, numa longa cena em que ele pedala pela cidade, a trilha sonora traduz a situação do personagem “Estou perdido, sem rumo... que faço agora, sem direção? Aqui na três da Ceilândia Norte, procuro um abrigo, uma solução, preciso urgentemente encontrar alguém que entenda o meu pranto para me consolar”³³. Assis chega ao trabalho e encontra seus colegas sentados em frente ao portão fechado, Para Marcelão o portão está fechado àquela hora é uma forma mostrar quem manda e xinga o patrão. Logo em seguida, este abre o portão e cumprimenta seus funcionários que entram cabisbaixos e trabalham em silêncio com o peso da derrota, o único barulho é o das máquinas ligadas. Batista, o patrão, interrompe e reclama da apatia e lentidão dos funcionários, diz que a greve acabou e agora é hora de acabar com a birra e voltar ao trabalho normal; os trabalhadores escutam sem falar nada. Enquanto aproveitam uma pausa do trabalho para descansar e fumar um cigarro, o gerente da serralheria chega e avisa à Zé Tonho e Assis que o patrão quer falar com eles, Marcelão xinga e reclama dizendo “tamo descansando... nem quinze minutos de alforria nós tem, é? Ô, feitorzin!” fazendo uma alusão à escravidão. Otimista, Zé Tonho se anima achando que pode ser uma proposta de aumento de salário, Assis xinga incrédulo e brinca chamando Zé Tonho de *zé ruela*, todos riem. No escritório, Batista diz que chamou Assis para conversar porque ele trabalha há quinze anos naquele lugar e o patrão tem consideração por ele e Zé Tonho foi chamado por ser o representante do sindicato; Batista fala da necessidade de voltar a trabalhar normalmente, as encomendas do metrô estão atrasadas e talvez, quando a situação melhorar, eles conversam sobre um aumento e pergunta a opinião deles sobre a proposta; Zé Tonho responde ironicamente “É isso então, né Batista?” causando a ira do patrão que os ameaça mostrando uma pilha de currículos de homens procurando emprego e insinuando o quão descartáveis são aqueles trabalhadores. Assis e seus colegas almoçam em silêncio sentados no chão, ele sai pedalando pela cidade, para e observa o metrô passando e continua a pedalar.

Assis, Silvia e Edvaldo desfilam pela escola de samba ceilandense Águia Imperial, se divertem no sambódromo da cidade, mandam beijos para a arquibancada e empurram um carro alegórico. Em outra ala, está Batista também desfilando orgulhoso da escola na qual é patrono. O desfile acaba e alegria parece acabar junto. Marcelão e Assis estão sentados e Edvaldo de pé em um descampado, os três olhando para o horizonte em silêncio, aparece a cartela com fundo preto e os dizeres em uma cor que lembra o barro seco do chão:

³³ Trecho da música *Estou Perdido* composta por Bruno Maia e interpretada por Fernando Lima.

“Ceilândia, Setembro De 2009. Ano II Da Especulação Imobiliária. O Trator Asséptico Esmaga A Memória Do Chão.” e o leiteiro sobe.

3.3 Branco Sai Preto Fica (BSPF) – 2014

Usando o jargão comum à sinopse de filmes, Branco Sai Preto Fica é uma ficção científica baseada em fatos reais pois, o que inspirou Adirley a fazer esse filme foi a história do Quarentão famosa casa noturna da Ceilândia nos anos oitenta e ponto de encontro de uma geração inteira. Não haviam muitas opções de lazer para os jovens³⁴ muito menos para os que gostavam de ouvir *hip-hop*, o Quarentão era o único lugar que atendia à essa demanda. Os jovens da época passavam a semana ensaiando passos de dança que possuíam dupla função: impressionar as meninas e disputar qual era o melhor com um outro grupo. O Quarentão foi tão marcante na Ceilândia que ainda hoje é uma referência do que era ser jovem em Ceilândia naquela época (TAVARES, 2012). Segundo Adirley, haviam noites com mais de quatrocentas pessoas e como existiam algumas rivalidade entre os grupos que frequentavam o lugar, de vez em quando saía briga, mas no geral, as pessoas sabiam dos códigos e como se portar para evita-las. Com o discurso de combate à violência, o governo do DF resolveu fechar o Quarentão e o fez em um dia de casa lotada, os policiais entraram violentamente com cachorro, cavalo e todo aparato de repressão e um dos policiais proferiu a frase que dá título ao filme: Branco Sai Preto Fica expondo assim, a violenta discriminação racial existente na polícia³⁵. A princípio, Adirley queria fazer um documentário (ele ganhou um edital para documentário) sobre a história do fechamento do Quarentão, mas o diretor *adora* filmes “tipo *Blade Runner*”³⁶, sempre quis fazer um filme de ficção e os atores principais também gostaram e incentivaram a ideia. A história gira em torno de três personagens principais: Marquin, Shokito e Dimas Cravalanças. Os primeiros são testemunhas e vítimas do fechamento do Quarentão, Marquin levou um tiro na coluna que o deixou paraplégico e Shokito foi pisoteado por um cavalo e perdeu uma perna; Dimas veio do futuro para colher provas que comprovarão a responsabilidade do Estado nesses atos e serão usadas para indenizar as populações negras e periféricas. A sinopse do filme na 17ª Mostra de Cinema de

³⁴ Segundo Breitner Tavares a situação não mudou, falta de opção de lazer é uma das principais reclamações dos jovens entrevistados por ele. (TAVARES, 2012)

³⁵ A principal reclamação dos jovens é a violência e o racismo praticados pela polícia mostrando que ainda hoje, vinte anos depois, isso também não mudou. *Idem*

³⁶ Ridley Scott, 1982.

Tiradentes aonde ele foi lançado é curta e objetiva: “UM BAILE BLACK. TIROS E REPRESSÃO. UMA GERAÇÃO AMPUTADA”³⁷. Em uma boa parte do filme, não há nenhum tipo de interação entre os personagens. Eles estão sempre sozinhos, isolados, socialmente amputados; o filme é marcado por cenas silenciosas e contemplativas. Esse silêncio é dos personagens o filme tem muitos barulhos e Adirley explica que esses barulhos são fundamentais para a ambientação do filme e não são barulhos “assépticos”, são os barulhos da cidades, das máquinas trabalhando, dos carros.

O filme começa à noite com um barulho de máquina e a câmera vai subindo em um elevador construído na parte de fora de uma casa; mais barulho, dessa vez é a engenhoca construída para Marquim ter acesso ao porão da casa. A câmera parada mostra um lugar escuro adaptado para um cadeirante; roldanas no teto sustentam caixas de metal com vinis, pneus de cadeira de rodas ao fundo, um tubo iluminado por dentro, uma bancada de ferramentas, um sofá escondido e uma mesa com microfone e equipamento de som. Ouve-se o barulho de Marquim lavando as mãos em uma pia, ele mexe no tubo e parece tentar sintonizar alguma coisa dentro. Ao som de uma batida forte, Marquim começa reviver uma noite no Quarentão, fotos da casa noturna são mostradas e Marquim improvisa um *rap* sobre suas expectativas para aquela noite, mais fotos do Quarentão lotado, as fotos estão sincronizadas com a fala de Marquim. Começa uma tensão e Marquim narra a invasão dos policiais no Quarentão, o som para na história e para também no porão, Marquim começa a narrar as falas dos policiais, expondo a truculência desses aos frequentadores que, como diz Marquim no filme, trabalharam a semana toda e estavam ali se divertindo. O policial manda pergunta de Marquim tá armado e manda ele deitar no chão, a câmera foca em Marquim em silêncio; uma foto de um grupo dançando é mostrada como se tivesse apagando; som de tiro. O título do filme aparece.

Luzes passam rapidamente, uma música *funk* em inglês começa a tocar e surge um homem fumando e se segurando no canto de um contêiner que balança muito e tem luzes de boate. Um outro homem (Shokito) está no terraço de uma casa tirando fotos de longe da noite na cidade. O container para de chacoalhar e o homem bate como se estivesse checando alguma coisa; usando um tipo de meio de comunicação ele se apresenta como Dimas Cravalanças, está em uma nave espacial, vem do ano 2070 para procurar Sartana, chave para incriminar o Estado brasileiro por crimes cometidos contra populações negras e periféricas e, como diz o personagem, o nosso bilhete da Mega-Sena. Shokito aponta sua câmera para o

³⁷ Disponível em: <http://www.universoproducao.com.br/mostratiradentes/2014_pre/filme-detalle.php?menu=fil&cat=Longas&CodFilme=16399> Acesso em julho de 2014.

céu, a ajusta e registra os movimentos noturnos da cidade. Usando um vocabulário muito próprio, Dimas reporta más condições psicológicas e físicas por conta da viagem, diz estar melancólico e com saudades de casa. Em um quarto escuro com o metrô passando do lado, o homem do terraço faz um desenho de Dimas saindo de sua nave espacial.

Marquim reaparece andando de carro pela cidade e uma gravação no rádio avisa que ele está área de controle de Brasília e precisará de passaporte de acesso para entrar na cidade, a polícia do Bem Estar Social irá checar o passaporte; sem o passaporte as pessoas devem retornar a seus núcleos habitacionais. Sobre essa gravação da polícia, Adirley comenta que estava em casa quando ouviu o “homem da pamonha” anunciar seu produto e achou que a voz dele seria perfeita para fazer a gravação, era mais um barulho típico da cidade incluído no filme. Shokito fecha as cortinas de sua casa e Dimas abre as janelas de sua nave, põe a cabeça para fora e observa a cidade ao redor de sua nave; sem camisa e fumando um cigarro Marquim olha melancolicamente, através das grades que cercam sua casa, as pessoas andando pela cidade, os carros de som passam enquanto narra em *off*³⁸ a história do tiro que o deixou na cadeira de rodas. Shokito aparece andando com sua perna mecânica em um ferro velho, ele sobe as escadas e encontra uma caixa cheia de próteses de pernas e braços, seleciona as melhores e coloca na sua caixa. Volta para cena de Marquim, ele vai até uma espécie de elevador instalado no fundo da sua casa, desce, entra no carro e dirige pela cidade; desse vez, ele narra em *off* sobre o dia que resolveu superar seu trauma e voltar ao Quarentão. Dimas aparece a andando de metrô e os únicos sons são o barulho do metrô e um anúncio de um funcionário alertando sobre o incômodo gerado pelo barulho dos aparelhos celulares dos usuários. Shokito cozinha em sua casa e, enquanto brinca de bater bola na parede, conta em *off* como perdeu sua perna, o pesadelo envolvendo a amputação e o estranhamento do próprio corpo quando acordou e se deu conta do que havia acontecido. Ele faz reparos na casa, se exercita no terraço enquanto observa a cidade, Marquim mexe no tubo cilíndrico em seu sótão; o único som que se houve nessas duas cenas, é o barulho da cidade e do tubo. À noite, Shokito analisa as pernas mecânicas achadas por ele no ferro velho e em *off* nos conta sobre o Quarentão e o impacto do fechamento em sua vida para ele; foi o fim de uma de suas vidas, quando saiu do hospital, tudo a sua volta lembrava a vida antes daquele episódio trágico, ele não mais se sentia pertencente à cidade e se trancou em casa.

Marquim sobe pelo elevador, desce pela rampa e chega ao porão. Shokito trabalha em uma perna mecânica e Marquim começa a descrever em *off* o funcionamento de sua rádio

³⁸ Geralmente usada em documentários clássicos, a narração em *off* ou *over* se caracteriza pela fala posta sobre as imagens, fora do campo visual.

pirata; não há nenhum isolamento de som, os barulhos da cidade fazem parte, funciona só quando Marquim quer e ele toca só as músicas que gosta. A câmera volta para Marquim que fala sobre seu incomodo com os helicópteros passando por cima e diz não esquecer nunca do Quarentão, fala sempre sobre isso e lembra como se estivesse lá. Marquim descreve nostálgico uma noite no Quarentão enquanto Dimas pendura fotos e notícias de jornal sobre a boate em sua nave; as cenas se alternam entre Dimas e Marquim que diz sentir saudades desse tempo e de seus amigos, se pergunta aonde está Sartana e toca uma música em homenagem ao amigo. A música começa Marquim ouve pensativo, Shokito olha a cidade no terraço, Dimas corre pelas ruas, fotos do Quarentão, os trilhos escuros do metrô, Dimas balançando em sua nave e música para. Ele recebe uma mensagem do futuro o lembrando de sua missão e alertando sobre sua situação complicada: a vanguarda cristã assumiu o poder e talvez ele não consiga voltar para casa. Quem alerta Dimas é Gleide Firmino, atriz do no filme de Adirley *Cartas Lacradas*. Do alto de um prédio, Dimas observa a cidade. Uma câmera parada mostra a dificuldade de Marquim para sair do carro e sentar na cadeira de rodas, o barulhento elevador desce e já no terraço ele rasga o gesso de sua perna. Observando a cidade, Shokito toma um café na laje e Dimas começa a cantar uma música romântica sentado no teto do contêiner. Em silêncio, Shokito. Marquim desce a rampa de acesso ao porão filmado por uma das câmeras de segurança instaladas por ele e começa a mexer no tubo; a polícia do Bem Estar Social anuncia o início da ronda noturna e pede para que os cidadãos voltem aos seus lares e tenham em mãos seus documentos e revela seu lema: Um governo melhor é um governo alerta. Ouvindo o mesmo anúncio, Shokito observa a rua por uma portinhola no portão e sobe com dificuldade a escada para a laje; Dimas recebe mais um mensagem do futuro avisando que sem provas, não há passado e sem passado, *no money!*

Marquim tá na sua rádio “colocando um som” para seus amigos e mais uma vez lembrando do Quarentão, uma foto parece com quatro meninos dançando e cada um identificado são Marquim, Shokito, Sartana e Stone. Marquim curte a música enquanto fuma um cigarro, Dimas chacoalha no contêiner, a sirene toca na casa de Shokito intrigando-o a ponto de sair na rua para checar se tem alguma coisa acontecendo; Dimas observa de longe os acontecimentos na casa de Shokito e caminha de volta para sua nave. Um visitante chega na casa de Marquim que paranoico pergunta se ele está sozinho, o visitante diz que sim e sua entrada é autorizada. Marquim pergunta se o amigo ainda está interessado nos passaportes para Brasília, ele responde que sim, Marquim diz saber como conseguir, mas precisa de um favor; explica que o tubo que ele está construindo é uma bomba para detonar Brasília liberando uma frequência super potente e precisa que seu amigo Jamaika o ajude a produzir o

som que irá detonar a bomba, eles negociam e Jamaika pede dois passaportes. Na Feira da Ceilândia, Marquim e Jamaika estão captando sons para o detonador; a Família Show³⁹ aparece cantando a Dança do Jumento e eles gravam a família contando.

Dimas aparece balançando na nave, as sirenes disparam na casa de Shokito, Dimas faz anotações em seu bloco dentro do metrô. Marquim e Jamaika gravam Dino Black cantando e pedem mais expressão na música, eles brincam, os dois mixam a música e explicam como a bomba irá funcionar para Dino. Sozinho em casa, Shokito projeta o desenho que fez de Dimas no retroprojetor que, por sua vez, aparece também sozinho em um descampado anotando coisas em seu bloco. Shokito atende um rapaz que também tem perna mecânica para fazer manutenção nessa. Marquim pega os passaportes prometidos; o símbolo nos passaportes é um X. Jamaika diz ser necessário captar sons que sejam mais a cara de Ceilândia, mas está ficando muito bom, Marquim ouve e pede para colocar um grave mais forte, Jamaika concorda, mas pede a garantia do passaporte para Marquim. Shokito anda por um descampado. Marquim testa sintonizar o detonador na bomba. Shokito chega no que parece ser um depósito de eletrônicos usados e pede para Klans desbloquear o sistema que controla sua perna, ele vai para uma sala que digitalizará o corpo de Shokito e assim, ele poderá configurar sua perna. Essa cena foi ideia de Shokito, sua perna mecânica foi um “presente” do governo e é de última geração, caríssima, mas é um protótipo feito pela Bayer⁴⁰ e, por contrato, Shokito é obrigado todo dia à noite antes de deitar à conectar sua perna no computador e passar as informações coletadas durante o dia. Adirley diz que a humanidade de Shokito passa por sua perna amputada e essa cena foi um meio de dar à ele poder sobre sua própria perna. Voltando para o filme, já em casa, Shokito mexe em sua perna mecânica e, em *off*, explica sobre a dor fantasma, sensação comum em amputados. Shokito curte sozinho e isolado uma noite em uma boate semelhante ao Quarentão.

Em seu porão, Marquim lembra mais uma vez do Quarentão, improvisando sobre uma música em inglês. No contêiner, Dimas faz anotações em seu caderno e assiste a uma projeção dos depoimento de Shokito e Marquim sobre o Quarentão; Shokito revela que perdeu a perna pisoteado por um cavalo da polícia enquanto tentava correr assustado com os barulhos e Marquim lembra do barulho dos helicópteros. Shokito estuda uma antena e depois explica para Marquim como irá fazer para convergir os sinais das antenas e usar a energia na bomba; Shokito solda algumas coisas na bomba. Os dois conversam sobre suas dores geradas pelo fechamento do Quarentão e Marquim revela sua descrença em relação ao sistema público

³⁹ Grupo musical ceilandense muito famoso composto por uma família.

⁴⁰ Bayer é uma empresa farmacêutica e química alemã com atuação global.

de saúde. Enquanto está transmitindo na rádio, Marquim ouve um barulho de helicóptero e sirenes policiais e fica nervoso, começa a enrolar um monte de papel e os esconde dentro do sofá. Shokito aparece com uns amigos que trabalham do metrô embaixo desse, na próxima cena eles carregam uma bateria com energia do vagão. Shokito é filmado pelas câmeras de segurança de Marquim subindo no elevador e descendo as escadas, eles acoplam a bateria na bomba. Dimas é parabenizado por sua chefe pelas provas conseguidas e ganha uma nova missão: impedir que uma bomba eletromagnética destrua a terra. Dimas aparece no meio de um depósito de ferro, um tanto surtado e, imaginando ter uma pistola na mão, atira contra todas os agentes da opressão: racistas, a Europa, o progresso, o ferro retorcido, os grafites “paga pau”, a falta de posse. Marquim põe seus vinhos dentro do sofá e vai para sua rádio dizer que está deprimido e por um som “de cotovelo”, a música toca e Shokito em sua casa fecha as janelas e olha o álbum de seu casamento; os dois parecem estar deprimidos e melancólicos. Marquim queima o sofá com as evidências dentro em um descampado. A sirene toca, Dimas corre, Marquim aciona a bomba com uma coleção de sons ceilandenses como gatilho e vai embora. Uma série de desenhos de Shokito mostram as consequências da bomba; a nave de Dimas Cravalanças decola, os principais monumentos de Brasília explodem, pessoas correndo e gritando. A música de fundo para e Dimas aparece mais uma vez no depósito de ferro desnorteado. As cartelas dos créditos aparecem.

4 CAPÍTULO - A vida social dos filmes de Adirley Queirós

Para além de fazer filmes, é necessário que esses sejam vistos e discutidos. A circulação dos filmes bem como o papel do Estado nesse e em outros âmbitos como o da produção é essencial para Adirley. Em uma das minhas conversas com o diretor, ele me contou orgulhoso que *Rap, o canto da Ceilândia* é um dos filmes mais utilizados em escolas públicas de ensino médio para falar de vida e cultura na periferia e todas as vezes que ele mesmo exibiu o filme em escolas de Ceilândia os “moleques se amarraram”; mesmo não sendo a geração deles, os jovens identificavam nas falas dos *rappers* aspectos comuns da vida deles. Breitner Tavares escreve sobre isso em seu livro:

“Propus que antes do início das perguntas assistíssemos ao filme Rap, o canto da Ceilândia. (...) De um modo geral, eles se reconheceram naquela imagem produzida sobre a Ceilândia. O filme remetia a uma construção da memória coletiva da juventude local e, em especial, dos jovens envolvidos com rap.”
(TAVARES, 2012 : 50)

Talvez pela temática dos filmes ou pelos prêmios recebidos por esses ou por sua eloquência, Adirley é chamado constantemente para exibir seus filmes e participar de debates. Sempre que pode, ele comparece a esses eventos, gosta de saber a opinião das pessoas sobre seus filmes e discutir questões relacionadas ao processo de produção cinematográfica no Brasil e, especificamente, no DF. Tirando o *Rap, o canto da Ceilândia* todos os outros filmes de Adirley foram feitos com recursos captados em editais de fomento à cultura. O diretor acredita que o Estado tem a obrigação de financiar filmes independentes e de vanguarda e como financiamento, Adirley entende todas as etapas de produção do filme: pré-produção, filmagem, montagem, divulgação e circulação dos filmes. Em todas as palestras que eu fui e tinham o Adirley como um dos convidados a problemática do Fundo de Apoio à Cultura (FAC) e dos editais deste eram os assuntos de maior importância e preocupação do cineasta. O FAC foi implementado em 1991 e alterado pela Lei Complementar 267 de 1997⁴¹ e “é o principal instrumento de fomento às atividades artísticas e culturais da Secretaria de Cultura do DF que oferece apoio financeiro a fundo perdido e seus projetos são selecionados por Editais públicos. Por meio do FAC, são produzidos filmes, peças de teatro, CDs, DVDs, livros, exposições, oficinas e inúmeras circulações artísticas em todo o DF. A principal fonte de recursos do Fundo consiste em 0,3% da receita corrente líquida do Governo Distrito

⁴¹ O site do GDF sobre o FAC afirma que o FAC existe desde então, mas ,segundo Adirley, o FAC parou por um tempo e só voltou em 2009. Disponível em: < http://www.fac.df.gov.br/?page_id=61 >. Acesso em julho de 2014.

Federal”⁴². Não coincidentemente, no ano 1991 duas leis foram aprovadas no Congresso Nacional: Lei de Incentivo à Cultura (Lei Ruanet) e a Lei do Audiovisual que preveem incentivos fiscais para os interessados em investir em produção cultural no país e foram as bases para a criação de programas como o FAC. Para Adirley fazer cinema no Brasil sempre foi um ato político; as pessoas têm que se organizar politicamente e entender os mecanismos de funcionamento dos editais, principal fonte de sustento para o cinema independente, mas também, como disse o subsecretário de cultura do GDF Alexandre Rangel, pode ser um máquina de moer vidas; isso porque fazer a prestação de contas do dinheiro recebido pelo FAC é extremamente complexo e burocrático e, se mal feito, pode resultar na devolução do dinheiro ou até em algum tipo de punição pelo Estado. Por essa razão, Adirley defende que os alunos do curso de cinema deveriam ter um semestre de direito constitucional e aulas para aprender a fazer editais para o FAC, ele sempre diz nos debates que “a panela tem que chiar” e não dá para fazer filmes só na “brodagem”, todos os envolvidos no processo de feitura de um filme precisam receber, nem que seja um mínimo.

Adirley conhece muito bem as regras de funcionamento dos editais, são quatro filmes feitos por meio de editais e sempre que concorre ganha; o diretor entendeu que existe uma lógica nos editais, as pessoas responsáveis por julgar qual filme será contemplado querem ler histórias em um certo formato que não é divulgado, mas é conhecido. Como já foi dito, em *Dias de greve* o diretor usou o autor Albert Camus para chamar atenção para o seu filme; Adirley sabia que adaptar a obra do ganhador do prêmio Nobel para a realidade de uma periferia brasileira iria de alguma forma instigar aqueles que decidem. *A cidade é uma só?* foi feita com recursos de um edital em comemoração aos cinquenta anos de Brasília e no texto escrito por Adirley para concorrer ele diz que a cidade era uma ficção, um holograma e fez um filme contra tudo aquilo que possibilitou a construção da capital e contra a própria cidade. O diretor defende que não deve haver nenhum tipo de condescendência com o Estado por ele ser o patrocinador do filme e deve-se sim fazer filmes criticando a exclusão territorial, violência policial, a democracia representativa, a falta de investimentos culturais etc.; os filmes responsáveis por “manter as coisas como estão” são os filmes da Globo Filmes, filmes patrocinados por grandes empresas que buscam a dedução de impostos (Lei Ruanet) e que não contribuem em nada para o avanço de discussões sobre a linguagem cinematográfica e temas importantes para o país. Adirley é sempre muito enfático sobre esse assunto e critica também a distribuição dos filmes e dos cinemas, sempre citando o exemplo de Ceilândia, uma cidade

⁴² Disponível em: < http://www.fac.df.gov.br/?page_id=61 >. Acesso em julho de 2014.

com um milhão de habitantes (o diretor exagera um pouco no número e conta sempre com as cidades/invasões que estão em volta de sua cidade) e não tem um único cinema, ele defende a criação de cinemas públicos com preços simbólicos de dois reais para que os moradores de periferia também tenham uma “cultura de cinema”. A circulação dos filmes, que eu chamo aqui de vida social, de Adirley é um fator de angústia para o diretor, pois ele diz fazer filmes sobre, na e para a periferia, mas só vistos pelo centro. Seus filmes e a maioria dos filmes independentes (não patrocinados por grandes estúdios) não vão para o circuito de cinemas comerciais do país, circulam apenas em festivais; em 2013, o filme *A cidade é uma só?* distribuído pela Vitrine Filmes esteve em cartaz durante poucas semanas em alguns poucos cinemas comerciais de São Paulo capital, Brasília, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Na época, a Agência Nacional de Cinema (Ancine) fez um levantamento da quantidade de pagantes que assistiram e não deu mais que mil pessoas. Eu fui à sessão de estreia do filme de Adirley aqui em Brasília em um famoso *shopping* da cidade aonde o cinema é considerado mais *cult*, exibindo filmes menos comerciais⁴³. Para Adirley parecia ser uma vitória, seu filme seria exibido em um cinema como deveria acontecer com todos os filmes, mas também uma decepção, pois o lugar não era de fácil acesso para quem não possuísse carro e a entrada do cinema custava por volta dos vinte reais restringindo assim, grande parte do público à uma classe economicamente mais alta.

Para ilustrar melhor essas preocupações de Adirley, transcreverei aqui uma parte do meu trabalho de campo que consistiu em acompanhar todos os eventos em que Adirley estava presente. Assim, poderemos perceber etnograficamente a importância desses fatores para o diretor.

4.1 Exibição de *A cidade é uma só?* no CCBB⁴⁴

Como não é fácil marcar um encontro com Adirley, vou a todos os eventos que ele esteja presente. Um desses eventos foi a exibição do primeiro longa do diretor *A cidade é uma só?* no festival Mostra do Filme Livre⁴⁵ que aconteceu no CCBB. Adirley foi convidado para participar de um debate sobre o papel do Estado junto à produção cinematográfica com

⁴³ Essa categoria se opõe aos filmes chamados de hollywoodianos produzidos pela poderosa indústria cinematográfica estadunidense que tem seu centro em Hollywood.

⁴⁴ Centro Cultural Banco do Brasil.

⁴⁵ A Mostra do Filme Livre pretende ampliar a circulação de produções audiovisuais que queiram sair do lugar-comum e não se encaixam no perfil comercial do mercado do entretenimento além de chamar a atenção para questões de variados cunhos do estético ao comercial, do narrativo ao político. – trecho extraído do texto de apresentação da mostra que se encontra no catálogo de 2013 da mesma.

outros diretores como Marcelo Ikeda (*Entre mim e eles*, 2013) e Alan Ribeiro (*Esse amor que nos consome*, 2013). Como Adirley gosta de dizer ele vai a esses eventos para “falar mal do sistema”. A temática do evento mais que interessa Adirley, tirando o *Rap*, todos os filmes dele são feitos com dinheiro de editais públicos como o FAC. Marcelo Ikeda começa falando e tem uma opinião um tanto receosa enquanto ao papel do Estado, para ele tem que haver sim uma participação, mas moderadamente, até que cinema nacional consiga “andar com as próprias pernas”, até que o mercado consiga se autorregular. Adirley coça a cabeça, fica inquieto na cadeira, toma água, mas nada comenta. Timidamente, Alan Ribeiro que fez o seu primeiro e único filme com dinheiro do Estado ensaia dizer que não é bem assim; que o mercado tem um interesse bem específico que não contempla a grande maioria das produções feitas aqui. Continua, ainda mais tímido, dizendo que a participação do Estado é fundamental para garantir a diversidade das produções. Adirley pede para falar e começa dizendo que concorda totalmente com Alan, mas tem uma questão que não se pode esquecer, a circulação dos filmes. Adirley me enxerga na plateia e, sabendo que eu moro perto do CCBB, me pergunta quanto tempo eu levo para chegar em Ceilândia. Respondo que, de carro, por volta de uns quarenta minutos. Adirley usa o meu exemplo para dizer que quem mora afastado do Plano Piloto praticamente não tem acesso ao cinema; não existem cinemas em Ceilândia, como essas pessoas vão ver o filme (*A cidade é uma só?*) que foi feito para elas? Diz que é a grande contradição de quem faz cinema na periferia e por mais que afirme que está na Ceilândia, que faça os filmes sobre Ceilândia, para Ceilândia, quem vê seus filmes é o Centro. Porque para ele, cinema é uma arte de elite. E esses, são filmes de gueto segundo Adirley, não são comerciais e não estão nos grandes cinemas, estão nos festivais. O coordenador do evento, Guilherme Whitaker, avisa que o debate teria que ser encerrado pois, com o atraso da sessão, o tempo já tinha acabado. Adirley parece irritado, queria mais tempo para falar mal do sistema.

A discussão continuou do lado de fora da sala de cinema. Estávamos eu, Adirley, Wellington Abreu (ator e membro do CEICINE), Francisco (também participa do CEICINE), Bruna e Rafael (os dois são meus colegas do Beijoca) e Dacia Ibiapina (professora da Faculdade de Comunicação da UnB e cineasta). Wellington lamentou o fim tão prematuro do debate, pois avalia que a discussão sobre o papel do Estado nas produções cinematográficas é essencial. Todos concordam e Dacia complementa dizendo que não é só uma questão de financiar para dar condições iniciais e depois o mercado se autorregula como foi sugerido; o mercado está interessado em grandes produções que tragam um retorno financeiro, perfil que só uma parte muito pequena do que é feito hoje no cinema se encaixa. Adirley diz que

ninguém além do Estado tem condições de financiar a vanguarda do cinema, filmes que não são feitos com o único objetivo de gerar lucros, tipo Globo Filmes⁴⁶. Rafael, que faz o curso de cinema na UnB, comenta que mesmo esse sistema de incentivos que existe hoje é muito pouco e muito complicado; existe uma enorme burocracia envolvida que dificulta muito a entrada de pessoas menos experientes. Francisco diz que concorda que existe muita burocracia, mas que tem que ser difícil mesmo, prestar contas dos gastos para o governo é muito complicado e pode acabar mal. Adirley pondera dizendo que as pessoas precisam ter noção de que lidar com dinheiro público exige um grau de responsabilidade muito grande, além de um pouco de malícia. Ele defende que alunos que cursam cinema nas universidades deveriam ter matérias específicas sobre o FAC. Deveriam aprender como se elabora um bom projeto, como se capta recursos, como fazer a prestação de contas etc.. Todos riem, mas ele diz que está falando sério, que as pessoas precisam aprender desde a faculdade, porque o FAC é a única forma de fazer cinema sem se vender. Apesar de concordarmos, todos continuam a rir. Adirley tem um modo de falar que cativa, ele fala muito e sempre se destaca em eventos.

As pessoas começam a sinalizar que precisam ir e Adirley diz que sente muito o atraso porque para ele, esses espaços são fundamentais não só para falar mal do sistema, mas para dizer quão importante são essas leis de incentivo à cultura e acabar com o constrangimento que algumas pessoas têm em pegar dinheiro público para financiar seus projetos. Falar sobre o FAC e leis de incentivo, é de grande importância para Adirley; ele faz questão de tocar nesse assunto em todas as palestras que é convidado.

4.2 Exibição *A cidade é uma só?* na FAC-UnB

A Faculdade de Comunicação da UnB organizou um evento pra exibir o filme de Adirley e discutir com vários outros convidados políticas de fomento à cultura no DF. Depois que o filme foi exibido, o subsecretário de cultura do GDF Alexandre Rangel foi quem começou a falar; ele parabenizou Adirley pelo filme e disse que a Secretária de Cultura do DF trabalha para que cineastas como Adirley não sejam exceções e sim regras. Continuou dizendo que o foco da política de fomento ao cinema no Brasil não são mais as produções, mas sim a distribuição e difusão dessas e que a Secretária estava trabalhando em um sistema de pontuação que visa dissipar as produções no DF, tirá-las do Plano Piloto; o sistema iria funcionar pontuando as pessoas de acordo com o lugar aonde vivem. Por exemplo: uma

⁴⁶ Braço da Rede Globo que financia e produz filmes.

pessoa que mora em Ceilândia receberia 5 pontos e outra que mora na Asa Sul receberia 2 pontos. Segundo ele, o DF é, em termos de cultura, umas das cidades mais desiguais do país e que para mudar isso o GDF iria promover cursos de capacitação e orientação para as pessoas que ganham o FAC (Fundo de Apoio à Cultura) no entorno. O subsecretário foi interrompido por um aluno que disse que não adianta só criar essas políticas quando o edital para concorrer ao FAC é tão burocrático que amedronta os novatos gerando assim um tipo de monopólio de empresas que já são especializadas em editais do FAC. Alexandre Rangel respondeu dizendo que o FAC pode virar uma máquina de moer vidas, pois para ele, se as pessoas que ganham editais não conseguirem prestar contas adequadamente poderiam sofrer consequências bastantes severas e por isso, a rigorosidade nos editais.

Adirley toma a palavra e diz que concorda em parte com o subsecretário, defende que haja um controle na prestação de contas do FAC porque as pessoas estão mexendo com dinheiro público e isso é sério, mas pondera complementando que poderia se pensar em uma forma mais simples de fazer a prestação de contas. Explica que hoje em dia a prestação de contas acontece da seguinte maneira: todo e qualquer tipo de gasto que se tenha para produzir um filme deve constar na prestação e deve ter três orçamentos para cada gasto. Mas como ter três orçamentos de gasolina? E de marmita pro pessoal que trabalha no filme?, questiona Adirley. O subsecretário responde dizendo que hoje existe uma tabela de serviços no site do Ministério da Cultura que pode ser utilizada como base para a prestação de contas, continua dizendo que o sistema ainda não é perfeito, mas que é preciso a colaboração de todas da área artística para aprimorar isso. Adirley muda um pouco de assunto e diz que fazer cinema no Brasil sempre foi um ato político e que o FAC é uma conquista da classe artística que ocupou seu espaço político, mas que as pessoas precisam ter coragem de falar o não dito. Continua dizendo os filmes brasileiros são covardes, pois fazer um filme é um ato de coragem, que o dinheiro captado no edital não é para fazer propaganda do governo, é para criticar o Estado! Um professor da Faculdade de Comunicação diz que concorda com algumas coisas que Adirley falou, mas acha que o papel do Estado é começar a fazer a roda girar, depois que o mercado estiver formado ele se mantém. Adirley mostra um grande desconforto com essa fala, se remexe na cadeira bastante agoniado e pede a palavra. Diz que o Estado tem papel de financiar a vanguarda na cultura e que o mercado não está interessado nesses filmes, o mercado é a Globo Filmes que pensa na quantidade de dinheiro que pode ganhar com esse ou aquele filme. E são filmes medíocres que em nada contribuem para mudar a linguagem, a gramática do cinema e se não há mudanças não existem avanços. Adirley é aplaudido fortemente por boa parte da plateia. Avança dizendo que, tirando o Rap, todos os seus filmes

foram feitos com dinheiro de editais. Depois do Rap, o cineasta concluiu que não existia a possibilidade de fazer filmes se não com dinheiro de editais; ele diz que tem que ter dinheiro na roda, pouco, mas tem. Não dá mais para fazer filmes na “brodagem”, todos que trabalham no filme têm que ganhar, é preciso que o governo entenda que tem que conseguir sustentar economicamente todos aqueles que trabalham nesse ramo. Adirley complementa dizendo que trabalhava meio período na Secretária de Saúde do GDF e o resto de seu tempo dedicava ao cinema, mas que desse jeito ele iria enfartar a qualquer momento e, por isso, resolveu largar o trabalho no governo e se dedicar exclusivamente ao cinema. O subsecretário faz sinal que concorda com a fala de Adirley e complementa dizendo que a administração de Agnelo já avançou muito nesse sentido, mas o trabalho é muito mais complexo e custoso e as mudanças vão chegando aos poucos. Dácia Ibiapina (professora da FAC e orientadora de Adirley no curso de cinema) interrompe dizendo que é preciso mais investimentos na área cultural, tão abandonada no DF, que se gasta muito dinheiro público em eventos culturais que pouquíssimas pessoas participam pois não há nem divulgação e nem transporte para as pessoas irem a tais eventos. Adirley se empolga com a fala da Dácia e cita o exemplo de Ceilândia que tem quase 400 mil moradores e nenhum cinema, que isso é uma forma muito clara de exclusão cultural. O diretor da FAC interrompe Adirley e diz que infelizmente o debate se havia se estendido para além de seu tempo previsto e por mais construtivo que estivesse sendo precisaria ser encerrado. O subsecretário pareceu aliviado, Adirley, como sempre, ficou decepcionado.

Depois de encerrado o debate fui conversar com Adirley, queria marcar um encontro com ele. Perguntei o que ele tinha achado do debate e ele disse que é sempre assim, quando começam a atacar o governo as pessoas se incomodam, têm medo de falar contra aqueles que os “sustentam”, mas que desse jeito as coisas não andavam. Ele parecia meio chateado; haviam muitos professores da FAC que também fazem filmes por meio de editais, mas que resolveram não se manifestar. Adirley diz que é preciso que as pessoas se organizem, que juntas é mais fácil cobrar mudanças do governo, mas que alguns preferem pensar só neles mesmos! Não tinha muito o que falar, a única vez que as pessoas se manifestaram foi contra o sistema de pontuação, acho que com medo de perder suas “garantias” no FAC, Adirley é totalmente a favor do sistema de pontuação!

4.3 Exibição *A cidade é uma só?* no Instituto de Ciência Política da UnB

O Instituto de Ciências Políticas da UnB chamou os cineastas Adirley Queirós e Marcelo Pedroso para exhibir e discutir seus filmes. Adirley exibiu *A cidade é uma só?* e Marcelo seu curta *Em trânsito* (2013), uma reflexão sobre o governo de Eduardo Campos em Pernambuco. Após as duas exposições se iniciou o debate que contava com a participação de um professor do Instituto. Marcelo falou um pouco sobre seu curta que tem como personagem principal um morador de rua que, como um maestro de orquestra, rege o trânsito e as obras públicas de Recife; para esse cineasta, o filme é uma forma de dar um rosto à política que para ele é sempre tratada como algo amorfo e impessoal além de discutir a ideia de desenvolvimento econômico e social do governo Dilma que reflete no governo de Eduardo Campos. Depois de Marcelo explicar um pouco seu filme, Adirley começou a falar sobre o longa *A cidade é uma só?*; muito eloquente, Adirley conduziu o debate praticamente sozinho. Ele diz que chegou em Ceilândia em 1974 e, apesar de gostar da cidade e tê-la como a sua cidade, Adirley diz que sempre viu Ceilândia como um cenário de filme de guerra, um filme de máfia ou um faroeste americano, porque Ceilândia era terra de ninguém segundo ele. Dessa percepção surge seu primeiro longa que começa com um mapa de Brasília sendo incendiado. ‘A ideia base era tocar o terror’, disse Adirley, era problematizar a relação de Brasília com as cidades que a cercam chamadas de satélites. Um grande medo de Adirley era parecer reacionário através da fala de alguns de seus personagens, mas ele disse que preferiu assumir os riscos a cortar falar que ele acreditava serem sinceras dos personagens do filme.

Adirley continua dizendo que durante seus tempos de UnB sempre existia uma tensão entre fazer parte da universidade porque era aluno, mas também estar fora daquilo que era o normal na universidade (alunos de classe média do Plano Piloto) e, por isso, sempre tinha que negociar o seu pertencimento tanto na Ceilândia como alguém que frequentava a universidade pública quanto na UnB como morador da periferia. Uma menina interrompe a fala de Adirley para dizer que hoje a universidade está mais diversa, mas como também é moradora de Ceilândia ainda sente um pouco disso que Adirley estava explicando. Esse menina disse que estava muito emocionada, pois tinha adorado ver sua cidade numa tela grande, reconhecer lugares que frequentou a vida inteira e também frisou a questão política da periferia ser representada por alguém que mora lá e sem os estereótipos comuns a ela. Adirley ficou muito contente com o comentário, disse que sempre fez seus filmes pensando nas pessoas que gosta e que isto está acima de tudo; pensava no seu pai que pegava ônibus, ia

para o hospital público, ficou desempregado, vendia bolo na rodoviária, na história dele e de seus amigos e que sua grande angústia é tentar mostrar isso em seus filmes, mostrar que a gente (da periferia) também podia fazer filmes, que essas histórias são sim populares e tem público para elas. Ele quer fazer filmes que dialoguem com cidades como Ceilândia, que crie identidades da periferia e, por isso, põe personagens como o Dildu e o Zé do Bigode como personagens de heroísmo, mas o heroísmo que consiste em ser da periferia e assumir isso como algo que pode ser muito positivo. Adirley continua com sua teoria da gramática do corpo; que o corpo do cinema não precisa ser só o corpo da GloboFilmes e para ele, são esses corpos que estamos vendo aqui. Uma busca pela identidade, de tentar articular um outro popular porque pouco interessa a fala, o que interessa é o corpo do personagem e como isso se comunica na tela; não interesse se o personagem é gago ou fala rápido, interessa o que ele consegue comunicar sendo assim.

Uma outra menina que também é de Ceilândia fala que o mas a tocou no filme é o estranhamento dos personagens em relação ao Plano Piloto; que isso é muito perto da realidade dela que veio pro Plano para fazer faculdade, não frequentava o Plano Piloto, frequentava a Ceilândia. Adirley diz que também sentiu muito isso quando veio fazer faculdade na UnB, que o Plano existe para quem mora em cidade satélite porque para as pessoas que moram no Plano só existe Brasília e ponto. Complementa dizendo que o texto que escreveu para o edital que bancou o filme *A cidade é uma só?* dizia que Brasília é uma ficção, podia muito bem ser um holograma pois sempre se está de passagem pela cidade, as pessoas não frequentam Brasília, a conhecem através da janela do ônibus. Adirley defende a ideia que dentro de alguns anos Brasília vai virar um museu, uma cidade fantasma para onde as pessoas viram para tirar fotos e colocar no Facebook. Todos riem da graça de Adirley, mas o cineasta diz que está falando sério!

Um menino se apresenta e diz que é morador de Samambaia, que também gostou muito do filme e pergunta para Adirley o que o motiva a fazer filmes. O cineasta diz que sempre teve vontade de se comunicar com as pessoas, sua esposa, seus amigos, sua cidade e que fazer filmes é a melhor forma que ele encontrou para isso pois, para ele, a câmera é um catalizador fantástico de relações e, enquanto diretor, tenta potencializar aquilo que ele acredita e aproveitar a câmera para ver como isso sai, já que nenhum filme dele tem roteiro. Ele continua dizendo que depois que fez o *Rap*, começou a pensar uma forma de sobreviver daquilo, porque o Rap deu muito certo, foi apreciado tanto pelos rappers, quanto pela crítica e pelos moradores de Ceilândia. Com isso, ele viu a possibilidade de fazer uma cinema que não seria o cinema típico de Brasília, que não vê o outro e aonde a cidade é uma mera

coadjuvante. Ele queria um cinema que fosse a negação desse tipo de cinema, um cinema de rua, que incorporasse a cidade como um personagem e explorasse todo o potencial disso. Daí, se juntou com uns amigos que pensavam igual e tiveram a ideia de fazer o Ceicine, um coletivo que representasse uma outra ideia de cinema, de relações de produção, filmagem... Ele termina dizendo que hoje o cinema é sua fonte de renda, que se dedica integralmente a isso e que gostaria que todos que trabalhem com cinema tivessem a possibilidade de também sobreviver dele. Adirley diz que a panela tem que chiar, tem que ter comida na mesa, se não for assim, não tem como fazer cinema e por isso a importância de brigar com o governo por mais editais, por mais verba.

5 CONCLUSÃO

Durante o meu trabalho de campo, identifiquei alguns pontos nos discursos de Adirley que pareciam ser chaves para o trabalho do diretor como a sua relação com a cidade de Ceilândia e como essa é representada nos filmes de Adirley, a sua trajetória como ponto de partida para a construção de seus filmes, o seu modo heterodoxo de pensar e fazer cinema e sua relação com Estado que, ao mesmo tempo que patrocina os filmes, é o alvo principal das críticas feitas por Adirley em seus filmes. Essa pesquisa se propôs a entender como o fazer cinematográfico de Adirley se constrói a partir desses pressupostos que guiam o trabalho do diretor. O diretor articula suas diferentes identidades conforme os meios nos quais circula; como diz Stuart Hall (HALL, 1995), a identidade se tornou relacional e plural na pós-modernidade, pois o indivíduo habita múltiplos campos e aciona a identidade que mais convém de acordo com o campo e nem sempre de forma harmoniosa e sem tensões criadas nesse circular.

Adirley é um morador de periferia que escolheu o cinema como meio de atuação; o cinema é uma arte considerada de elite onde o acesso aos filmes e, principalmente aos filmes como os de Adirley, é muito restrito e essa escolha refletiu em alguns conflitos pessoais para o diretor, pois ele vive entre dois mundos diferentes. Em Ceilândia, Adirley é alguém que fez um curso superior em uma universidade pública conceituada e se tornou um cineasta e, mesmo que não seja verdade na prática, tem uma vida melhor como diz Wlade no documentário *Fora de Campo* (2009). Já no campo do cinema, Adirley é alguém que propõe um fazer cinematográfico distante do vigente, heterodoxo. No entanto, o diretor não pretende se distanciar tanto a ponto de sair do campo do cinema, pois esse é sua fonte de renda, ganhar prêmios em festivais e ser reconhecido pelos seus filmes é fundamental para o seu sustento. Como diz Bourdieu, Adirley parece querer uma revolução parcial (BOURDIEU, 1983); quer fazer filmes, mas filmes do seu jeito, na sua concepção estética e ética.

Para tanto, Adirley defende que as características dos moradores e da própria cidade de Ceilândia podem ser consideradas belas e populares e com isso criar um imaginário mais próximo da realidade da cidade e feito pelos próprios moradores; o diretor faz desse posicionamento uma diretriz básica para elaboração de seus filmes. Adirley não legitima as mazelas da cidade e nem é condescendente com a violência, mas defende que a Ceilândia não se resume a isso. Um dos melhores momentos da minha

pesquisa de campo se deu na exibição do longa *A cidade é uma só?* no Instituto de Ciência Política da UnB quando vários alunos ali presentes e moradores de Ceilândia e outras cidades-satélite do DF disseram gostar do filme porque se sentiram representados pelos personagens e viram no filme a cidade de seus cotidianos e não aquela que é sempre noticiada pelos crimes que lá acontecem.

Adirley Queirós propõe um fazer cinematográfico diferenciado daqueles considerados por ele como lugar comum do cinema e durante meu trabalho de campo percebi como ele divulga esse fazer específico nos eventos que participa e como acontece na prática, nos *sets* de filmagem. As falas realmente eram discutidas previamente (minutos antes da filmagem) e elaboradas na hora e o diretor de fato incorpora os elementos das ruas em seus filmes para citar somente algumas situações. Existe uma coerência muito forte entre o discurso e a prática de Adirley, talvez ele floreie algumas coisas no discurso e potencialize outras, mas nada que prejudique essa coerência; Adirley é muito sincero sobre suas posições.

Nem as questões mais polemicas como a dos editais que ele ganha escrevendo uma determinada história sabendo que irá convencer os avaliadores e depois a adequa para os seus padrões Adirley esconde; fala abertamente e quase sempre transforma essa sua estratégia em uma crítica aos editais. Quando participei de um evento no qual Adirley era integrante da mesa de debates bem como o subsecretário de cultura do DF notei que o diretor não se intimidou com a presença do representante do governo pelo contrário, inflamou seu discurso e fez duras críticas ao governo e à secretaria de cultura. Defendeu tudo aquilo que costuma defender em todas as outras ocasiões.

6 BIBLIOGRAFIA

ABRAMOVAY, Miriam... (et al.). **Gangues, Galeras, Chegados e Rappers: juventude, violência e cidadania nas cidades de periferia de Brasília.** Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

BECKER, Howard S. “Art Worlds and Collective Activity” in: **Art Worlds.** Califórnia: University of California Press, 1984.

BELLETATI, Flavia Fernandes. **As produções audiovisuais de jovens da periferia e a auto-representação.** 2008. Disponível em: <http://www.pontourbe.net/educacao5-graduacaoemcampo/49-as-producoes-audiovisuais-de-jovens-da-periferia-e-a-auto-representacao>. Acesso em Julho de 2014.

BERNADET, Jean Claude. “O modelo sociológico ou a voz do dono (Viramundo)” in: **Cineastas e Imagens do Povo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003

BORGES, Antonádia Monteiro. **Explorando a noção de etnografia popular: comparações e transformações a partir dos casos das cidades-satélite brasileiras e das townships sul-africanas.** Cadernos de Antropologia Social, Vol. 29: 23 - 42. 2009

BOURDIEU, Pierre. “Algumas propriedades do campo”. In: **Questões de sociologia.** Rio de Janeiro: Ed. Marco Zero, 1983.

BULLRICH, Francisco. Utopia e Realidade Urbanas. In: **Brasília -Antologia Crítica:** Alberto Xavier e Julio Katinsky (orgs.). Vários autores. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. **A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea.** Letras de Hoje – Estudos e debates em linguística, literatura e língua portuguesa, [S.l.], v. 42, n. 4, Set. 2008. ISSN 1984-7726. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/face/ojs/index.php/fale/article/view/4110/3112>>. Acesso em: Agosto de 2014.

FRANCE, Claudine. “Antropologia Fílmica – Uma gênese difícil, mas promissora”. In: FRANCE, Claudine de (org.). **Do filme etnográfico à antropologia fílmica.** Tradução: Március Freire. Campinas: Ed. da Unicamp, 2000.

GILMORE, Samuel. “Art Worlds: Developing the Interactionist Approach to Social Organization” in: **Symbolic Interaction and Cultural Studies.** Chicago: University of Chicago Press, 1990.

GONÇALVES, Marco Antonio. **O Real Imaginado: Etnografia, Cinema e Surrealismo em Jean Rouch.** Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2008.

HALL, Stuart. **A Questão da Identidade Cultural.** ARANTES, Antonio A. (Revisão Técnica). JACINTO, Andréa B. M. e FRANGELA, Simone M. (tradutoras). Coleção Textos Didáticos nº 18. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1995.

HIKIJ, Rose S. G. 2009. “Imagens que afetam: filmes da quebrada e o filme da antropóloga”. In: HEAD, Scott; GONÇALVES, Marco A. (orgs.). **Devires Imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens.** Rio de Janeiro: 7Letras.

LOPES, Wilson W. **Ceilândia Tem Memória**: Em três décadas, brasileiros de todas as origens fizeram, ao lado de Brasília, uma das maiores cidades do Brasil. Brasília, KLK Comunicação, 2001.

MAGNANI, José Guilherme. **Festa no pedaço**: Cultura popular e lazer na cidade. 3ª edição. São Paulo: Hucitec / UNESP, 2003.

_____. Trajetos e trajetórias: uma perspectiva da antropologia urbana. Entrevista. In: **Sexta Feira**, V. 8 - Periferia. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. **Da Periferia ao Centro**: trajetórias de pesquisa em Antropologia Urbana. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012.

NEGATIVO – Cineclube Beijoca – V.1 N.1 (jul/set 2013). Universidade de Brasília. Departamento de Filosofia (FIL/IH), 2013. ISSN: 2318.3616.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. Os (des)caminhos da identidade. **Revista brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v.15, n.42, Fev. 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010269092000000100001&lng=en&nrm=iso>. Acesso em Julho de 2014.

RESENDE, M. L. S. **Ceilândia em movimento**. 1985. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, Brasília.

RIBEIRO, Gustavo Lins. A criação da “periferia” brasiliense: do concreto geral ao modernista. In: **Sexta Feira**, V. 8 - Periferia. São Paulo: Editora 34, 2006.

ROUCH, Jean. **Ciné-Ethnography**. Edited and translated by Steven Feld. Visible Evidence, Volume 13 – Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.

SANTOS, MILTON. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universa. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

_____. Brasília e o subdesenvolvimento brasileiro In: **A cidade nos países subdesenvolvidos**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

SILVA, Kelly; SIMIÃO, Daniel. **“Coping with ‘traditions’: The analysis of East-Timorese nation building from the perspective of a certain anthropology made in Brazil”**. in: *Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology*, v. 9, n. 1. January to June 2012. Brasília, ABA. Disponível em: <http://www.vibrant.org.br/issues/v9n1/kelly-silva-daniel-simiao-coping-with-traditions/> Acesso em Julho de 2014.

SILVA, Marco Aurélio. **Eduardo Coutinho e o Cinema Etnográfico para além da Antropologia**. Cambiassu – Edição Eletrônica Revista Científica do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão - UFMA - ISSN 2176 - 5111 São Luís - MA, Janeiro/Dezembro de 2010 - Ano XIX - No 7.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**. Petrópolis: Vozes, 1988.

SZTUTMAN, Renato. **Imagens-transe: Perigo e possessão na gênese do cinema de Jean Rouch.** In: **Imagem-Conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos.** Andréa Barbosa; Edgar Teodoro da Cunha; Rose Satiko G. Hikiji (orgs.) - Campinas, SP: Papirus, 2009.

_____. Jean Rouch: Um Antropólogo-cineasta. In: **Escrituras da Imagem.** Sylvia Cauby Novaes [et. al.]. (orgs.) – São Paulo: Fapesp: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

TAVARES, Breitner Luiz; FREITAG, Barbara (Orientadora). **Feira do Rolo: na pedagogia da malandragem** : memória e representações sociais no espaço urbano de Ceilândia-DF. 2005. 137 p. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília.

_____. Geração hip-hop e a construção do imaginário na periferia do Distrito Federal. **Sociedade e Estado**, Brasília, v.25, n.2, p. 309-327, maio/ago. 2010.

_____. **Na quebrada, a parceria é mais forte:** jovens, vínculos afetivos e reconhecimento na periferia. São Paulo: Annablume; Brasília: Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal, 2012.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e Cultura:** notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1997.

_____. Vanguarda e Desvio. In: **Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

ZANETTI, Daniela. **Cenas da periferia: auto-representação como luta por reconhecimento.** In: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.11, n.2, maio/ago. 2008. Disponível em < <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/218/272>>. Acesso em Julho de 2014.

7 FILMOGRAFIA

7.1 Adirley Queirós:

A cidade é uma só? Ceilândia-DF, 2012, 79 min., Formato: digital.

Branco Sai, Preto Fica Ceilândia-DF, 2014, 93 min., Formato: HD Digital.

Dias de greve Ceilândia-DF, 2009, 25 min., Formato: 35mm

Fora de Campo Ceilândia-DF, 2009, 52 min., Formato: beta-digital.

Rap, o canto da Ceilândia Ceilândia-DF, 2005, 15 min., Formato: 35mm.

7.2 Outros:

Brasília, Contradições de uma Cidade Nova. Direção: Joaquim Pedro de Andrade.

Brasília – DF, 1967. 23 min., Formato: 35 mm.